

# **DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIX**

**1988-1991**

Under redaktion af  
Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted

Udgivet af  
Dansk Selskab for Musikforskning

**København 1992**

**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 ialt 19 bd.)*

*Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.*

- I: *Værker af Mogens Pedersøn* . Udg. af Knud Jeppesen, København 1933. Udsolgt.
- II: *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.
- III: *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Pedersøn, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.
- IV: *Musik fra Christian III's tid*. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn, Edition Egtved 1978.
- 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.
- VI: J.E.Hartmann: *Fiskerne* (under udgivelse).
- VII: J.E.Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1980.

*Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*. Udg. af Henrik Glahn, Søren Sørensen og Peter Ryom 1974 - i samarbejde med International Musicological Society.

*20 Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck „Giardino Novo I-II”, København 1605/06*. Udg. af Henrik Glahn m.fl., Københavns Universitet 1983.

*Die Sinfonie KV 16a „del Sgr. Mozart“. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984*. Udg. af Jens Peter Larsen og Kamma Wedin 1987 - i samarbejde med Odense Kommune.

*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 & Sørdrings Musikforlag, København 1989.



DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING  
XIX



# **DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XIX**

**1988-1991**

Under redaktion af  
Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted

Udgivet af  
Dansk Selskab for Musikforskning

**København 1992**

Dansk Årbog for Musikforskning  
© 1992 forfatterne

Produktion: Dansk Musiktidsskrift  
Tryk: AiO Tryk as, Odense  
ISBN 87 88328 08 2

Udgivet med støtte af:  
Augustinus Fonden  
Højesteretssagfører C.L.Davids Legat for Slægt og Venner

# Indhold

## Artikler

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Peter Downey: The Danish Trumpet Ensemble at the Court of King Christian III - some Notes on its Instruments and its Music. ....</i> | 7   |
| <i>Greger Andersson: Privilegerade musikanter professionsstrategier under 1600- og 1700-tallet. ....</i>                                | 19  |
| <i>Jens Henrik Koudal: En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41. ...</i>                                                 | 55  |
| <i>Gorm Busk: Kuhlaus klaversonater og -sonatiner. ....</i>                                                                             | 113 |
| <i>Peter Wang: Tristan-akkorden opløst. ....</i>                                                                                        | 157 |
| <i>Siegfried Oechsle: Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades. ....</i>                                         | 171 |

## Anmeldelser

|                                                                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dania Sonans V. Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udgivet af Henrik Glahn. (Ludwig Finscher) .....                                                                           | 185 |
| Kronborg Motetterne Tilegnet Frederik II og Dronning Sophie 1582 Udgivet i Anledning af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II's Halvtredstårsdag 16.4.1990. Det kongelige Bibliotek 1990. Udgivet af Ole Kongsted. (J. P. Jacobsen) .....                   | 189 |
| Royal Music from the Courts of Kings Frederik II & Christian IV. Danish Radio Chamber Choir, Stefan Parkman. Royal Danish Brass. Bourresque Ensemble. Per Kynne Frandsen, Organ. Da Capo DCCD 9020. (J. P. Jacobsen) .....                                  | 191 |
| <i>Musik i Danmark på Christian IV's tid, bind II. Instrumental ensemble-musik /udg. af John Bergsagel. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet og Engstrøm &amp; Sødning. København 1988. (Jens Egeberg) .....</i>                            | 193 |
| Instrumental ensemble & lute music / Jakob Lindberg, Dowland Consort, Royal Danish Brass. BIS CD-390. (Jens Egeberg) .....                                                                                                                                  | 193 |
| <i>Musik i Danmark på Christian IV's tid, bind III. Musik for tasteinstrumenter. "Voigtlander-tabulaturet" / udg. af Henrik Glahn. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet og Engstrøm &amp; Sødning. København 1988. (Jens Egeberg) .....</i> | 196 |

|                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Songs and Harpsichord Music / Ulrik Cold, Lars Ulrik Mortensen,<br>Rogers Covey-Crump, Jakob Lindberg. BIS CD-391. (Jens Egeberg) .....                                                                                                                       | 196 |
| <i>Musik i Danmark på Christian IV's tid</i> , bind I, IV, V, VI og VII,<br>Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet og<br>Engstrøm og Sødring, København 1988.<br>Tilhørende Compact Discs: BIS-CD 389, 391 og 392. (J. P. Jacobsen) .....       | 197 |
| <i>Niels Krabbe</i> : Træk af musiklivet i Danmark på Christian IV's tid.<br>Engstrøm & Sødring. København 1988. (Mette Müller) .....                                                                                                                         | 208 |
| <i>Claudio Monteverdi: Il Quinto Libro de Madrigali. A Critical Edition by</i><br>Karin Jacobsen and Jens Peter Jacobsen. Edition Egtved, 1985.<br>(Peter Woetmann Christoffersen) .....                                                                      | 211 |
| <i>Friedrich Kuhlau</i> . En biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske<br>produktion. Engstrøm & Sødring. København 1986. (Jan Maegaard) .....                                                                                                   | 213 |
| <i>Friedrich Kuhlau</i> . Hans liv og værk. Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek.<br>København 1986. 88 s. (Jan Maegaard) .....                                                                                                                                 | 213 |
| <i>KUHLAU</i> : Lulu, Romantic Fairy Opera in Three Acts (1824).<br>Danish Radio Choir and Symphony Orchestra, Michael Schönwandt<br>conducting. Kontrapunkt 32009/11 (3 CD). (Gorm Busk) .....                                                               | 220 |
| <i>Gerhard Schepelern</i> : Wagners Operaer i Danmark.<br>Et dansk Wagner-Lexikon. Amadeus. København 1988. (Lars Ole Bonde) ...                                                                                                                              | 223 |
| <i>Kenneth Brøgger</i> : Klassisk Guitarbygning, Christian Ejlers' Forlag,<br>København 1990. (Mette Müller) .....                                                                                                                                            | 225 |
| <i>Irmgard Knopf Mathiesen og Aksel H. Mathiesen</i> : Om blokfløjten.<br>Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek, bd. 9. København 1990. (Ture Bergstrøm) .                                                                                                       | 227 |
| <i>Jens Henrik Koudal</i> : Sang og musik i Dansk Folkeminesamling. En indføring.<br>København 1989. Forlaget Folkeminder. (Carsten Bregenhøj) .....                                                                                                          | 228 |
| <i>Jan Ling</i> : Folkmusiken 1730-1980; Europas musikhistoria (II).<br>Esselte Studium Akademiförlaget, Göteborg 1989. (Jens Henrik Koudal) ....                                                                                                             | 230 |
| <i>Gads Musikhistorie</i> . Finn Egeland Hansen, Søren Sørensen,<br>Thorkil Kjems, Bo Marschner, Karl Aage Rasmussen og Finn Slumstrup.<br>Redigeret af Søren Sørensen og Bo Marschner. G.E.C. Gads forlag.<br>København 1990. (Mogens Helmer Petersen) ..... | 237 |

# The Danish Trumpet Ensemble at the Court of King Christian III

## - Some Notes on its Instruments and its Music.

*By Peter Downey*

Music at the court of King Christian III of Denmark has been the subject of much research recently, culminating in the publication of the unika of KB 1872 in *Dania Sonans* IV and V. Not only has that involved a comparative study of related manuscript and printed sources of music, but it has also included an exploration of the mass of archival information contemporary with the collection itself. Through these means it has been possible to identify the compiler(s), the composers, and the performers of the collection, as well as to come to some conclusions as to the origins of the repertoire and even its transmission. Unfortunately, little detail has been found concerning the instruments available to the original performers and there are very few scoring indications in KB 1872. With this in mind, I wish to report on some detailed information regarding them which is preserved in contemporary archival documents from the Danish court itself.

On 15 May 1555 Gert Reutter, King Christian III's representative in Lübeck, was instructed by letter to order some musical instruments 'of the highest [quality] and most elegant [appearance]' through his brother Philip.<sup>1</sup> The instruments were to be obtained as soon as possible from Nuremberg, in which city Philip Reutter was then residing, 'for there is a good master in Nuremberg who makes such'<sup>2</sup> and they were listed in a separate note as the following:

Erstlich am Nottigstenn Zwelff Deutsche Trummette[n]  
gleich formig den Drummetten welsche H. g. zu Preusse[n]  
negst verschinen zu Nurembergk Kaufft habenn  
von den besten  
Acht Wellsche Trummetten vonn denn  
besten.  
Eine Quartt Bussaune die sehr gutt sey  
Zwey Kleine Bussaunen mit Zweifachen scheidenn  
damit mhan die Bussaune verlengt die gutch  
seinn.  
Ein Futter Krumphornner mit funff Tenoren  
Vonn den besten.  
Ein mittelmessig Futter flotten mit 4 Tenorenn  
die gutt sein.

Zwey par Kesselpaucken so man vber feldt fueren kan  
mit schrauben vnnd aller zubehor vffs beste bereitt.<sup>3</sup>

These instruments were destined for the Danish court trumpet ensemble, whose members also performed the instrumental repertory of the court at that time.<sup>4</sup> In addition to both 'German' and 'Italian' trumpets - the latter with their associated kettledrums - large sets of crumhorns and recorders and also two different sizes of trombone, of which the smaller were supplied with transposing crooks ('Zweifachen scheidenn'), were also ordered. Due to the fact that the 'German' trumpets had to be 'identical with the trumpets that the Duke of Prussia apparently purchased in Nuremberg' the instrument-maker Christian III wished to employ may be identified quite easily. In 1541 Duke Albrecht, Christian III's brother-in-law, placed a similar instrument order with Georg Neuschel (?-1557). Thereupon there ensued the famous protracted four-year dispute between the two over the price of the trumpets.<sup>5</sup> Christian III's own head-trumpeter, Johann Heyde, also played a part in the dispute.<sup>6</sup> Of the 'twelve 'German' and also twelve 'French' [that is, 'Italian'] trumpets just like those which the trumpeters of the Emperor and the King of the Romans have and use'<sup>7</sup>, and also kettledrums ordered by Albrecht, only the 'German' trumpets were, in fact, finally purchased in 1545.<sup>8</sup> 'German' trumpets were the North European equivalent of the ceremonial 'trombe lunghe' found at Venice and elsewhere at this time. Neither was played with kettledrums, which were used only with 'Italian' trumpets. At any rate, Christian III had seen and had been impressed by Albrecht's particularly splendid 'German' trumpets and decided to obtain equally magnificent examples for his own trumpeters. Aware of the problems that his brother-in-law had encountered in dealing with Neuschel, Christian III attached certain conditions to the order: he would be informed of the cost, the instruments would only be paid for upon delivery, and Gert Reutter would settle the account before being reimbursed in his turn by the king.<sup>9</sup>

After an enquiry from Gert Reutter dated 15 July<sup>10</sup> Christian III repeated the order on 23 July, stressing that the 'German' trumpets were to be 'of the highest quality [and] like those that the Duke of Prussia obtained from the master', thus confirming that Neuschel had indeed accepted the commission.<sup>11</sup> He also supplemented the original order:

Du wiltt vns auch ein Futter mit gute Swerch oder Schweitzer pfeiffenn mit Achtenn,  
Vnnd dann ein Futter Zincken auch mit achtenn, Mitt zweienn Bassenn Inn ledem  
Futter Vnnd die fein sacht vnnd Lieblich geenn mocht[en] bestellen, das wir die auch  
bekommen mochten.<sup>12</sup>

When he had heard nothing about the instruments by 20 November, the king urged Gert Reutter to be mindful of the matter and to have them delivered at the earliest opportunity.<sup>13</sup> That he was becoming increasingly impatient is apparent in a further letter dated 18 December. The letter itself concerns a clock-mechanism, or 'Seigerwerck', that Christian III wished to have made. Details of the pitches and base-diameters of the thirteen bells required were sent with the letter so that they could be manufactured in Nuremberg; it was stressed that the bells would have to be 'fine and pure' and that they would not 'ring false or growl'.<sup>14</sup> The king also reminded Reutter once more about his



desire to obtain the instruments as quickly as possible. The reminders were to no avail, and this resulted in an irate letter of 4 April 1556 to Reutter, ordering him to demand that the instruments, bells and other items that had been ordered from Nuremberg be sent at the earliest opportunity and to ensure that the king was himself informed of when that would be.<sup>15</sup> As far as the instruments are concerned, the fault apparently lay with Georg Neuschel, for in a letter of 23 October 1556 Christian III excused the Reutter brothers of any complicity in causing the delay after reading a note from Philip in which the blame was fairly and squarely attributed to the lack of dependability of the master.<sup>16</sup> The instruments finally arrived early in the new year, for on 9 February 1557 Christian III acknowledged receipt of them and sent payment for them to Gert Reutter.<sup>17</sup>

The instruments obtained by Christian III were purchased as much for their visual appearance as for their actual sound. The quality of those in the first list ranged from 'of the best', through 'very good', to 'good', while those of the second list had to appear 'elegant and play beautifully'. Although the price paid for them is not known,<sup>18</sup> Christian III seems to have spared no little expense to obtain ornate instruments for use at the Danish court that would promote his own power, prestige and wealth. The list is impressive: twelve 'German' trumpets; 8 'Italian' trumpets and two sets of kettledrums; one large set of crumhorns, five of them tenors; one set of medium-sized recorders, including four tenors; one set of eight transverse flutes, two of them basses; one set of eight cornetts, again with two basses; one bass trombone; two tenor trombones with crooks allowing performance with not only the differently-pitched instruments already mentioned, but possibly also with the court chapel choir.<sup>19</sup> The 'German' trumpets were for ceremonial usage, as was mentioned earlier, while the 'Italian' trumpets and kettledrums were for both military use and also for 'blowing-at-table' - the performance of trumpet ensemble pieces at the court.<sup>20</sup> The concentration on the tenor sizes of the crumhorns and recorders, the duplication of the bass sizes of the transverse flutes and cornetts, and also the small number of trombones are all notable features. While all of the other instruments could be employed in homogeneous ensembles, the trombones would appear to have played in heterogeneous ensembles along with alto and treble sizes of the other instruments. Moreover, as Georg Neuschel died early in 1557, there arises the tantalising possibility that the sole surviving trombone fragment made by him - and also dated 1557 - may have come from the bass trombone ordered by Christian III.

The order of 1555 is important as it was made at the very time when the instrumental music of KB 1872, dating from between 1545 and 1548, was in the process of being replaced by the newer music of KB 1873, begun in 1556.<sup>21</sup> In particular, it tells us something about the instrumental versatility of the Danish court trumpeters and also verifies that the wind-only performance practice employed during the leadership of Johann Heyde was still being observed under his successor, Erhard Herdegen.<sup>22</sup> The range of instrumental sound is wide, from soft recorders to loud crumhorns and from woodwind to brass, and this knowledge of the court instrumentarium provides a spectrum of instrumental colour against which the contents of KB 1873 may be placed to enable more accurate representations of their original performance at Christian III's court. The use of the same instrumental colours may also be applied to KB 1872 due to the nature of the instrumental indications that are included there.<sup>23</sup>

Henrik Glahn has drawn attention to the fact that, while some of the pieces of KB 1872 appear to have been originally conceived as instrumental works, most seem to be transcriptions of sacred and secular vocal models.<sup>24</sup> He also asks whether the latter compositions were originally meant for purely vocal, or for mixed instrumental and vocal performance. That question may be answered to some extent by another letter from Rigsarkivet (The National Archives). On 3 February 1557, just before he received the instruments from Nuremberg, Christian III wrote to his son-in-law, Elector Augustus of Saxony, and asked him for trumpeters who could not only play military and six-part ensemble trumpet music in the new 'Italian style' ('welschblasenn') but could also play at court ('auch zuhofiren zugebrauchen') on cornetts, transverse flutes and other instruments, to replace those he had just lost - including Johann Heyde.<sup>25</sup> He also enclosed the following short note to his daughter Anna, the wife of Elector Augustus:

Auch freundtliche vilgelipte tochter Es hatt vnnser Cantorey vnsern Reim Ach Gott Schaff deinen Willen vnnd Zu gott mein trost allein In gesangs weis gesetzt vnnd componirt. Weil dann der Text vnns sonderlich Zugefallenn wie auch der gesang, Habenn wir D.L. solchen gesang vatterlich Zuschickenn willenn, das D.L. denselben Ires Herren gemahels Cantorey mocht vnd ergebenn Zue vnser gedechtnus vhor D.L. vnnd derselben Herren gemahelln Je ZuZeittenn Zusingenn, oder Im Hofierenn Zugebrauchenn, vnnd wolle D.L. solchs von vns vatterlich verstehn, Dann wir sonnst solchenn gesannng Niemandts fuglicher dann D.L. als der geliepten Tochter ZuZuschickenn gehapt Die auch solchs von vnns R. wirdt vermerckenn.<sup>26</sup>

It is clear from the note that the works composed on two of Christian's royal texts had originally been written as vocal settings by the court chapel ('gesangs weis'), but that there were absolutely no qualms regarding purely instrumental performance of the same ('Im Hofierenn Zugebrauchenn'), at least at the Danish and Saxon courts. The first text is the well-known symbolum for which there survive six settings in KB 1872, and the second is a German translation of part of the Latin motto that is found on an engraving of Christian III made by Jacob Binck in 1535, 'In Domino aethereo semper spes fixa manebit Res aliae valeant hic mihi tvis erit'.<sup>27</sup> No setting of this text is to be found in KB 1872, but KB 1873 does contain an anonymous piece set in six-part imitative counterpoint. The style is vocal even though the piece is untexted, save for the two indications 'Zu Gott mein Trost alleinig stell' at the beginning of the piece and 'Sunst anders kein[e]r Heilandt nicht ist' at the start of the 'Sekun Pars'.<sup>28</sup> Here is clear evidence of a vocal origin for the music even though, apart from the incipits, only an instrumental version of the music has come down to us. Henrik Glahn's editorial addition of the text to a number of the unique works found in KB 1872 is thus founded on the authority of no less a personage than Christian III himself!

Of the fourteen pieces in KB 1872 that have been identified as purely instrumental music,<sup>29</sup> there is one that proves to have an interesting and unusual formal structure and origin. The anonymous 'Laudate Dominum' à 6 [Part II, number 14] is printed in *Dania Sonans V* on pages 175-179. The music as it stands requires correction to remove substantial errors in both the Tenor and Sexta Vox parts.<sup>30</sup> The Tenor moves homophonically with the other parts until bar 57 when it becomes one bar out-of-step with them for no apparent reason. This is due to the duplication of the music of bar 56 in bar 57. Removal

of bar 57 results in the Tenor moving along with the four other lower parts once more. Also, at bar 81 of the print (which will now be in bar 80 of the corrected music), a semibreve a must be inserted after the two c' notes to maintain the canon with the Altus and Discantus parts.

The Sexta Vox also ceases to move in step with the rest from the third beat of bar 57. In this case the cause is a transmission error and the next twelve-and-one-half bars of music have been omitted. The missing bars may be reinstated quite easily due to the constructional process employed in the piece. The result is homophony in all six parts until bar 79, when canons break out in the upper voices over rhythmically reiterated drones in the two lowest parts. Two minor changes must also be made to the same part: the bb' in bar 65 of the print (now in bar 77) should be a c", and the editorial alteration of one f" may now be ignored. The corrected musical text, beginning from bar 57, is given as example 1.

'Laudate Dominum' à 6 does not appear at first sight to merit such close attention. After all, it consists of ninety bars of more-or-less homophonic reiterations of an F major triad which is only very occasionally relieved with C major chords. However, it actually contains a type of double variations form in six sections which, although it is especially evident in the Sexta Vox, is governed by a pseudo-cantus firmus in the Bassus part. That pseudo-cantus firmus is a monophonic trumpet signal which has been transposed down one octave to permit its use as a bass part.<sup>31</sup> Two short motives are found in the first section of the music of this part and they are both varied in the same order in the subsequent sections. The thematic motive „A“ consists of rhythmical reiterations of the single pitch f (natural harmonic 4) and it is followed by motive „B“ which, by contrast, alternates the f with the c below it (natural harmonics 4 and 3 respectively) and which is actually a section-ending formula also found in slightly later trumpet signal music. Table 1 summarises the musical construction of both the Bassus part and the complete piece itself, since the upper parts follow the same pattern of variation also.

**Table 1**

| Sections | Bars   | Content                                                       |
|----------|--------|---------------------------------------------------------------|
| I        | 1-6    | Dran. A.                                                      |
|          | 7-14   | Dran. B.                                                      |
| II       | 15-24  | A'.                                                           |
|          | 25-31  | B'.                                                           |
| III      | 32-36  | Dran. A''                                                     |
|          | 37-41  | B''                                                           |
| IV       | 42-45  | A'''                                                          |
|          | 46-53  | B'''                                                          |
| V        | 54-60  | A''''                                                         |
|          | 61-63  | B''''                                                         |
| VI       | 64-75  | A'''''. B'''''                                                |
|          | 76-end | Further variations of motive „A“ beneath canonic upper parts. |

# "Laudate Dominu

VI (57) (60) (65)

D

A

T

V

B

(75) (80)

VI

D

A

T

V

B

VI

D

A

T

V

B

© K. J. Downey 1/3/70

m, conclusion with corrections included

(70)

Handwritten musical score for the first system, measures 70-75. The system consists of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. There are some corrections and annotations in the original image, such as a circled '70' above the first staff and some markings in the second and third staves.

(81)

Handwritten musical score for the second system, measures 81-86. The system consists of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. There are some corrections and annotations in the original image, such as a circled '81' above the first staff and some markings in the second and third staves.

Five empty musical staves, each consisting of five lines, arranged vertically.

Example 1.

COPYRIGHT © PANOPUS LTD 1976



„A“ and „B“ represent the two motives, while „A‘“, „B‘“, and so on, indicate the different variations of the same. „Dran“ - a sustained natural harmonic 3, in this case c, which is slurred up to a similarly sustained harmonic 4, or f - indicates another figure found in Renaissance trumpet signal music that was often employed at the starts and ends of phrases; it is also met at the end of motive „B“.

Comparison with a later trumpet signal shows the similarity quite clearly. The Danish court trumpeter Magnus Thomsen (d. 1612) began compiling the trumpet book *Gl. kgl. Saml.* 1875a, 4o, around 1590. Included there is an 'Ingangk' - a piece of monophonic trumpet music that was either played on its own or else preceded, and often followed, an actual cavalry signal piece. The first two sections of both the bass part of 'Laudate Dominum' and of Thomsen's trumpet signal 'Ingangk' are given in Example 2. Care must be taken in comparing the two since the signal that is found in the 'Laudate Dominum' predates by some years the introduction of the 'Italian style' of trumpet music at the Danish court which is found in Thomsen's book and which was imported from Saxony on 5 April 1557.<sup>32</sup> However, in comparing the two lines of music it is clear that they contain a considerable amount of common material. This is due to the fact the 'Italian style' absorbed and simplified an earlier 'French style' of trumpet music as well as introducing its own new material. The bass part of the 'Laudate Dominum' thus preserves a trumpet 'Ingangk' which was used at the Danish court at the time of Christian III.

Section I

Section I shows two staves. The top staff is labeled 'ANON: Laudate Dominum' and the bottom staff is labeled 'THOMSEN: Ingangk'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The 'Laudate Dominum' staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of notes with slurs and accidentals, including a 'Dran' marking. The 'Ingangk' staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of notes with slurs and accidentals, including a 'Dran' marking. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves.

Section II

Section II shows two staves. The top staff is labeled 'ANON:' and the bottom staff is labeled 'THOMSEN:'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The 'ANON:' staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of notes with slurs and accidentals, including a 'Dran' marking. The 'THOMSEN:' staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of notes with slurs and accidentals, including a 'Dran' marking. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves.

The 'Laudate Dominum' à 6 of KB 1872, while quite unlike the other pieces that are found in this pre-1550 Danish source of instrumental music, is not without parallels in the wider European context, for there is a similar vocal/instrumental piece in the Leipzig manuscript Cod. 1494.<sup>33</sup> This 'Symphonia nobili frenetur organo à 4', subtitled „Zu Lande“, also includes a piece of monophonic trumpet music in its bass part, in this case three sections of the 'Cavalry March' signal. Again, only two pitches are employed: a thematic motive based on reiterations of the note *f* and a 'dran' which rises from *c* to *f* at the start of each section. The other three parts also move in simple homophony with the bass and use the same major triads of *F* and *C* as required. However, in this case the three sections of trumpet signal music are separated with other contrasting sections in which a greater variety of pitches in the bass part enables more interesting music in the others. Fragments of trumpet signal music are also to be found in various 'battle music' compositions that were very popular during the sixteenth century, with Janequin's famous „La Guerre“ of 1528 only the most famous example. Yet, the 'Laudate Dominum' à 6 remains unique in that it is the only source to preserve a complete piece of monophonic trumpet music dating from the first half of the sixteenth century and written according to an old 'French style'. As the source was compiled by a trumpeter, as the music was performed by trumpeters, and as the piece betrays a detailed and first-hand knowledge of the construction of signal trumpet music, the unnamed composer may well have been Johann Heyde himself.



Example 2

## Noter

- 1 The letter is found in Rigsarkivet, København, TKUA, Almindelig Del:1. Ausländisch Registrant Nr. 29 fols 358v-359, with the quotation on fol. 358v: 'vff das alderbest vnnd Kunstlichst'.
- 2 Ibid.: 'Weill dan ein guther Meister zu Nurmbergk ist der solch...zumachen weig[en]'.
- 3 Ibid.: fol. 359.
- 4 See in Henrik Glahn's '„Det kongelige Kantoris Stemmebøger“ = Trompeterkorpsets Stemmebøger' in: Dansk Årbog for Musikforskning VIII, on pages 137-39, and in his commentary on Gl. kgl. Saml. 1872, 4o, in: *Dania Sonans* IV (1978).
- 5 This was first reported, with errors and omissions, by Th. von Miltitz in 'Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen' in: *Monatshefte für Musikgeschichte* IX, pages 149-159. Copies of the original documents have been used for the present study.
- 6 See facsimiles 4-6 and page 25 of *Dania Sonans* IV.
- 7 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, HA STA Königsberg Ostpr. Fol. 29 p. 123, letter of 3 September 1541: 'zwolff teuzshe dess gleichenn zwolff frantzösische [that is, 'welsche'] Trommeten wie kay. vnnd Ro. Ko. Matt. Trommeter solche habenn vnnd gebrauchenn'.
- 8 A letter of 1 September 1545 confirms the purchase: as footnote 7, Fol. 30, on pages 408-09.
- 9 Ausländisch Registrant Nr. 29, fol. 359.
- 10 I was unable to locate the letters from Gert Reutter in Rigsarkivet during a short visit there.
- 11 Ibid., fols. 388r-v: '...Vff das beste Verfertigt, gleich wie der Hertzog vonn Preusse[n] die selbenn vonn dem Meister bekommen...'.
- 12 Ibid., fol. 388v.
- 13 Ibid., fol. 427.
- 14 Ibid.: '...Das sie ÿo fein reyn, vnnd nicht falsch klingen oder schnarren mochten...'.
- 15 Ausländisch Registrant Nr. 30, fols. 43v-44.
- 16 Ibid., fol. 172: 'Wir haben dein schreiben empfangen...neben deines bruders Zeigunge gegenn dem Meister, so nicht glauben gehalten...'.
- 17 Ibid., fol. 233.
- 18 During my visit in Copenhagen I was unable to trace any payment for the instruments in the Regnskab for that year.
- 19 From a letter from Georg Neuschel to Duke Albrecht of Prussia dated 15 October 1541, (Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, HBA A4 1541 Okt. 15 [K. 206], most easily available in the source given in fn. 5, on page 150) the equivalent of Christian III's 'Zweifachen scheidenn' is found to be '4 Zuge[n]'. This single-looped crook was to be used so that the trombone would 'gehört Zw dem gesang vnd Istrumente[n]'.
- 20 Note that, in 1556, there were only nine members of the trumpet ensemble: one of them was also the kettledrummer. Thus only eight 'Italian' trumpets were ordered. See in Rigsarkivet, Regnskab Nr. 45, on fols. 85r-v.
- 21 See in *Dania Sonans* V, on pages 12 and 20-21.
- 22 Despite the often-repeated statement that the term 'trumpeter' also included players of other instruments (see, for example, in *Dania Sonans* IV, on page 19), study of the Danish court „Regnskaber“, as well as the letter mentioned in footnote 25 below, confirms that, until 1574, they were all trumpeters who were employed to play the trumpet and/or kettledrums and also



other wind instruments; one was even employed as a lute-player during the 1550's. The only other instrumentalists employed before 1574 were the organist, the 'Tornmand' who generally played the cornett, and, between 1557 and 1560, three lutenists.

- 23 See in *Dania Sonans* IV, on page 19. Some of these are a little problematical, however.
- 24 *Dania Sonans* V, on pages 13-16 and also 22-25. In connection with sources associated with KB 1872, it is worth noting that the Königsberg manuscript Ms 1740 was not completely lost as a result of the Second World War as was once thought (see in *Dania Sonans* IV, on page 64, for example). The Bass partbook still survives and is preserved at the Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin with the shelfmark GStAPK, XX. HA StUB Königsberg, Nr. 7 (früher: Ms. 1740).
- 25 Ausländisch Registrant Nr. 30, fols. 222v-223v: see my article 'A renaissance correspondence concerning trumpet music', in: *Early Music* IV, 3 (1981), on pages 325-29.
- 26 Ibid., fols. 223v-224.
- 27 See the frontispiece to *Dania Sonans* IV.
- 28 The piece is found in the part-books as follows: Discantus on fol. 96v; Tenor on fols. 62v-63; Bassus on fol. 75r-v; Quinta vox on fols 111v-112; Sexta vox on fol. 39r-v; a sixth part for the setting is missing. I wish to thank Jens Egeberg of Musikafdelingen at Det Kongelige Bibliotek for his assistance in confirming the existence of the piece at very short notice.
- 29 See in *Dania Sonans* V, on pages 13-14 and 22.
- 30 Minor errors include the addition of ties across the barlines at bars 3-4 of the Tenor and at bars 15-16 of the Sexta vox, and the substitution of a rest for the minim on the first beat of bar 77 of the Quinta vox.
- 31 It is worth noting here that Cesare Bendinelli included a range table for a 'Trombetta Antiqua' pitched in F in his 'Tutta l'arte della trombetta' of 1614 (facsimile edition, Kassel, Basle, 1975). Here too, the notes are written one octave too low.
- 32 See in fn 25 above.
- 33 *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, Tomo I, (Milano, 1937/9), facsimiles 2 and 3 after page XCIV. Three of the parts are underlaid with text in Italian. However, the bass part, which contains the trumpet signal music, is without any text whatsoever.



# Privilegierade musikanter professionsstrategier under 1600- och 1700-talet

*Af Greger Andersson*

Tillkomsten av privilegiet att ensam, utan inblandning av andra, få uppvakta stadens borgerskap med musik kan i någon mening ses som det sista steget i en flerhundraårig process som ledde bort från den medeltida kringvandrande spelmannens osäkra tillvaro fram till etablerandet av ett fast och självständigt stadsmusikantämbete. Viktiga etapper i denna process, som inleddes redan under medeltiden, hade varit fast lön från staden (*salarium fixum*), särskild ämbetsdräkt och rätten att få bära stadens vapen.<sup>1</sup> Med 1500-talets ingång blev det allt vanligare att stadsmusikanterna får ovannämnda *privilegium exclusivum*, som ofta uttrycktes i ordalydelser som denna:

„Item skulle her udj Staden den helle aar igennem ingenn ander spill eller Spiilmend stedes och lege udenn alenniste wij eller weris drenge“<sup>2</sup>

Under de följande århundradena - 1600- och 1700-talet - blev de privilegierade stadsmusikanterna legio i städerna runt Östersjön.<sup>3</sup>

Med privilegiet följde en skrämmässig organisation, där stadsmusikanten, som ofta benämndes mästare, till sin hjälp hade gesäller och lärlingar. Ett skråtänkande kom därför i hög grad att prägla stadsmusikantyrket under dessa århundraden både i fråga om rekrytering, utbildning och musikutövning. De som inte hade den rätta utbildningen eller vunnit acceptans som musiker kallades för bönhasar, fuskare, bierfilare m.m.

Icke desto mindre lärde sig andra människor på olika sätt - privat eller t.ex. vid skolor och universitet - att traktera instrument. Därmed blev de presumtiva konkurrenter till stadsmusikanterna när det gällde att spela vid bröllop och andra kalas.<sup>4</sup> Härtill kom andra musikergrupper, t.ex. mer eller mindre stationära militärmusiker, som gjorde intrång på stadsmusikanternas yrkesområde. Mot alla sådana övertramp av obehöriga förde stadsmusikanterna en ständig kamp, kanske först och främst för att rädda sitt levebröd, men också för att avgränsa och bibehålla sin yrkesstatus. Inte minst på rättslig väg, helt enkelt genom att s.k. fuskare ställdes inför domstol, försökte stadsmusikanterna värna sina rättigheter. Frågan är om inte denna yrkesgrupp var den av alla som oftast gick till domstol därför att andra obehöriga föll dem i näringen.

Stadsmusikanterna var emellertid inte den enda privilegierade musikerkategori. Or-

ganister - både i stad och på landsbygd - kunde få samma slags privilegier. I Sydsverige - Skånelandskapen - tillkom under särskilt 1700-talet privilegierade allmogespelmän och godsspelmän, som har sina motsvarigheter i t.ex. både Danmark och Nordtyskland.<sup>5</sup> Militärmusiker fick ofta ensamrätten till att spela vid gästabad hos officerare och annat militärt manskap. Och i detta sammanhang skall naturligtvis inte de internationellt giltiga kejserliga trumpetarprivilegierna glömmas bort.<sup>6</sup>

Förutom att alla grupper av privilegierade musikanter skulle bevaka sina rättigheter mot s.k. fuskare (sådana som vi numera brukar kalla amatörer) måste de också bevaka sina rättigheter sinsemellan. Så skulle t.ex. ståndspersoner i en landsbygdssocken uppvakts av stadsmusikanter, medan allmogen i samma socken skulle engagera häradsspelmannen. Härtill tillkom ytterligare en faktor, nämligen allmänhetens preferenser i valet av musiker. Att man många gånger - med risk att straffas - valde s.k. fuskare och bönhasar framför de privilegierade musikanterna är välbelagt. Skälen härför var väl oftast att de förra var villigare att spela mot en lägre ersättning, men även kvalitativa aspekter kan ha varit gällande. Icke desto mindre får man anta att stora delar av dem som var hänvisade till att engagera blott privilegierade musikanter gärna skulle ha sett att privilegiesystemet försvann, och att de därmed fick välja de musiker de ville. För samtliga grupper av privilegierade musiker gällde det, förutom att på olika sätt värna sina egna revir, också att stå vakt om privilegiesystemet som sådant.

Privilegesystemet kan med fog sägas vara en av de systembetingande faktorer som präglar musiksamhället i Nordeuropa, eller om man så vill Östersjöområdet, under särskilt 1600- och 1700-talet.

Med hänsyn till det ovan sagda måste 1600- och 1700-talets musikeryrke definieras på annat sätt än våra dagars. Den tidens musikeryrke kan sägas ha följande karaktistika:

- \* yrket hade en sluten skråmässig utbildning, som byggde på mäster-lärling-förhållandet, och som sträckte sig över flera års tid,<sup>7</sup>
- \* det utövades inom ramen för en särskild befattning eller tjänst, eller ett förordnande.
- \* yrkesutövningen var sanktionerad av samhället genom bl.a. privilegieutfästelserna,
- \* samhällsmedborgarna var hänvisade till att anlita dessa musikanter då musik erfordrades; det uppstod ett slags klientförhållande.

För att bibehålla sin ställning och sina förmåner gentemot det tryck som utövades dels av fuskare, dels av andra privilegierade musikergrupper, dels åter av allmänheten, är det självklart att de privilegierade musikergrupperna vidtog vissa mått och steg. Empiriska data saknas inte. Mest välbelagt är hur musikerna genom stämningar vid domstol åberopade sina privilegier och rättigheter. Men fanns det även andra sätt att värna om musikeryrket, och hur skall man tolka de empiriska data som faktiskt föreligger i källorna?

I syfte att frilägga och interpretera vissa handlingsmönster och strävanden inom den privilegierade musikerkåren, kommer här som en metodologisk utgångspunkt närmast ett slags socialpsykologiskt perspektiv att anläggas. I den inom särskilt sociologin bedrivna professionaliseringsforskningen talar man om särskilda *professionsstrategier* hos olika

grupper och individer när det gäller att värna yrkets identitet och kunskaper för att behålla kontrollen över yrkesutövningen.<sup>8</sup>

En välkänd sådan strategi är *stängningsstrategin*, dvs. man försöker uppnå ett slags monopolsituation och därmed utesluta andra från sitt yrkesområde. Omedelbart inses i fråga om stadsmusikantsysslan att den s.k. stängningsstrategin är helt central i kraft av stadsmusikanternas monopolställning, som ju explicit innebar en uteslutning av andra musikergrupper. I stort sett varje framställning om stadsmusikanter anför dylika händelser som oftast blev avgjorda inför domstol. Mindre penetrerad är emellertid en variant av stängningsstrategin som innebär att man försöker vidga ett redan vunnit monopol, med hänsyn så väl till yrkesuppgifterna som till det geografiska området, på bekostnad av andra musikergrupper. Låt oss kalla det för en *utvidgningsstrategi*. Genom att undersöka om och hur privilegierade musikanter använde denna strategi, räknar jag med att kunna nyansera och berika stängningsstrategin.

Mindre bekant är den s.k. *alliansstrategin*, som innebär att en yrkesgrupp under en kortare period kan ingå i en allians eller ett samarbete till dess att den vunnit kraft att inhägna ett eget revir.<sup>9</sup> Alliansstrategin kan också sägas vara ett sätt att reducera konflikter och att mobilisera resurser.

Huvudproblemet i föreliggande framställning är att utröna om det förutom ovan nämnda privilegiebetingade konkurrensbegränsning också fanns en samverkan och ett samarbete mellan olika musikergrupper. Kunde det hända att man tillämpade ett slags alliansstrategier? Vad var i så fall grunden för och syftet med en sådan samverkan, och vad innebar den för privilegiesystemets utformning? Kan man generellt betrakta dessa handlingsmönster - såväl uteslutning som samverkan - som uttryck för särskilda och medvetna professionsstrategier?

För att undersöka om det fanns ett sådant medvetet strategitänkande som skisserats ovan, samt för att frilägga och tydliggöra detta, har jag valt att penetrera stadsmusikanternas relationer till häradsspelmän, organister och militärmusiker i Skåne främst under 1700-talet. Strategierna kommer att prövas enligt följande uppläggning:

- 1) *uteslutning och utvidgning*; relationen stadsmusikant-häradsspelman
- 2) *alliansstrategin*; relationen stadsmusikant-organist och stadsmusikant-militärmusiker.

Syftet med denna schematiska uppläggning är att så långt som möjligt åskådliggöra de olika strategierna. Det betyder således inte att man enbart tillämpade en strategi åt gången mot en särskild grupp, utan de kunde tillämpas samtidigt i olika kombinationer.

Utgångspunkten är stadsmusikanten och dennes yrkessituation. Men även andra typer av privilegierade musiker torde ha tillämpat samma typer av strategier. Denna framställning bygger, som redan nämnts, på förhållandena i Skåne, men det sagda torde principiellt äga relevans för musikeryrket även utanför Skånes gränser.<sup>10</sup>

## I. STADSMUSIKANTER OCH HÄRADSSPELMÄN

Stadsmusikanterna i Skåneland fick i och med 1600-talet särskilda privilegier på landsbygden, som de sedan hade till långt in på 1700-talet.<sup>11</sup> Deras privilegier kan översiktligt beskrivas på följande sätt:

Privilegierna utfärdades av guvernör/landshövding, ibland efter särskild rekommendation från stadens magistrat. Privilegierna krävde inte någon pekuniär motprestation från musikanternas sida i form av gärningsören eller dylikt. Tvärtom ansågs de självklart tillhöra stadsmusikantbefattningen. Geografiskt omfattade privilegierna flera härader, som ofta sammanföll med den gamla danska länsindelningen. Privilegierna begränsades på vissa håll under 1700-talet till att omfatta enbart musicerande hos ståndspersoner på landsbygden. Jag väljer här att operationellt benämna denna typ av privilegier för *länsprivilegier*.

Skälet till att länsprivilegierna på sina håll begränsades till ståndspersoner var att allmogen i allt högre grad ville förordna sina egna spelmän, huvudsakligen rekryterade från dess egna led. Denna utveckling kan antagligen till stora delar förklaras med den ökande graden av självbestämmanderätt som allmogen åtnjöt med frihetstidens (ca 1720-1772) ingång. Nu inleddes också ett ökat välstånd som antagligen innebar ökad efterfrågan på musik och möjligheter för fler musikanter att livnära sig som spelmän. De spelmän som allmogen utsåg benämndes härads- eller sockenspelmän. Deras privilegier skilde sig från stadsmusikanternas på följande punkter:

Privilegiet på musicerande gällde inom ett enda härad (antingen hela eller enbart vissa socknar) och kunde sökas av var och en som ansåg sig kunna sköta sysslan; någon utbildning i formellt avseende krävdes vanligtvis inte. I regel utsågs spelmannen på förslag från socknarnas förtroendemän. Distriktets kronobefallningsman utfärdade ett interimistiskt gärningsbrev som sedan konfirmerades av landshövdingen. Som motprestation skulle häradsspelmannen betala s.k. gärningsören till kronan. Rent organisatoriskt är häradsspelmännen jämförbara med de s.k. sockenhantverkarna. De förra benämns i källorna även sockenspelmän. Denna typ av privilegier benämner jag här *häradsprivilegier* (jfr. *länsprivilegier* ovan).

Mot mitten av 1750-talet tycks de två musiksystemen - stadsmusikanter och häradsspelmän - funnit sin jämvikt. Stadsmusikanterna accepterade till fullo häradsspelmannens verksamhet, om blott de fick behålla sin ensamrätt att spela för mer burget folk.<sup>12</sup> Tiden fram till dess kan däremot mycket väl sägas vara ett slags brytningstid, där gränsen mellan stadsmusikanter och häradsspelmän inte är helt klar. Under denna period ges också exempel på hur allmogen och stadsmusikanterna resonerade om på vilket sätt musikverksamheten skulle organiseras. Stadsmusikanterna försökte på sina håll även att bli häradsspelmän. Man försökte med andra ord få allmogen att acceptera dem som sina spelmän. Detta framgår tydligast på de platser där det inte av tradition fanns länsprivilegier. Genom allmogens frihet att förordna sina egna spelmän såg stadsmusikanterna här en chans att få verka även på landsbygden. Särskilt tydlig blev denna utveckling i städerna Kristianstad och Lund. Skälen härtill är flera:



I *Kristianstad* beviljades inte stadsmusikanterna - trots flera ansökningar - något länsprivilegium förrän 1735, och då i en modifierad form. Här fanns således inte någon obruten praxis från 1600-talet att falla tillbaka på.

I *Lund* hade stadsmusikanten Magnus Keddell i slutet av 1600-talet visserligen fått samma typ av privilegier som stadsmusikanterna i Malmö, men efter dennes död 1694 förordnades inte någon stadsmusikant förrän 1735. Då gällde andra förutsättningar för privilegiernas utfästade.

Rent generellt tycks det ha varit så att på de orter där stadsmusikanterna av hävd inte haft länsprivilegier sedan 1600-talet, där beviljades inga nya under frihetstiden. Men nu såg stadsmusikanterna antagligen en chans i de nya häradsprivilegierna.

### Staden Kristianstad med omgivande landsbygd

Stadsmusikanterna i Kristianstad tycks egendomligt nog aldrig ha fått privilegier som entydigt är av den äldre typen. Ansökan om sådana inlämnades såväl 1701 som 1720, men synbarligen utan resultat.<sup>13</sup> De inlämnades som traditionellt var enbart till landshövdingen för dennes avgörande. Ansökan år 1720 ger i ett nötskal stadsmusikanternas bevekelsegrunder för att söka få landsbygdsprivilegium, varför jag väljer att återge ett längre avsnitt ur denna:<sup>14</sup>

„[...] den ädle och låfl. Magistraten nogsamt kunnig den löhn, Stadsmusicanterne häri Staden äro försedde med, hwilcken till vårt underhåld ringa kan förslå, dess utan i denna medellösa tiden innan Staden mycket litet extra är att förtiena, och hwad understundom utom staden kunna förefalla, borttages af en dehl Kläckare, ryttare ock andra böönhase å landet, hwilka dock utom sådant weta sin wissa inkomst, så att wij, som ingen annan näring bruka, ganska knapt måst lefwa ock oss noga omsee, att wij oss ärligen nära kunna; Och som elljest mest wed alla Städer practicabelt är, att en wiss district för musicanten är privilegerat, innan hwilken ingen annan än de wed brölloper och andre lustige Samqwämer få tillstånd med musique upwachta, hwarigenom den afsaknad, som de af sin ringa löhn åthniutande hafwa, någorlunda blir ärsatt af den förtienst, de af slika på landet omkring förfallande upwachtningar inhämta kunna. En lika förmåhn skulle af oss ej en ringa understöd wara i vår näring där den ädle och låfl. Magistraten med sin högtgällande föreskrift gunstigt behagade hos höglåfl. Kongl= Landzhöfdinga ämbetet för oss intercedera, samt nådig resolution utwärka att ingen annan än wij [...] wed answar och plikt tillgiörande få understå sig i detta Landzhöfdinga dömme eller åthminstone på några mihl omkring Staden i lähnet med Spehl upwachta [...] och wij dermedst kunne hafwa tillfälle med en till detta wärk qualificerad person oss till hielp att försee, då en complet och behagelig musique både i Staden och districtet allas åstundan till wählbehageligt nöje kunna wed påfordran anställas [...]

Hans Rasch Olaus Kijhlberg Carl Abraham Meijer“

Denna ansökan är inlämnad nära nog omedelbart efter den nya länsindelningen 1719.

Geografiskt avser den hela länet, men man kunde också tänka sig ett mindre område inom några mils omkrets runt staden. Musikernas argumentering följer huvudsakligen två linjer: dels den allmänna fattigdomen (efter Karl XII-krigen), dels att klockare, ryttare och andra bönhasar tog brödet ur munnen på dem.

Ärendet tycks emellertid inte ha kommit längre än till denna ansökan hos magistraten om en rekommendation till landshövdingen. Källorna tiger i fortsättningen helt. Sannolikt har landshövdingen - förmodligen därför att det inte fanns en lokal praxis att falla tillbaka på - ej velat tillstyrka sådana privilegier.<sup>15</sup> Eftersom stadsmusikantprivilegierna beviljades enligt oskrivna rättskällor - bl.a. sedvanerätten - kan man inte bortse från landshövdingens personliga inställning och uppfattning i frågan; landshövdingen hade ett slags dubbelroll i förvaltningen i det att han var den lokala administrationens högsta beslutande myndighet samtidigt som han var centralregeringens regionale företrädare.<sup>16</sup> Ett starkt stöd för att några privilegier vid dessa tidpunkter aldrig blev beviljade utgör stadsmusikanten Olof Kilbergs förnyade ansökan 1735.<sup>17</sup> I denna hänvisar han inte till tidigare erhållna privilegier, vilket hade varit det naturliga och vilket dessutom var brukligt på andra håll. Däremot framhåller han att stadsmusikanten i Ystad hade motsvarande privilegier.

Varför väljer Olof Kilberg att förnya sin ansökan nu femton år senare? Vilka förändringar hade inträffat som förmodligen ingett Kilberg ett visst hopp om att nu få privilegier? Olof Kilberg hemställer hos landshövdingen om privilegium i fyra härader runt staden: Villands, Gårds, Östra och Västra Göinge härader; den geografiska utsträckningen omfattade flera härader (det gamla Kristianstads län) som ju var karakteristiskt för de länsprivilegierna. Nu erbjöd han sig också att betala en viss årlig avgift till kronan (10 dl smt). Detta var något nytt. Denna summa benämns inte uttryckligen gärningsören, men var i praktiken ett slags sådana. Givetvis måste Kilberg vid det här laget ha känt till att landsbygdsbefolkningen nu hade börjat tillsätta häradsspelmän enligt samma mönster som gällde för härads- och sockenhantverkare, mot att dessa betalade s.k. gärningsören till kronan.<sup>18</sup> Han vänder sig dessutom själv till de berörda häradstingen, vilket tidigare heller inte förekommit från stadsmusikanthåll, och förklarar sin belägenhet och sina avsikter därför ingen skulle „hafwa om mig ett widrigt omdöme“.

Kilberg såg det ingalunda som självklart att han skulle accepteras av häradsinvånarna i kraft av sin stadsmusikantbefattning. Tvärtom är hans inställning närmast vördsam:

„Wid det tillfälle att min önskan wunne framgång, och någon kallar mig till sig med Spehl och musiqve att upwachta, så försäkrar iag här med icke willja fordra derfore någon stoor belöning, utan ställer det till wederbörandes egit behag och är af hiertad förnögd med hwad iag får eller giästerna till mig sammanskiuta wela; hwar emot dhe icke allenast skola blifwa förlustade med behageligt Spehl på allehanda instrumenter hemma i huset, utan ock wederbörande till heder i sielfwa Kyrkian wid barnsdopp och wignings akter hedrande med en liufig Musiqve; Jag tänker ej häller på något sätt hindra deras wanliga gambla roo [nöje] med trummor och annor lustighet, på dhe orter det brukas, utan den på alt sätt ok till allas nöje befordra och föröka skall“.<sup>19</sup>

Han framhåller vidare att han har både hustru och barn samt gesäller och lärlingar att försörja. Därtill räckte inte de utkomster som tillföll honom inom staden.



Länets hövding fattade nu heller inte ett egenmäktigt beslut såsom t.ex. landshövdingen i Malmöhus län kunde göra, bl.a. med stöd av en lång och obruten tradition, utan valde i stället att inhämta respektive tingsrätts uppfattning i saken, dvs den instans som nu allt oftare och på allt fler håll enligt allmogens önskemål tillsatte häradsspelmän. Han antydde dock sin egen mening redan vid den första kontakten med dessa; Kilberg borde få privilegierna inte minst därför att - genom årsavgiften - kronans inkomster skulle stärkas. Detta antyder att landshövdingen här var mer mån om de centrala intressena (statens) än om de lokala. Landshövdingen inleder sin skrivelse med att tala om att stadsmusikanten vänt sig till honom med anhållan „at få nyttia lijka privilegier med Stads Musicanten utj Ystad och Malmöhuus lähn, samt i följe däräf utan intrång af fuskare och Bönhasar få uti Hr Assessorens Jurisdiction wid Bröllop, Barnsöhl och andra tillfällen upwakta Stånds Personer, och betiena dem samt Allmogen med Musiqven“.<sup>20</sup> Privilegiet avsågs således gälla både för ståndspersoner och allmogen.

Landshövdingen underströk vidare att „såsom nu denna Stads Musicant wid en ringa löhn måste uppehålla Folk till kyrkio Musiquens upwaktning utj Staden, hwilcka dock ej mindre än han sielf här sällan hafwa någon annan förtienst, och det således synas billigt at han som med möda och kostnad lärt sin profession äfwen därför kunde hafwa någon belöning utaf hwad af en eller annan wid hans upwaktning efter egit öfwerenskommande honom kunde bestås, hwartill han ock tyckes wara berättigad, framför andra som icke lärt Musiquen“.

Denna argumentering, med hänvisning till stadsmusikantens viktiga roll i stadens kyrka samt hans ställning som fackutbildad musiker, för omedelbart tanken till de fullmakter som tidigare givits på länsprivilegier, t.ex. i Malmöhus län. Häradsspelmansprivilegier motiverades normalt inte på detta sätt. Samma sak gäller förhållandet att privilegiet även inbegrep de på landsbygden boende ståndspersonerna, något som inte tillhörde häradsprivilegierna.

Men vad gäller själva den administrativa ordningen, hörandet av allmogens åsikter och betalning av avgift till kronan så följdes huvudsakligen den procedur som gällde för häradsprivilegier.

Skrivelsen togs upp till behandling vid tingsrätterna enl. följande ordning: Västra Göinge tingsrätt (21/5), Gälds (3/6), Villands (28/6) och Östra Göinge (7/10).<sup>21</sup> Vid V. Göinge tingsrätt bordlades dock ärendet till den 30 okt., på grund av att ingen ur allmogen var närvarande. Först med att fatta beslut om Kilbergs privilegier blev således tinget i Gälds härad, och deras beslut kom att bli vägledande för de övrigas. Vid mötet den 3 juni 1735 infann sig kronobefallningsmannen med Kilbergs skrivelse samt en kopia från ett liknande ansökningsmål från Malmöhus län; Kilberg hade ju anfört stadsmusikanten i Ystad i sin första skrivelse. Dessa överlämnades till allmogen för genomläsning. Vid tillfället var också vissa frälseinspektorer och ståndspersoner närvarande. Dessa lämnade emellertid snart tingssalen för att allmogen enskilt skulle kunna överlägga. Möjligen hade ståndspersonerna sitt eget rådslag. De återkom emellertid inför rätten och samtliga - såväl ståndspersoner som allmogen förklarade sig nöjda med Kilbergs önskemål.

Ståndspersonerna förhöll sig till synes passiva vid samtliga tingsställen. Det var allmogen som framförde krav och reservationer. Vid Gälds härads tingsrätt accepterade

allmogen enbart Kilbergs närvaro vid bröllop och barnsöl. „Men wid andre små gillen, såsom kyrkiogångar, Timber=Wede och slättergillen med mera förbehåller sig allmogen sig at få taga till speleman, hwem de behaga och är dem närmast“. I Östra Göinge framhöll man att man inte ville förbinda sig att hämta honom och hans medmusikanter i staden, ej heller skjutsa tillbaka dem. Detta fick ske på Kilbergs egen bekostnad.

På det stora hela tillstyrkte emellertid samtliga tingsrätter Kilbergs ansökan.

Genom den nya administrativa ordningen där allmogen och häradsrätterna fick ha ett ord med i laget lyckades stadsmusikanten Kilberg dels tillskansa sig privilegier som starkt påminde om de äldre stadsmusikantprivilegierna, och vilka stadsmusikanterna i Kristianstad av okänd anledning dittills inte hade fått, med metoder som om det gällde ett häradsspelmansprivilegium. Härmed lyckades han också, i varje fall temporärt, utestänga en hel rad musiker som skulle kunna bli presumtiva härads- och sockenspelmän såsom redan hade börjat ske på andra håll i länet.

Kilberg fick dock inte njuta dessa förmåner särskilt länge. Den 13 mars 1737 avled han. I hans bouppteckning finns ironiskt nog en fordran från staten på 15 dl för musikprivilegierna (1,5 år).<sup>22</sup>

Olof Kilberg efterträddes på stadsmusikantbefattningen av Petter Runström från Karlshamn 1739.<sup>23</sup> Året efter anhöll Runström hos landshövdingen om att få överta Kilbergs landsbygdsprivilegier. Ansökan avslogs emellertid.<sup>24</sup> Landshövdingens motivering lyder: sådant må „lämnas i kronoallmogens frihet, at nyttia i sine gästebud de musicanter, de sielfwa ästunda.“ Denna uppfattning höll nu på att bli den gängse. Om ståndspersoner var det nu icke här tal. Men här möter vi ytterligare en precisering av dem som skulle anlita musikanterna: *kronoallmogen*, dvs. de bönder som arrenderade kronans gårdar. Det förefaller rimligt att anta, att det var just denna del rent generellt som kunde åläggas att engagera privilegierade musikanter. Kronan meddelade privilegiet genom landshövdingen och det var tänkt att omfatta kronans bönder. I de fall det enbart talas om allmogen, kan man antagligen utgå ifrån att det är kronoallmogen som avses. Frälsebönderna lydde under andra lagar (se nedan). Om också de självägande bönderna kunde tvingas att anlita privilegierade musikanter är obekant.

Kronoallmogen i de fyra nordöstsånska häraderna försatt inte sina rättigheter. År 1744 utsågs musikantgesällen Petter Ellman att sköta musikantssysslan i Villands och Östra Göinge härader på det sätt som Kilberg hade gjort.<sup>25</sup> Hans avgift till kronan uppgick för respektive härad till 6 och 8 dl smt. Året efter förordnades uttryckligen till häradsspelman i Västra Göinge härad den biträdande stadsmusikanten i Kristianstad Jacob Orre.<sup>26</sup> Hans avgift till kronan - 8 dl smt - benämns i källorna gärningsören.

I det fjärde häradet, Gärds härad, hade man redan 1738 antagit Swen Uttermann „at wara häradz Speleman för Crono allmogen“, på villkor att han erlägger „gierningsören“.<sup>27</sup>

Intet av häraderna valde stadsmusikanten själv, Petter Runström i Kristianstad. Stadsmusikantanknytningen blev ändå markant genom Petter Ellman och Jacob Orre. Swen Uttermans bakgrund är obekant. Att de hade stadsmusikantanknytning torde dock ha spelat mindre roll vid tillsättningarna. Det råder ingen tvekan om att dessa musikanter förordnades som häradsspelmän med åliggande att betala gärningsören. Tendensen är tydlig. Varje musikanter ansvarar för ett allt mindre distrikt. Antalet privilegierade spelmän

ökar därmed. Samtidigt kan man konstatera att stadsmusikantens roll som landsbygds-selman ständigt förminskas.

Stadsmusikantens strategi att utnyttja ett brytningsskede, med delvis oklar administrativ handläggning av privilegieutfästelserna, misslyckades. Stadsmusikantens betydelse på landsbygden minskade samtidigt som antalet häradsspelmän ökade och råjongerna följdriktigt minskade.

För att belysa vissa drag i denna förändringsprocess vill jag dröja något vid ovan-nämnde Jacob Orre. Förutom att denne skulle betala gärningsavgift fordrades också att han skulle „draga försorg om dugelige Spelemäns antagande uti Sochnarna, så och att sielf komma uppå kallelse tillstådes, hwaråt han anmodas sig at infinna och böra altså, the som willja idka musique och äro theruti öfwade skaffa bemte häradsselman Orres frisedel och tillstånd at för betalning få allmogen med på brölloper och barnsöhl betiena; men at wid Slättergillen och dylika små sammankomster, kan allmogen icke förbiudas taga hwem the willja och hafwa närmast till hands.“<sup>28</sup> Här förelåg alltså samma begränsning av privilegiet som under Kilbergs tid. Nytt är däremot kravet att Orre skulle tillse att dugliga spelmän tillsattes i socknarna. Allmogen såg här en chans att få kompetenta spelmän till sina smågillen. Antagligen har man tänkt sig att Orre skulle svara för viss undervisning.

Arrangemanget med „frisedel“ påminner delvis om det danska förpaktningssystemet, och det var tillämpligt enbart vid bröllop och andra större gillen.

Orre tycks emellertid inte på någon punkt ha skördat några framgångar. Då han på vintertinget 1749 klagade på obehöriga spelmäns intrång, blev han bemött på ett förmodligen för honom oväntat sätt. Häradsnämnden ingav nämligen en skrivelse som var undertecknad av samtliga socknars (utom Önnestad) fullmäktige, „waruti de anhålla at särskilte Spelemän uti sochnarne måtte antagas till deras beqwämlighet, efter det skall wara obeqwämt hemta Orre till deras gästabad, at de ei äro nögde med dem som hafwa betingat de förmåner af honom“.<sup>29</sup>

Kritiken är densamma som knappt tio år senare skulle drabba stadsmusikanten Swen Ytterstedt i Lund (se nedan). Orre tog deras önskemål *ad notam* och avgick som häradsselman. Häradstinget uppdrog därefter befallningsmannen att förse dem som sockenmännen föreslog till spelmän med interimfullmakt. Vid påföljande sommarting förordnades spelmän i fyra socknar mot en gärningsavgift 1 dl 16 öre smt vardera.<sup>30</sup> I Stoby socken förordnades sockenskräddaren Per Nilsson, i Lockarps och Vittsjö socknar salpetersjudaren Tor Tuesson och drängen Ola Persson, samt i Farstorps socken sockenskräddaren Christian Kiestensson. Deras fullmakter infördes i häradstingets dombok, samtliga med lika ordalydelse. Här återges i sin helhet § 52 gällande Per Nilsson i Stoby:

„Socksenskräddaren Per Nilsson upwisar en Interimsfullmakt, som han den 3 april sistledne, bekommit af Kronobefallningsmannen herr Mathias Testrup, att wara speleman uti Stoby socken och betiena allmogen på theas giästebud, sedan förre häradsspelmannen Jacob Orre, wid senaste Ting, upsagt det med häradsoerne ingångne Contract; för hwilckete förmån han Per Nilsson är worden ålagd att till Kongl: Majjtt och kronan, åhrl i gierningsöron erlægga 1 dr 16 ./. smt , utom de öfrige utgifterne med anhållan, att härå undfå TingsRättens stadfästelse, och som han Per

Nilsson icke allenast finnes härutinnan kunna wara allmogen till tjenst, utan ock så medelst ökar Kronans ingjæld, altså blifwer denna fullmacht af häradsrätten godkiänd och i öfrigit utsättes ett wite af sex mkr smt för den som uti Stoby socken, understår sig med spelande på giästebud, göra honom Per Nilsson intrång; Till hwilcken ända thetta bör å Broby kyrkiovall, en gång om året allmänneligen kundgiöras, emot behörigt bewis.“

Ingen av de ovannämnda spelmännen var fackutbildade musiker. Nu överläts musicerandet på landsbygden i allt större omfattning åt lokalt förankrade och av allmogen utsedda härads- och sockenspelmän.

### Staden Lund med omgivande landsbygd

I slutet av 1600-talet fick stadsmusikanten Magnus Keddell i Lund som tidigare nämnts samma slags länsprivilegier som musikanterna i Malmö hade förlänats. Men efter Keddells död 1694 förordnades inte i Lund någon egentlig stadsmusikant förrän 1735. Vid den tidpunkten kunde det - som ovan visats - finnas en ovilja från landshövdingarnas sida att enväldigt nyinrätta och förse stadsmusikanterna med länsprivilegier; allmogen skulle lämnas frihet att välja de musikanter den själv önskade. För Lunds vidkommande skall här också erinras om att stadsmusikanterna i Malmö hade länsprivilegier i de runt Lund närmast liggande häraderna - Torna och Bara. I den mån som den nytillträdde stadsmusikanten 1735 - Swen Ytterstedt - ville utvidga sitt arbetsfält till att även omfatta den närmast omkringliggande landsbygden, var han hänvisad till att söka bli accepterad som häradsspelman.

Swen Ytterstedt erhöll år 1734 fullmakt på *domkyrkomusikantbefattningen* och 1735 på *stadsmusikantbefattningen* i Lund.<sup>31</sup> Vid denna tidpunkt fanns i länet redan häradsspelmän förordnade på flera håll. Samma år ansökte Ytterstedt hos landshövdingen om att bli antagen till häradsspelman i Torna härad.<sup>32</sup> Denna ansökan är tyvärr förkommen, men av svaret på densamma förstår man att Ytterstedt ville få „bekomma allmogen och flere wederbörande uti Torna härad såsom närmast intill Lund belägit, wid tillfällen med musique betiena“.<sup>33</sup> Vilka som avses med „flere vederbörande“ är oklart. Troligen räknades dit lägre tjänstemän som fogdar och befallningsmän, samt möjligen sockenhantverkare och daglönare.

Ytterstedt agerar här som om han skulle ha sökt länsprivilegier i kraft av sin stadsmusikantbefattning. Han vänder sig till landshövdingen och räknar med dennes stöd. Andra som ville bli antagna som häradsspelmän vände sig i regel till respektive häradssting.

Landshövdingen fattar här, i likhet med sin kollega i Kristianstads län, inte ett beslut på egen hand - vilket Ytterstedt antagligen hade räknat med, och vilket hade varit kutym under slutet av 1600-talet - utan inhämtar först upplysningar från häradets befallningsman. Denne kunde meddela att det i Torna härad, „hwilcket är nog widlöfftigt“, inte fanns någon annan häradsspelman än den blinde Per Mårtensson. Det var därför allmogens vilja att Ytterstedt tilläts spela i häradet. Därefter beslöt landshövdingen att Ytterstedt jämte Per Mårtensson skulle få rätten att uppvakta med musik. Och för att förhindra intrång av andra spelmän utdömdes ett vitesbelopp på 10 dl smt att betalas av



dem som engagerade s.k. bönhasar. I landshövdingens resolution betitlas Ytterstedt inte för häradsspelmän utan „Lunde Stadsmusicant“. Han avkrävdes uppenbarligen heller inte gärningsavgift och tycks därför ha fått privilegierna delvis på de villkor som kännetecknar de äldre länsprivilegierna. Ytterstedt kan vid denna tidpunkt sägas - i likhet med sin kollega i Kristianstads län - ha befunnit sig i ett slags brytningsskede, där det från myndigheternas sida rådde en viss oklarhet över hur man skulle administrera privilegierna för stadsmusikanter respektive häradsspelmän.

Så småningom erhöll Ytterstedt privilegium också i hälften av socknarna i Bara härad. Han ålades också att betala gärningsavgift. Just gärningsavgiften kom att bli en huvudsak i det meningsutbyte som blossade upp mellan Ytterstedt och allmogen i Bara härad år 1757.<sup>34</sup>

Upprinnelsen till denna fejd var en skrivelse från sockenmännen i sex socknar till distriktets befallningsman. Klagomålen gällde att Ytterstedt sällan kom själv då musik rekvirerades, „utan när han ålitas skickar gubbar och gossar, som hwarken kunna stämma en Viol, eller den samma handtera.“ Sockenmännen bad därför befallningsmannen att förordna drängen Gunnar Lundquist från Remmarlöv (Harjagers härad) till spelman. Denne var f.ö. en förlupen lärling till Ytterstedt. Befallningsmannen vidarebefordrade till landshövdingen sockenmännens kritik daterad den 19 febr. 1757. Han föreslog också att nämnde Lundquist skulle utses till spelman mot en gärningsavgift på 2 dl smt. Den summan betalade nämligen den spelman som var verksam i andra halvan av häradet. Landshövdingen menade i sitt svar att Ytterstedt först borde få möjlighet att yttra sig. Den möjligheten grep han.

I en inlaga till landshövdingen framför Ytterstedt sina synpunkter. Påståendet att han skickat odugliga gubbar och gossar menar han är idel osanning: „ingen musicant här i länet är försedd med flera eller bättre Gesäller och gossar än jag, hwilka iag antagit ei för annan orsak än at dermed wara i stånd at wid påfordran kunna Musiqve på flera ställen anställa.“ Ytterstedt låter också förstå att om han nu fråntogs något distrikt på landsbygden så skulle han inte längre kunna avlöna dem alla. Ytterstedt anklagades också för att inte ha betalat gärningsavgiften på två år. Detta vidgick han och anförde som skäl sjukdom.

Landshövdingen intog en fortsatt försiktig hållning. Han menade å den sidan att allmogen inte skulle påtvingas en musikbetjäning som de inte var nöjda med, å den andra hade ju Ytterstedt faktiskt fullmakt på sysslan. Hans förslag blev därför att ärendet borde prövas i behörig domstol, „som wille häröfwer undersöka och profwa huruwida Ytterstedt giordt sig denna rättighet förlustig“.

Punkt i denna strid sattes den 28 maj 1757 vid Bara häradsting. Ytterstedt skildes från sitt uppdrag på grund av de skäl som anförts. Till ny spelman förordnades Gunnar Lundquist. Talan mot spelmannen fördes alltså av allmogen vid tingsrätten precis som i fallet Jacob Orre i föregående avsnitt.

Det inträffade visar på det inflytande som allmogen nu besatt i frågor som dessa, under förutsättning att det rörde sig om en häradsspelman som allmogen själv hade varit med om att tillsätta. I de regioner där stadsmusikanter med de äldre länsprivilegierna verkade, kunde inte allmogens missnöjesyttringar leda till att stadsmusikanten avsattes.

Man kan således konstatera att stadsmusikanter som på grund av ändrade maktstruk-

turer inte kunde komma i åtnjutande av de äldre länsprivilegierna i stället försökte få de nya häradsprivilegierna. De försökte därmed på nya premisser vidmakthålla ett arbetsfält på landsbygden som av tradition tillhört stadsmusikanter. Men framgången var begränsad. Efter hand föredrog allmogen spelmän med lokal anknytning rekryterade ur dess egna led. Deras strategi att vidga och inhägna ett nytt område och därmed utestänga andra grupper av musiker kan sägas vara ett misslyckande. Detta ger upphov till en hel rad frågor. Vad berodde det på att allmogen, som ju först hade accepterat stadsmusikanterna, efterhand inte kunde acceptera dem? I citaten ovan framgår bl.a. att det var opraktiskt att hämta musikanterna ända från staden, att vederbörande sällan kom själv utan skickade lärlingar och andra medhjälpare. Några notiser om att det skulle ha förelagat något missnöje med repertoaren föreligger inte. Men det förefaller inte osannolikt. var det möjligen så att vid mitten av 1700-talet allmogen alltmer började odla sina egna danser, skilda från dem som dansades av borgerskapet i staden och som stadsmusikanten naturligtvis bäst behärskade? För att besvara frågor av den här typen krävs ytterligare forskningsinsatser.

I de städer där stadsmusikanterna av hävd haft s.k. länsprivilegier - till skillnad från Kristianstad och Lund - försökte stadsmusikanterna i betydligt mindre utsträckning utestänga häradsspelmännen. Tvärtom blev snart en uppdelning av arbetsuppgifterna blev etablerad: stadsmusikanterna spelade för landsbygdens ståndspersoner, häradsspelmännen uppvaktade allmogen.<sup>35</sup> Häradsspelmännen kan i vid mening sägas ha blivit assimilerade inom privilegesystemet. Stadsmusikanterna såg inte dem som ett slags presumtiva farliga konkurrenter. Tvärtom gynnades och befästes hela privilegesystemet genom häradsspelmännen; musicerandet på landsbygdens gillen och kalas kom under ännu bättre kontroll.

Slutligen några rader om privilegesystemet på ett principiellt plan. Organisationen med privilegierade musikanter på landsbygden levde i Skåne kvar till långt in på 1800-talet, sannolikt därför att privilegierna flyttades från stadsmusikanter till häradsspelmän. Hade så inte skett - av t.ex. administrativa eller juridiska skäl - kan man spekulera över om inte hela privilegesystemet hade rasat samman i ett mycket tidigare skede. Som ett slags säkerhetsventil mot ett sådant sammanbrott kan säkerligen också förpaktningssystemet såsom det gestaltade sig bl.a. i Danmark och Tyskland också betraktas. Förpaktningssystemet innebar att stadsmusikanten i staden mot en viss avgift förpaktade bort en bestämd del av sitt musikrevir på landsbygden till en spelman ur allmogeleden. Detta förfarande kan antagligen inte enbart motiveras med att stadsmusikanterna, deras lärlingar och gesäller inte hann med att ombesörja alla spelningar själva eller med andra praktiska omständigheter, utan de var snarare tvungna till denna åtgärd. Annars hade motståndet mot deras privilegier blivit för stort, med risk för hela systemets sammanbrott. Men genom förpaktningssystemet fick allmogen i dessa länder en lokalt förankrad spelman till att spela på sina gillen, trots att stadsmusikanten formellt sett hade privilegiet. Privilegesystemet var således inte så stelt som man i förstone kan få intryck av, utan rymde inom sig en viss förmåga till anpassning till de behov och de önskemål som förelåg.

## II. STADSMUSIKANTER OCH ORGANISTER

Att stadsmusikanterna på något sätt kom i konflikt med stadens organist var snarare regel än undantag. Organistens anställningsvillkor påminde om stadsmusikantens; han räknades som en av kyrkans eller stadens betjänter och var försedd med en ringa lön.

Märkligt nog är förhållandet stadsmusikant-organist mycket litet uppmärksammat i utländsk relevant facklitteratur. Någon genomarbetad analys finns veterligen inte gjord, utan man nöjer sig enbart med att konstatera att stundom kan vissa skärmytslingar beläggas mellan stadsmusikanter och organister beträffande gästabudspelningar. Fenomenet som sådant fanns t.ex. både i Tyskland och Danmark. Inte ens i den innehållsdigra organistmonografin „Der nordelbische Organist“, författad av Arnfried Edler, penetreras denna centrala beröring mellan de två yrkeskategorierna.<sup>36</sup>

Att organisten fungerade som ett slags adjungerad stadsmusikant finns det exempel på ifrån bl.a. Danmark.<sup>37</sup> Enbart i de mindre städerna slogs de två ämbetena - organist och stadsmusikant - där samman.<sup>38</sup>

Vilka mönster och strukturer präglar då relationen stadsmusikant-organist i Skåneland? Omedelbart skall framhållas att inte i någon stad i Skåneland där det funnits stadsmusikanter, har organisten i kraft av sin organisttjänst, varit innehavare av något musikanterprivilegium. Det har alltid innehaft av stadsmusikanten.<sup>39</sup> I den mån organisten deltog i gästabudspelningar gjorde han detta som ett slags biträde till stadsmusikanten eller med dennes goda minne.<sup>40</sup> Den senare kunde ju vid ett visst tillfälle vara engagerad på annat håll och då fick organisten själv ansvara för den aktuella spelningen, med eller utan pekuniär gottgörelse till stadsmusikanten. Representativ för myndigheternas inställning i denna fråga kan följande dom fälld av rådhusrätten i Malmö 1667 sägas vara. Den riktar sig till organisten Ernst Boye som instämts till rätten av stadsmusikanterna Eyleresen och Kramer för „adskillige Indtrång“. Ernst Boye förelades:

„att hand alderlis fra holder sig, och icke lader sig bruge till Brölluper och saadanne førnemme samquæmer, och icke att giøre Instrumentisterne indpass i nogre Maader, Med mindre hand haffuer det med derwid Minde, Eller de ere hielst till stede med, och for det hand nu haffuer ladet sig bruge till Jens Rordz Bröllup, da er modererit denne gang at hand skall leffuere fra sig halffparten aff huad hand udj Jens Rordz huus haffuer nu fortient.“<sup>41</sup>

Förhållandet mellan stadsmusikanter och organister var ömtåligt. Även organisterna hade som regel en snålt tilltagen fast lön och behövde därför i likhet med stadsmusikanten i stor utsträckning extraförtjänster. Städernas styresmän såg därför i regel med blida ögon att ett visst samarbete kunde etableras mellan organisten och stadsmusikanten vad gäller bröllops- och gästabudspelningar. På så sätt kunde även organisten få ett visst tillskott på sin lön; han förväntades därmed inte ställa så höga löneanspråk på organistlönen och därmed tära i överkant på de vanligtvis hårt ansträngda kassorna. Men vilken var stadsmusikantens syn på organisten och dennes verksamhet? Såg de honom som ett värdefullt tillskott i musikaliskt avseende eller betraktades han snarare som en ekonomisk belast-



ning, i så måtto att ytterligare en skulle vara med och dela på förtjänsten? På vilket sätt hanterade stadsmusikanten sina relationer till stadsorganisten?

### Muntliga överenskommelser

Samarbetet mellan stadsmusikant och organist kunde regleras på olika sätt. Det kunde röra sig om en muntlig överenskommelse oftast gjord inför sittande rådhusrätt. Ett exempel härpå föreligger från Malmö, där organisten Olaus Bang besvärar sig hos magistraten över att stadsmusikanterna när de skall spela vid något bröllop, „hwarwid 4:e mannen om musiquens Completerande behöfwas“, anlitar en främmande musiker.<sup>42</sup> Bang menade att musikanterna i de fallen i första hand borde engagera honom. Magistraten framförde organistens önskemål till stadsmusikanterna, som lovade att efterkomma dem. Denna överenskommelse bekräftades av magistraten i följande hoppfulla ordalag: „med ansä-gande att städse bibehålla en god förtrolighet och Harmonii med hwarannan som de lofwade efterkomma.“

Vid den här tidpunkten (1710-talet) var antalet stadsmusikanter i Malmö två (J. Brun och C.H. Scheel), vartill kom en gesäll, Bruns styvson Nils Malm. Av ett domslut vid rådstugurätten år 1715 kan man förstå att enbart dessa tre spelade vid det stora flertalet av stadens bröllop av ordinärt slag. Vid förnämre bröllop tycks regelbundet en extra fjärde musikanter ha engagerats; uttrycket „4:e mannen“ i citatet ovan synes vara veder-taget i sammanhanget. Denne spelade då antagligen ett klaverinstrument, varför platsen blev särskilt attraktiv för organisten.

Att bröllopsmusiken skulle ha organiserats på ett sådant sätt ges ytterligare stöd i källorna i samband med att ovannämnde Jonas Brun ger sin tolkning av ett avtal mellan honom och organisten Bengt Lidner. Brun tycks förutsätta att organisten skulle med-verka endast på förnämre ställen „hwarest hans Person kan finna sitt nöje“.<sup>43</sup> Av skrivel-sen framgår vidare att detta kontrakt inte har kunnat följas helt friktionsfritt. Parentetiskt må här nämnas att Brun också hade ett avtal med några av stadens militärmusiker (se vidare nedan). Men, menar Brun, samtliga dessa kunde inte räkna med att medverka vid varje speltillfälle. Som privilegierad stadsmusikant ville han förbehålla sig rätten att ta det antal musiker som han fann lämpligast vid varje enskilt framträdande (organisten och militärmusikerna såg sig nämligen ofta förbigångna). Annars, framhöll Brun, „faller det fattigt folck altförswårt att emottaga 7 och 8 Personer till att gifwa betalling och trac-tamente“.

I vilken utsträckning organisten kunde engageras av stadsmusikanterna kan därför bl.a. ha berott på vad vi kan kalla musikbeställarnas önskemål; vissa har endast velat (eller haft råd till) en eller par musiker, andra en större ensemble.

På utländsk botten finns liknande exempel på att organisterna lyckades förvärva optioner framför andra musiker att få biträda stadsmusikanten vid gästbudsspelningar. Så inkom t.ex. år 1661 samtliga fyra organister i staden Bremen med en skrivelse till magistraten om att få delta vid brölloppspelningar. Magistraten lyckades lyckades

skapa en överenskommelse mellan de två parterna som innebar att stadsmusikanten när en större ensemble användes än „einen Discant und Bassviole bei einer Hochzeit“, förpliktade sig att „einen von den vier Kirchspielsorganisten mit einem Positif, Regal oder Clavicimbal zu sich zu nehmen“.<sup>44</sup>

### Skriftliga överenskommelser

På flera håll ges exempel på ingångna skriftliga kontrakt mellan stadsmusikanten och organisten som huvudparter. Redan på 1670-talet upprättades i *Halmstad* en sådan handling mellan organisten Christopher Kruse [Krause] och stadsmusikanten Adam Lange. I kontraktet stadgades att organisten skulle få en tredjededel av inkomsterna, stadsmusikanten och dennes medhjälpare - Mårten Fiskere - var sin tredjedel. Organisten ansåg sig emellertid efter en tid förd bakom ljuset. I mars 1672 ingav han därför en specifikation på sju poster med en sammanlagd fordran på 33 dl smt gällande uteblivna inkomster vid bröllopsspelningar. Stadsmusikanten hade emot kontraktets lydelse underlåtit att också kalla organisten. Parterna kom så småningom överens och organistens fordran nedprutades till 8 dl smt.<sup>45</sup>

I *Helsingborg* upprättades också ett kontrakt av detta slag på 1690-talet mellan stadsmusikanten Michael Zoll och organisten Lorenz Petresk. Innebörden var den samma: en tredjedel av intäkterna från bröllop och andra gästbud skulle tillfalla organisten. År 1701 begärde emellertid Michael Zoll att magistraten skulle annullera kontraktet eftersom han ansåg att organisten brutit mot detta.<sup>46</sup> Michael Zoll lyckades - ovanligt nog - att få magistraten att ta parti mot organisten, Lorentz Petresk. Detta kommer till uttryck i den skrivelse som magistraten sände till guvernören som stöd för Zoll. Magistraten ansåg det viktigt att organisten förbjöds att ta gästbudsspelningar, „elliest lærer befahras, att på denna frontier Orthen att ingen Instrumental Music lærer för fremmande Personer och andra komma att anställas och förblif[va]“.<sup>47</sup> I vad mån Zoll och magistraten vann gehör hos guvernören för sina synpunkter är för närvarande oklart.

Ett allmänt intryck av överenskommelser av detta slag är att organisten framstår som den svagare parten och att stadsmusikanten inte så sällan försökte undanhålla denne sina rättmätiga förtjänster. Ekonomiska skäl tycks hellre än musikaliska ha fått bestämma stadsmusikantens ensemblenumär. Organisten måste med hänsyn till det musikaliska resultatet ha varit en betydande tillgång. Inte så sällan förekommer i källorna uttryck som en „complet musique“ eller en „fullkomblig musique“. Med dessa uttryck under detta tidskede har med hög grad av sannolikhet avsetts närvaron av ett generalbasinstrument, då företrädesvis ett klaver, även i fråga om dansant bröllopsmusik. Att organisten och hans klaverinstrument kunde betyda en del extra besvär bl.a. ur transportsynpunkt framgår av följande kontrakt som uppsättades mellan stadsmusikanten och organisten i Kristianstad 1720:

„Efter den högtährade lofl. Magistratens uppå Rådstugan gunstigt till oss underskrefne aflätne ordre, hafwa wij angående upwachtningen med musiquen wid Brölloppen eller andre sammanqwämer, hwarest den samma begiäras kan, sålunda med hwar-

andra öfwerenskommit och slutit, at ingen af oss särskilt wid Brölloppen här i staden upwachtar, utan at den andre jembwål dijtfordras, och såsom stadsmusicanten Olof Kijhlberg måste hafwa någon till hielp at spela med sig uppå sine brukelige instrumenter; altså hafwa wij nu till hielp antagit Musicanten Carl Abraham Meijer at jemte oss wara hädanefter lijka delachtiger, hwarföre honom jemte oss 1/3 dehl af de penningar som wid upwachtningar faller bestås, en sådan 1/3 dehl mig af honom äfwenwål tillställes, om han på landet i sådana wähl fordras skull, och dersamma städes medelst andre hinder mig ej belägligit falla med Positiv, Spinet eller Regal at utkomma; för öfrigt förbinder iag mig Hans Rask jemte begge musicanterne Oluf Kijhlberg och Carl Abraham Meijer at enär någon af oss till Bröllop uthom Districten blifwer fordrade, at då genast wid hemkomsten från sig lefwerera Een dahl. Smt; hwilcken emellan oss skiädda förening orubbeligen hållas skall till alla dehlar, af till desto större wistheet den samme till lofl. Magistratens gunstige confirmation ödmukast insinuerar,

2ne likalydande Exempelar med våra underskrift  
Christianstad d.10 sept 1720

Hans Rask      Olow Kijhlbergh      Carl Abraham Meijer<sup>48</sup>

Detta kontrakt konfirmerades av magistraten. Den uppmanade dessutom musikanterna att se till att framföra sin musik i ett sådant skick att de som engagerade dem hade glädje därav, samt att flitigt ombesörja musiken i kyrkan. När så skedde skulle magistraten se till att inga andra „ynglingar eller främmande Musicanter eller Spelemän“ tilläts falla dem i näringen.

Stadsmusikanten Kilberg skaffade således en medhjälpare, Carl Abraham Meijer. De tre skulle dela lika då man spelade inom staden och till staden tillhöriga distrikt. Sannolikt avsågs här de råjonger runt staden som tillhörde stadens, skolans och kyrkans markområden. Att dessa områden måste ha sträckt sig en bra bit utanför staden kan man förstå av att organisten skulle ha rätt till sin 1/3 del om spelplatsen låg så otillgängligt till att han inte kunde transportera sina klaverinstrument. Spelningar utanför distrikten kunde de emellertid ta var och en för sig (här gällde ju inte privilegiet); men de skulle då, förmodligen till en gemensam kassa, betala en daler av sitt gage. Den samlade summan skulle troligtvis sedan delas lika mellan dem. Att det här kunde bli diskussion om spelplatsens tillgänglighet förefaller rimligt. Om organisten kunde hävda att han inte kunde transportera sina instrument, så skulle han ändå ha en tredjedel av intäkterna.

Kontraktet är därför till organistens fördel: han fick dels ett tredjedels stadsmusikantprivilegium, dels frihet från att delta vid oländigt belägna platser, dock med bibehållen inkomst.

Av den fortsatta händelseutvecklingen framgår att stadsmusikanterna inte alls var särskilt nöjda med denna överenskommelse. I juni 1722 klagade Hans Rask över att Kilberg och Meijer inte ville följa kontraktet.<sup>49</sup> Efter överläggningar valde man dock att fortsätta låta kontraktet gälla. Året därpå var det stadsmusikanternas tur att framföra klagomål.<sup>50</sup> Det finns intet i källorna som tyder på att kontraktet annullerades, utan det har troligtvis varit giltigt fram till Hans Rasks död 1730.<sup>51</sup>

Ovan skisserade omständigheter får anses representativa för organisternas yrkesförhållanden i Skåneland. Organisten var nästan lika beroende av extrainkomster som stadsmusikanten. Genom sitt underläge gentemot stadsmusikanten och dennes privilegium, tvingades organisten vädja om hjälp hos magistraten för att inte bli orättvist behandlad. För dessa vädjanden fick organisten i regel gehör eftersom det låg i stadens intresse att organisten kunde försörja sig på egen hand även om den fasta lönen var låg.

Ikke desto mindre tycks stadsmusikanterna ofta ha föredragit att i minsta möjliga mån ta organistens tjänster i anspråk. Härför tycks de ekonomiska skälen (en man mindre att dela på förtjänsten) att uppvägt de musikaliska fördelarna. Man tycks ha ingått ett slags allians med organisten närmast för att stå på god fot med magistraten. Samarbetsperioderna tycks hellar inte ha varit särskilt långvariga.

### Stadsmusikant- och organisttjänsten i förening

För att kringgå problemen kring konkurrensförhållandet mellan stadsmusikanter och organister krävdes en mer principiell och hållfast lösning. Denna kom på många håll att utformas så att stadsmusikantsysslan och organisttjänsten förenades hos en och samma person. Önskemålet tycks i första hand ha kommit från musikernas sida, men även myndigheterna måste ha välkomnat denna lösning.

Den ort på vilken de båda befattningarnas förening hos en person tidigast kunnat beläggas är *Ystad*.

År 1724 blev organistplatsen i S:ta Maria kyrka ledigförklarad efter organisten Zacharias Frijs frånfälle. Stadsmusikanttjänsten i Ystad hade då i praktiken under tio års tid uppehållits av Johan Christian Bauermeister. Denne framförde nu önskemål om att även få bekläda organisttjänsten.<sup>52</sup> Några särskilda skäl härför uppges inte i källorna. En sådan lösning hade borgerskapet ingenting emot, men man var delvis osäker på om Bauermeister besatt tillräckliga kvalifikationer, särskilt beträffande orgelverkets skötsel. Man föreslog därför att stadsmusikanten först skulle examineras av en kunnig organist, „innan han hädanefter släppes till orgarne, på det orgarne ej måga till äfwentyrs genom hans okunnighet i Spellande bortskämmas.“ De överväganden som borgerskapet och magistraten gjorde kan i viss mån sägas vara tidstypiska. Frågan gällde i första hand inte den tillträdande organistens musikalisk/konstnärliga skicklighet utan hans förmåga att vårda den kostbara orgeln. Att det heller inte rörde sig om någon egentlig musikerutbildning förstår man genast av det utlåtande som examinatorn, helsingborgsorganisten Bengt Lidner, lämnade redan i mars månad samma år:

„Det hafwer iag undertecknadtt uppå wälwijse och loflige Stadz Magistraten Sampt kiyrkiorådetz i Ystad anmodan mig inställt utij S: Maria Kiyrkia till at examinera och i deras närwaro jemte Scholans Betiente bepröfwä Stadz Musicanten Johan Christian Bauermeister huru wida han kunde wara tiänl. at antaga till orgornes Direction och förestående härsammastädes, sampt befunnit honom icke allena hafwa en god grund och kundskap utij de nödige delar till spelandet i Mannualen och pedalen, sampt

General-Bassen, så at han efter någon mera öfning därutinnan blifwa aldeles förswarl., utan ock redan fattat och inhemptat de grep och efferrättelser som behöfves till stämmande af Trompetstämman och de öfrigas acktande till orgones widmachten hållande och behörige Conservation, det iag med egen hand och sigill härunder stadfäster och bekräftar. Ystad den 31 Martij A: 1724

B Lidner<sup>53</sup>

Bauermeister synes alltså redan under sin stadsmusikanttid ha varit en tämligen förfaren organist och klaverspelare. Det skulle emellertid dröja över ett år - bl.a. beroende på den efterlevande organistänkans nådår - innan Bauermeister i september 1725 meddelades fullmakt på tjänsten.<sup>54</sup>

Hädanefter till en bra bit på 1800-talet innehades båda tjänsterna av en och samma person i Ystad.

I *Helsingborg* utspann sig ett likartat förlopp ett femtontal år senare. Johan Lorenz Zoll, som alltsedan 1722 formellt verkat som stadsmusikant i Helsingborg, vände sig 1740 till magistraten med en anhållan om den då vakanta organistsysslan.<sup>55</sup> Som skäl uppgav Zoll det dåliga ekonomiska utbytet av stadsmusikantsysslan. Precis som Ystad ifrågasattes här om Zoll verkligen var kompetent till att spela och sköta orgelverket. Av magistratens överläggningar framgår dock att Zoll vid flera tillfällen tidigare sökt organistplatsen och dessutom bitvis skött orgelspelet under de uppkomna vakanserna. Icke desto mindre rådde det delade meningar om lämpligheten att förordna Zoll. Så skedde dock till slut, men inte utan förbehåll: „dock åligger det Zohl, att i sitt ställe wjd upwachtningen af instrumental musiqven i kyrckjan hålla en duchtig och förfaren gesäll, på det ingen ting derwijd må wara eftersatt och försummat, såsom ock hr Zoll här igenom förelägges, att nu gienast förfoga sig till någon förswarlig organist i Kiöpenhamn, att giöra sig fullkoml.n habiliterat uti allt som till organist beställningen hörer, ock des betygande om des åhrhållne och ägande Capacitet för Magistraten och kyrckjo Rådet upwisa.“ Att resa till Köpenhamn och „perfectionera“ sig hade Zoll på ett tidigt stadium själv erbjudit sig. Nu för antagligen inte Zoll till Köpenhamn utan vände sig i stället till en organist i Helsingör, för i juli 1741 uppvisade han för magistraten ett intyg från organisten Johan Daniel Leo därstädes, i vilket denne finner Zoll vara en habil och väl förfaren organist, „så at han för en honett organist kan passera“. Intyget innehöll även en rekommendation om vidare befordran.<sup>56</sup> Här möter vi f.ö. ett av de sällsynta beläggen på musikerkontakter mellan Sverige och Danmark under frihetstiden.

Även Johan Lorenz Zoll, som hade lärt yrket hos sin fader Michael Zoll, var sedan länge en habil orgel- och klaverspelare. Den anbefallda utbildningen i Danmark torde huvudsakligen ha rört skötseln av orgelverket. Zoll uppmanades också att städsla en kunnig gesäll att sköta det övriga instrumentalspelet i kyrkan. Att en eller flera gesäller och lärningar fanns till hands torde ha varit en förutsättning för att stadsmusikanten även skulle kunna bekläda organistposten. Den ovannämnde i Ystad verksamme Bauermeister efterlämnade vid sin död 1730 tre lärningar, vilka övertogs av hans efterträdare Baltzar Knölcke.

Det finns också exempel på att organisten dels påtog sig musikantsysslan efter vädjan från myndigheterna, dels ställde detta som krav för att överhuvudtaget acceptera organisttjänsten.



I Landskrona föreslog magistraten den tillträdande organisten 1735, Swen Pihlman, att också åta sig stadsmusikanttjänsten. Denna hade då varit obesatt under en femårsperiod. I rådhusrättsprotokollet heter det att „aldenstund härstädes ingen Stadz musicant på nogen tid warit, hwilken ej allena är nödig till Musiqvens wid makthållande - utan ock ungdomens information, såsom den i forna tider hafwer warit wahnlig här i staden. Ty är Hr Pihlman benägen att derjemte blifwa Stadz Musicant och dertill hålla nödige gesäller och folck så att intet deraf brista må“. Pihlman fick på detta sätt en förhållandevis rejäl sammanlagd lön: 50 dl smt av vardera kyrkan och staden för organisttjänsten och 100 dl smt ur „Allmänna Cassan“ för musikanttjänsten. Hertil fick han enligt samma protokoll fastslaget att „för private upwachtningar med sitt folck genom Musiqwe samt informationer förskaffas hwad som skiähligt och i anseende till omständigheten gagnetil wara kan.“

Även i Landskrona ställdes alltså villkoret att stadsmusikanten omgav sig med ett tillräckligt antal gesäller och lärningar.

1745 övertogs tjänsterna av Erik Hedengrehn sedan Pihlman avflyttat till Uddevalla. Hedengrehn uppehöll båda posterna fram till 1754, då han bad att få överlämna musikantdelen till musikantgesällen Peter Lannersten. Lovén förmodar sjuklighet hos Hedengrehn var orsaken hertil.<sup>57</sup> Lannersten avled 1784, 59 år gammal. Han efterträddes av en Lars Rask, som blev den siste stadsmusikanten som magistraten antog. I Landskrona blev således organist- och stadsmusikanttjänsterna förenade hos en person enbart under en knapp 20-årsperiod.

Då organisten och stadsmusikanten Christian Wenster i Ystad år 1741 sökte tjänsten som organist i *Karlshamn* ställde han som villkor att han även skulle få stadsmusikantposten.<sup>58</sup> Detta beviljades. Kombinationen av dessa två tjänster fortfor under resten av 1700-talet i Karlshamn.

I *Malmö* var förhållandena mer speciella. Här fanns flera församlingar: St Petri, Caroli (tyska församl.) och garnisonsförsamlingen. Stadsmusikanterna hade alltid sin kyrkliga tjänst förlagd till St. Petrikyrkan. Inte någon av Petrikyrkans organister har samtidigt varit förordnade som stadsmusikanter eller vice versa. Däremot hände det vid ett flertal tillfällen att den tyska församlingens organist också hade fullmakt på stadsmusikantssysslän.

### III. STADSMUSIKANTER OCH MILITÄRMUSIKER

Det militära inslaget i Skånelandskapen var särskilt stort fram till frihetstiden. Men även i fortsättningen var den militära närvaron markant. Till de starkt befästa städerna hörde Malmö, Kristianstad, Landskrona och Karlskrona (Blekinge). I de tre förstnämnda fanns garnisonerade regementen och Karlskrona blev flottbas 1680.

Vid garnisonsregementena fanns de heltidsanställda militärmusikerna; de indelta regementenas militärmusikerna var enbart deltidstjänstgörande.

Norlind framhåller i sin uppsats om Abraham Hülphers och frihetstidens musikliv att regementsmusiken under 1700-talets första årtionden hade stärkt sin ställning och „undanträngt såväl stadsmusikanterna som skolgossarna vid stadens offentliga och enskilda



fester“.<sup>59</sup> Att så blev fallet i Stockholm är välbelagt, men utgjorde militärmusiken härvidlag ett slags hot mot stadsmusikanterna även i landsortsstäderna? Eller var det möjligen så att man där lyckades etablera mer fruktbara samarbetsformer mellan militärmusik och stadsmusikanter?

Att militärmusikerne brutite stadsmusikanternas privilegium är oomtvistligt. Men frågan är om inte militärmusikerna - alla privilegiekränkningar till trots - kan ha varit bidragande till ett i praktiken fungerande stadsmusikantväsende?

En *garnisonsstad* innebar därför delvis andra förutsättningar för stadsmusikanten och dennes folk i jämförelse med andra icke-militära städer. Garnisonshautboisterna tycks ha haft stora möjligheter att bredvid sin ordinarie tjänst fullgöra andra musikaliska uppdrag. Det finns exempel på hur hautboisterna som grupp velat överta de uppgifter som normalt tillhörde stadsmusikanterna. I början av 1700-talet inkom hautboisten Iwar Boij på sina och sina kollegers vägnar till guvernören över Skåne med en förfrågan om de kunde „blifwa hiulpne att der hoos få någon näring med Music hållande wid Bröllop och andra händelser i Landzcrona och dhe deromkring belägna härader“.<sup>60</sup> Deras skäl för denna ansökan var två: det fanns vid denna tidpunkt inte någon stadsmusikant i Landskrona och de hade en mycket låg lön vid översten och kommandanten Rothliebs regemente. Boij och hans kolleger synes emellertid inte ha vunnit gehör för sin framställan.

Av källorna att döma kunde militärmusikerna - som redan antytts - orsaka stadsmusikanterna icke så ringa skada och bekymmer genom att, som det kallades, göra intrång på deras arbetsfält. Icke desto mindre visar det sig att stadsmusikanterna kunde ingå mer långsiktiga samarbetsavtal med militärmusiken.

I början av 1690-talet fanns i *Malmö* ett tydligt inslag av privilegiekränkningar från militärt håll riktade mot stadsmusikanterna. Men sådana hade antagligen funnits långt tidigare utan att de föranlett någon speciell åtgärd. En av anledningarna till att de just nu lyftes fram i ljuset kan ha varit de speciella förhållanden som uppstod under den sorgeshögtid som proklamerades i samband med drottningen Ulrica Eleonoras död 1693. Då förbjöds nämligen under lång tid praktiskt taget allt musicerande.<sup>61</sup> Därmed rycktes en stor del av stadsmusikanternas förtjänster bort. Efter sorgeshögtiden behövde de därför alla de spelningar de kunde få för att återhämta sig ekonomiskt. Samma behov torde ha funnits hos militärmusikerna. Deras intrång framstod nu emellertid från stadsmusikanternas synpunkt som oacceptabla. Därför vände sig dessa både till magistraten och till generalguvernören för att få hjälp att hävda sina rättigheter.

I april 1695 sände magistraten en vädjan till översten och kommandanten Pfalsburg om att denne skulle förbjuda militärmusikerna att göra stadsmusikanterna någon skada.<sup>62</sup> Generalguvernören Otto Vellingk fann å sin sida att hans företrädares (Rutger von Ascheberg) privilegieutfästelse var kraftig nog och därför inte behövde någon konfirmation. Däremot gav han magistraten en bestämd befallning att se till att ingen borgare eller någon som var underkastad borgarrätt lät sig betjänas vid bröllop eller andra samkväm av några andra än stadsmusikanterna.<sup>63</sup> På rådstugan den 8 juni 1695 verkställdes guvernörens befallning. Borgerskapet kungjordes de besvär som stadsmusikanterna anförde „öfwer dhett praiudice de medelst Borgerskapets indulgence uthaf solldater förspöria mån-de uthi deras nähring“. Borgerskapets „indulgence“, eftergivenhet, som innebar att de hellre engagerade militärmusikerna var den rättsvidriga handlingen.

Stadsmusikanternas privilegier innebar att borgerskapet förbjöds att engagera andra än stadsmusikanterna. Detta inskräpdes nu för borgerskapet och ett vitesbelopp på 40 mk smt utdömdes.<sup>64</sup> Rådhusrätten lade alltså inte skuldbördan på militärmusikerna utan på borgerskapet, och de förra instämde heller aldrig av stadsmusikanterna för rådhusrätten som lagbrytare. Detta måste betraktas som ovanligt i sammanhang som dessa, eftersom det vanligtvis var de inkräktande musikerna som anklagades och blev fällda. Varför ville varken rådhusrätt eller stadsmusikanter gå denna mer drastiska väg.

Uppenbarligen har stadsmusikanterna befunnit sig i ett slags beroendeställning till militärmusikerna. I vad hade denna sin grund?

Bo Alander menar i sin artikel om stadsmusikanter i Malmö att den allmänna opinionen, dvs borgerskapet, helt enkelt inte ville acceptera att enbart få anlita stadsmusikanterna.<sup>65</sup> Detta förefaller emellertid endast vara en delförklaring med hänsyn till den följande händelseutvecklingen.

Alander diskuterar aldrig orsaken till borgerskapets påstådda avoga inställning till stadsmusikanterna. Dock gör han en antydning om att en oskälighetsprissättning på musiken skulle kunna ha varit en bidragande orsak.

Den av mig antydda beroendeställningen gentemot militärmusikerna tydliggörs i ett skriftligt avtal eller kontrakt som upprättades i september månad 1696.<sup>66</sup> Kontraktet, som undertecknades den 8/9 1696, och som delvis (punkt 1 - 5) är återgivet hos Alander (s.41), gjorde nämligen till synes stadsmusikanterna till minst gynnad part. Stadsmusikanternas exemplar av kontraktet - undertecknat av Christian Kock och Anton Stohlberg den 8 september 1696 - lyder sålunda:

„In Nomine Jesu

Haben wir Unter geschriebener mit ein ander Contrahiret dass unten geschriebene puncten richtig nach ein ander ohn einzig widersprechen oder Zwi=Tracht, richtig soll gehalten werden wie folget

1. Von klein und gross Hochzeiten bey dem Bürgern, Geistlichen, Civil, und Militar bedienten, wirdt die Accidentien in zwei parten getheilet der Lohn aber unsers Stadz Musicanten
2. Auff Landt von Lohn und Accidentien auch in zwei parten getheilet
3. Alle Vocationen wo es auch sein mach mit Lohn und Accidentien wirdt in 6 parten getheilet
4. Wan auff einmahl zwei hochzeiten kommen Solt ihr den besten behalten und ein gehölff von uns haben der solten von unsern hochzeit gelohnet werden
5. Von grose Leichen seind, den 3ten Theil haben wir dar von so könt ihr stark Presentiren als ihr wolt“

Kontraktets innebörd kan sammanfattas på följande sätt: stadsmusikanterna erhöll merparten av inkomsterna vid stadsbröllop, hälften vid bröllop på landsbygden och en tredjedel vid gästabad som ej var bröllop eller begravning. Om två bröllop firades samtidigt fick stadsmusikanterna nöja sig med det minst inkomstbringande och dessutom avlöna en av de extra medhjälpare som militärmusikerna då behövde. Alander menar att detta kontrakt blev ett slags *pactum turpe*, påtvingat av vidriga omständigheter. Alander underlåter emellertid att återge kontraktets två sista punkter under vilka det stadgas att:

„6. Was dass Übrige anbelanget zu Gottes Ehr und der Versammlung ihr dienst, dass stehet in den alten Contract richtig genug.

7. Dass andre was sonsten in der alten Contract stehet soll noch gelebet werden mit Gottes hiilff. und die prae die stadtz Musicanten“

Det fanns således ett tidigare kontrakt. Detta finns inte bevarat och det är obekant vid vilken tidpunkt det ingicks. Isberg menar att tidpunkten bör förläggas till början av 1690-talet utan att motivera detta antagande.<sup>67</sup> Denna tidpunkt förefaller emellertid sannolik med hänsyn till att stadsmusikanten Jacob Eyleren vid det laget var en mycket gammal och orkeslös man. År 1686 hade han i praktiken överlämnat stadsmusikantsysslan till en Anton Stolberg, som efterträdde honom formellt 1689.<sup>68</sup> Han övertog då automatiskt Jacob Eylerens musikantbiträde Christian Kock. Under 1690-talet var dessa två stadens musiker. Stadsmusikantämbetet i Malmö befann sig vid den tidpunkten i ett övergångs-skede, som kan ha lett till att ett samarbetet med hautboisterna påkallades.

Vidare försvann, vilket Alander inte uppmärksammar, en av de oavlönade musiker som biträtt stadsmusikanterna, sannolikt i hopp om att så småningom få en avlönad tjänst. Denne musiker hette Friedrich Jahn. I sin skrivelse till magistraten, i vilken han begär att få flytta från orten, uppger Jahn att han i över tio års tid medverkat med musik i St. Petrikyrkan utan avlöning - med undantag av de ringa accidentier som utföll i samband med bröllop. Han såg sig därför nu tvungen att söka sin lycka på annat håll.<sup>69</sup> Detta beslut har Jahn antagligen fattat sedan Anton Stolberg fick efterträda Eyleren. Han insåg då att han själv aldrig skulle komma på stat.

Det förelåg alltså redan ett kontrakt 1695 när stadsmusikanterna vände sig till magistraten och generalguvernören, vars innebörd ansågs så självklar och inarbetad att den åtminstone inte till alla delar behövde upprepas i det nya avtalet. Uppenbarligen (enligt punkt 6) utgjorde kyrkomusiken en tung post härvidlag. Stod stadsmusikanterna redan vid den tidpunkten i ett slags beroendeställning till militärmusikerna, vilket kan ha varit skälet till att man i samband med klagomålen 1695 inte gick hårdare fram mot militärmusikerna än vad som faktiskt blev fallet? Att så var fallet är högst sannolikt. Men hur kunde då stadsmusikanterna hamna i denna beroendeställning och på vilka sätt försökte man ta sig ur den?

Den ytterst bakomliggande orsaken tycks ha varit att man behövde utöka stadsmusiken med fler musiker, men hade uppenbarligen svårigheter med att finna kompetenta sådana, inte minst därför att man inte kunde erbjuda några fasta inkomster från stad och

kyrka; nytillkomna musiker hade fått sätta sin lit till accidentierna. Staden Malmö ansåg sig alltså inte beredda att ställa de ekonomiska förutsättningar till förfogande som krävdes bl.a. för att musikanterna skulle kunna nyttiggöra de vidlyftiga landsbygdsprivilegier som generalguvernören hade lämnat åt dem.

För att kunna upprätthålla sitt arbete tvingades stadsmusikanterna anlita militärmusikerna. Om man inte inledde ett samarbete med dem, då skulle den allmänna opinionen verkligen kunna bli ett hot mot stadsmusikanterna och deras privilegier. Stadsmusikanterna skulle alltmer förlora kontrollen över musikutövningen och förlora i anseende hos samhällsmedborgarna. Genom att ingå en överenskommelse med militärmusikerna räknade man med att åtminstone till en stor del kunna behålla kontrollen över gästbuds-spelningarna.

Sist men inte minst skall framhållas att militärmusikerna å sin sida hade privilegium på gästbudsspelningar hos militär personal. Genom att samarbeta med militärmusikerna kom - vilket framgår ur kontraktets punkt 2 ovan - stadsmusikanterna i åtnjutande också av dessa spelningar.

Militärmusikerna involverades i samtliga delar av stadsmusikanternas yrkesverksamhet, både offentliga och privata framträdanden. Kontrakten som upprättades tycks inte ha varit tidsbegränsade, och de synes dessutom tidvis ha fungerat väl över längre tidrymder. Men egentligen ville stadsmusikanterna förstärka sitt eget ämbete med fler stadsmusikanter och bli kvitt beroendet av militärmusiken. Det gällde först att hitta en lämplig musiker, sedan försöka utverka en lön för denne hos stadens styrande. Man sökte också hela tiden med ljus och lykta efter musiker som kunde tillhöra stadsmusikantämbetet. Samarbetet med militärmusikerna kan närmast betraktas som ett slags tidsvinnande alliansstrategi. År 1699 hade man hittat en erfaren „musicus“ som var intresserad av att stanna i Malmö. I augusti det året insände stadsmusikanterna Stolberg och Kock följande skrivelse till borgmästare och råd, i vilken deras arbetsvillkor ställs i stark belysning:

„Såsom den Hde Lofl. Magistraten hijt till dag har behagat Disponera dhe Instrumenta Musicalis, som skohla brukas wijdh kyrkan och stadens inbyggare till betienande, att dhe alt för fåå werit, som är allenast wij undertechnade Stadz Musicantes, hwilka werit nödgade dher igenom effter mögeligheet allena upwachta, effter dhen högdtährade Låfl. Magistraten ej någon wijdare oss till hielp och musicen till befrämmelse har tänktz bestå, hwar igenom Musicen warit ock ofullkomlig, som och os till största nackdel och skada, Emedan wij vårt embete ej uthan betienande af skall-meijblåsare af Garnisonen kunnat behörigen förättat och praesterat, hwarföre wij och alle våre fallande Intrader måst dhem particepera, så att wij nu dher igenom heelt ruinerade och utarmade sittia, att wij näppeligen kunna oss uppehålla af den mycken ringa löhn som oss åhrligen bestås; Nu som wij så effter dhen högdtährade Magistratens Consens, som at betaga den praejudice hoos här igenom förer [...] hafwa effter effterskrifwit en persohn Cappabel, skickelig och wäl åhrfaren Musicus är wed namn Johan David von Flitt, hwilken wij förmoda kunna den högtährade låfl: Magistraten till nöije, och af des stoora gunst winna os till hielp och existence, men som han intet uthan underhåldh kan nära, wij länder till den högdtährade låfl. Magistraten vår ödmuke böön, dher tecktes af nåde och gunst honom ett åhrl. subsidium bestå

och Descretionera hwar af han kunde sig nödwändigt underhålla som des uthan kunde sig nödwändigt underhålla som des uthan finnes sigh omögeligen här längre at wistas helst han redan een tijdh [...] åth sig af egne medell påkostat“.<sup>70</sup>

Denna skrivelse talar sitt tydliga språk: man kunde helt enkelt inte på grund av myndigheternas styvmoderliga inställning till musiken sköta sina åligganden - såväl i kyrkan som annorstädes - utan att ta hautboisterna till hjälp. Redan på våren detta år synes musikanterna ha uppvaktat guvernören över Skåne Carl Gustaf Rehnschiöld med en anhållan om att dels få sina privilegier bekräftade, dels att få bli befriade från kontraktet med militärmusikerna. Guvernörens svarsskrivelse togs nu upp till behandling på rådstugan den 21 aug. i samband med von Flijts eventuella association med stadsmusikanterna.<sup>71</sup> Guvernören hade nämligen befriat stadsmusikanterna från kontraktet med hautboisterna. Han är dock skeptisk till att de verkligen skall kunna klara av alla spelningar själva: „Af hwad det med skalmeijblåsarne oprättade Contract angår, så föregifwe stadz Instrumentisterne sig willia wara fyra tillsammans[,] dock intet lærer kunna alt så wachta, helst när de på een dag af tjd blifwa fordrade här i staden och på landet, altså måste de i sådant fall förunna skalmeijblåsarne andra förtiensten och ingalunda gå dem förbij [...]“. Guvernören var således inte oinförstådd med problemet. Noteras kan här också att stadsmusikanterna ansåg en ensemble på fyra vara en lämplig storlek. Nu var man bara två.

De fyra hautboisterna - Petter Egardt, Jonas Brun, Hans Hindrich Klouse och Rasmus Cronlandh -<sup>72</sup> kunde givetvis inte acceptera en sådan händelseutveckling. De vädjade till magistraten om att få bli bibehållna vid kontraktet. Icke minst deras tjänst i kyrkan framhålls och de anförde också ett drastiskt exempel på hur stor deras beredvillighet varit genom åren att bistå stadsmusikanterna: „men som de nu förskrifwit och antaget en främmande, der wij dock likwäl wid hans Kongl: Maytz Glorwyrdist i åminnelse begrafning [Karl XI, 1697] då Musicanten antoni [Stohlberg] war borta, giorde tjänst med dhem då dhe icke hade af nöden förskrifua någon [...]“<sup>73</sup>

Militärmusikerna hade alltså varit en tacksam reserv att ta till vid speciella tillfällen. Icke desto mindre strävade stadsmusikanterna att bli kvitt dem. Nu hade alltså Christian Kock och Anton Stohlberg lyckats knyta till sig Johan David von Flijt. Nu gällde det att skaffa honom en fast årlig lön. Från magistratshåll ställde man sig avvisande. Man menade att det var musikanternas skyldighet att hålla musik med de resurser som redan ställts till förfogande.<sup>74</sup> Kock och Stohlberg beslöt därför att dela sin sammanlagda lön som uppgick till 70 dl smt i tre delar, härtill kom sedan de tillfälliga inkomsterna „accidentierna“ vid bröllop och andra gästabud. Var och en skulle därmed i fast lön få 23 1/3 dl smt, en påfallande låg avlöning. Därför skriver von Flijt till magistraten med förfrågan om icke denna kunde ge ett visst bidrag till hans lön. Magistraten lovade att undersöka möjligheten att löna von Flijt med kyrkans medel.<sup>75</sup> Från år 1703 fick han äntligen en viss summa (50 dl smt av prästskatten) eftersom han ansågs så skicklig och man därför inte ville undvara honom. Von Flijt stannade i Malmö fram till ca 1706.

Kontroverserna med militärmusikerna upphörde emellertid inte. Klagomålen från stadsmusikanternas sida är lika många som enahanda.<sup>76</sup>

Alla stridigheter till trots tycks militärmusikerna i en icke obetydlig utsträckning ha anlitats av stadsmusikanterna. Särskilt efter det att Christian Kock avlidit (1704) och



Johan von Flijt lämnat staden. Anthon Ståhlberg stod nu ensam kvar som stadsmusikant. Först i feb. 1711 anhöll han om att få en av skallmeijblåsarna - Rasmus Cronland - förordnad som biträdande musikant „att upwachta på Orgelwäcket och i andra Conventer i staden, såsom han [Stolberg] nu gammal och siuk är“.<sup>77</sup> Magistraten tillät Stolberg att adjungera vem han ville bara sysslorna blev skötta på bästa sätt. Vid samma tillfälle påminde en av rådmännen om att även hautboisten Jonas Brun borde ihåggkommas. Vid en efterföljande rådstuga (15 mars) adjungerades även denne. De hade tydligen då redan i praktiken svarat för kyrkomusiken åren 1709, 1710 och 1711.<sup>78</sup>

De båda blev sedan stadsmusikanter. De kom i sin tur att ta hjälp av i staden stationerade militärmusiker.

En ovanligare form av samarbete torde ha varit att en stadsmusikantgesäll tilläts ha tjänst även som militärmusiker. Så skedde emellertid i Malmö i början av 1700-talet.

Stadsmusikanten Jonas Brun lyckades då få sin styvson Nils Nilsson Malm placerad som hautboist vid överste Hastfers infanteriregemente på villkor som tillät Malm att även delta i stadsmusiken. Han skulle dessutom om regementet förflyttades från Malmö, få bli lösgjord från sitt militära kontrakt. Regementschefen bekräftade anställningen på följande sätt i januari 1712:

Effter som Stadz-Musicanten Jonas Bruhn, mig dess Styfsohn Nels Nelsson Malm till completerande af Hautboist Choret widh mitt regemente upplåtit; altså försäkras att bemelte Malm månatligen 6 Rdr silfmit jemte den ordinarie servicen åthniuta skall, och när Regementet här ifrån Fästningen kommer att uppbyta, med behörigt pass försedt och där ifrån aldeles lösgifwen blifwa, skiönt han i Rullorna warder införd; Men skulle han i öfningen sig förbättra, så försäkras iag att han hwar månad något ansenligen för sin Person niuta skall; lämbnar ock emedlertijd Stadz-Musicanten Bruhn Frihet widh hwarjehanda tillfällen så å landet som i staden sig betiäna af sonen, allenast ingen besynnerlig Kongl. Maj:ts tjänst widh Regementet eftersatt och försummat blifwer

Malmö d. 3 Januari 1712

Otto Mag: Hastfer<sup>79</sup>

Året därpå flyttades regementet från Malmö till Landskrona. Malm fick emellertid inte något avskedspass. Mot detta protesterade såväl Malm som Brun. I december 1713 inflöt en supplik från Malm till guvernören över Skåne och i januari 1714 beklagade sig Brun för magistraten, ett klagomål som vidarebefordrades till guvernören.<sup>80</sup> Brun hänvisar då till kontraktet som uprättats mellan honom och regementschefen i januari 1712. Han framhåller vidare att just magistraten hade anbefallt honom att av „stadens musikanter skaffa 4de mannen [till] choret kompletterande här i kyrkan och sedan flitigt med musiken uppvakta, vartill vi nu för tiden ej kunna få någon annan än bemelte min son, som därtill kan bliva duktig anhålles om magistratens hjälp att få min son lös - som enligt 1686 års legohjonsstadga är förbunden att vara i min tjänst framför någon annans.

Ärendet överlämnades för avgörande till guvernören. Hur detta utföll har inte gått att utreda.



År 1729 måste samarbetet mellan stadsmusikanter och militärmusiker ha nått en sådan omfattning att ett särskilt kontrakt ånyo blev påkallat. Det lyder:

„Uti dhen Heliga Trefaldighets Namn hafwa undertecknade med hwarandra således öfwerens kommit och Contraherat,

Att jag Jonas Bruhn tillförordnat Stadz Musicant i Malmö tillförer och uthfäster till Hautboisterne härstädes den andehl af förtiensten wid brölloper eller andra tillfällen, som hittintill wanligt warit, det måtte sig tilldraga antingen in eller uthom staden, så widt mina undfångne Privilegier sig sträcka kunna, skohlandes ingen annan mig till hielp wid Musicerandet förskrifwa, så länge Hautboisterne willia hädan efter som härtill i kyrkan och annor städes mig med oförtrutenhet bijträda.

Deremoth wij samtl. Hautboister oss tillförbinder att wara Stadz Musicanten Bruhn behielpelige icke allenast utj ordentelige kyrkio Musiqven, utan wid hwariehanda andra Conventer och upwachtningar, skohlandes han hafwa dess richtige andehl at åthniuta, antingen han sielf tillstädes är eller frånwarande, undantagande hwad widh Melicen [militären] och det der förefallande förtiänas kan, hwaraf han ingen andehl undfähr; detta alt som föreskrifwit finnes, skall oryggeligen å båda sijdor hållit warda och med egenhändige underskrifter

bekräftas. Malmö d. 22 December A:o 1729

Jonas Bruhn

[hautboisterna] Nils Malm    Jacob Håål    M. Hellmuth    J. Staffani

Johan Adler    G. Hellmuth“

Detta kontrakt tycks för stadsmusikanten ha inneburit en klar försämring då han inte längre fick förmånen att tjäna pengar genom spelningar för militär personal. För hautboisternas del innebar det fortsatt musicerande i kyrkan tillsammans med stadsmusikanten. Frågan är om detta skedde utan särskild pekuniär ersättning för deras del?

Kontraktet ägde giltighet ännu år 1741, åtminstone ansåg Jonas Brun detta. Då inlevererade Brun en besvärsskrift gällande „samtel. här i staden warande Houtboisterne, att de icke meddella honom den dehlen af förtiänsten igenem Musiqve; som honom enligt bifogat Contract bör.“<sup>81</sup> Magistraten beslöt att inhämta hautboisten Gottfried Hellmuths, som tillika var organist i den tyska församlingskyrkan, förklaring. Detta gav upphov till en omfattande skriftväxling med beskyllningar och motbeskyllningar. Här belyses med all önskvärd tydlighet hur militärmusikerna bistår stadsmusikanterna i (den svenska) kyrkan. Så skriver Hellmuth att „iag war högtidsdag går ifrån mit orgel i Tyska Kyrckian och Conjurerar mig mina Kamerater [de andra militärmusikerna] utj swenska Kyrkian [...] och wij har ju intet derföre, och der emot har han i monga åhr dels för ålder skull inte kunnat brukas“. Brun menade att de borde dela lika vid gästbudsspelningar, alla medverkande skulle få samma summa, men Hellmuth fann det mest rättvist att Brun enbart fick hälften av vad hautboisterna fick.

Detta påminner tydligt om innehålllet i det tidigare återgivna kontraktet från 1696. Hellmuth kan inte förstå annat än att Magistraten prövar det skäligt „att han Brun omöjel. kan få taga lika dehl när nogot förefaller som Gudh hellre i dessa tjder är ganska ringa, med mig eller mina kamerater, wilka strapicera både skor och kläder samt hålla Instrumenter, strengar och Skaffa Musicalier, som alt kåsta os stora penningar emellan

år och dag, och han deremot har inttet bry sig med eller at våga på, har derjemte utan sin Löön altjd utaf alla lijk wijsd swenska forsamlingen en wiss genant, han och intet strengt hushål allenast sielf treddie, i det stellet iag och mina kamerater sitter 7 til 8 personer i denna dyra tijden och wi har mycket mindre lön än han“. Han menade vidare att kontraktet inte längre var giltigt. I sitt gensvar hävdade Brun att kontraktet visst ägde giltighet, vilket det rimligen också bör ha gjort. Intet i ärendets behandling påvisar att detta vid något tillfälle annullerats.

Sin omfattande skrivelse, i vilken han bemöter Hellmuths kritik, avslutar stadsmusikanten Brun med en passus som trots alla omständigheter ger eftertryck åt hans status som stadsmusikant: „För öfrigit förbehåller iag mig wid förra Herrar Generaler och Gouverneurers nådigste gifne relationer, att iag ännu wid min ålderdomb måtte erkännas för StadsMusicant, utan någon annans praejudice. Och derjemte tackar Hr Hellmuth samt de andra Hautboisterne, hwilcka uti min frånwaro under ålderdombs swaghet sielfwa på brölloper och andra ställen förrätta Musiqven, dock med det fasta och lijka förbehåld, att iag hwarken ifrån sådana förrättningar förnekas infinna mig [...] icke heller i min frånwaro min andehl proportionelt sätt förminskas, om der så plickteligen skier, då försäkrar jag med nöjsamt sinne intet något påtal af mig hädanefter giöras.“

Jonas Brun lyckades tydligen övertyga magistraten om att det var han som hade rätten på sin sida. Något egentligt domstolsutslag meddelades inte i ärendet. G. Hellmuth och hautboisterna fick antagligen ett informellt besked om att det var Brun som hade rätten på sin sida och att det därför inte fanns anledning att driva saken vidare.

Mot bakgrund av den händelseutveckling som ovan tecknats, kan man med fog anta att militärmusikerna redan i de tidigaste kontrakten från slutet av 1600-talet, förbundit sig att medverka vid musicerandet i kyrkan utan särskild pekuniär ersättning. Som belöning fick de i stället förmånliga villkor i samband med gästbudsspelningarna.

Man kan så långt konstatera att militärmusikerna i Malmö varit en viktig förutsättning för stadsmusiken i Malmö allt sedan slutet av 1600-talet. Stadsmusikantens geografiskt vidsträckta privilegier, det omfattande musikbehovet i kyrkan (både vid gudstjänster och vid tornblåsningen) krävde större musikanterresurser än vad landsändans största och förmögnaste stad egentligen förmådde bekosta. Man kan förmoda att det förmögna borgerskapet i Malmö inte var nöjda med att en enda stadsmusikant „upwaktade wed orgorne“, utan ville höra en större och fulltonigare ensemble. Samtidigt drog man sig för att betala för en sådan ensemble. Här fanns ju hautboisterna att tillgå, som dessutom spelade gratis, enbart de fick medverka vid brölloppspelningar och dela förtjänsten med stadsmusikanterna, en utgift som inte drabbade borgerskapet.

Samtidigt blev stadsmusikanterna beroende av militärmusikerna, därför att utan deras hjälp skulle de inte kunna dra nytta av de omfattande landsbygdsprivilegierna, inte spela vid bröllop och övriga kalas och gästbud inne i staden, ej heller kunna sköta kyrkotjänsten. På det viset hamnade stadsmusikanterna delvis i militärmusikernas våld, och det är sannolikt på grund av detta som hautboisterna kunde skriva så pass fördelaktiga kontrakt som man gjorde. I annat fall skulle stadsmusikanterna riskera att hela deras ämbete ifrågasattes, att deras privilegier (särskilt på landsbygden) upphävdes. Allmänheten skulle vända sig ifrån dem och i mycket större utsträckning engagera „fuskare“, militärmusiker eller ej.

Här inställer sig frågan: varför sökte inte stadsmusikanterna göra sig oberoende av militärmusikerna genom att själva hålla gesäller och lärlingar och därmed inom ämbetet bygga upp en nödig kader av musiker? Kontraktet från 1729 innebar ju dessutom en försämring för stadsmusikanterna, då de inte längre fick betalt om de medverkade vid spelningar för militärt manskap. Svaret är säkerligen att de inkomster som krävdes för att vara självständig var allt för konjunkturberoende. Gesäller och lärlingar skulle starkt belasta stadsmusikantens hushåll, särskilt under de perioder som bröllops- och gästbudsspelningar var få eller dåligt betalda. Sådana perioder inträdde bitvis beroende på krig, rustningar, inkvarteringar, epidemier, missväxt, sorgeshögtider etc. Det skulle aldrig gå, med den njugga inställning som borgerskapet hade till musikens underhåll, att kontinuerligt bygga upp och underhålla ett tillräckligt stort och dynamiskt stadsmusikantämbete på de premisserna. Ett samarbete - en allians - med militärmusikerna blev mer realistiskt, på gott och ont.

•

Systemet med privilegierade musikanter var visserligen statiskt och i viss mån konserverande, men ingalunda så låst som man i förstone kan få intryck av genom fullmakter och andra privilegieutfästelser. Handlingar av den typen måste bedömas med en stor källkritisk noggrannhet. I offentliga performativa handlingar av det här slaget upprepas ofta speciella formuleringar gång på gång, årtionde efter årtionde, medan den praktiska verkligheten ständigt skiftar. I de fall där nya formuleringar och nya bestämmelser tillkommer, kan dessa inte sällan ses som en bekräftelse på förändringar som redan har inträffat, snarare än som helt nya bestämmelse som hädanefter skall tillämpas.

Samtliga stadsmusikanter som anförts i denna framställning, hade ett *privilegium exclusivum*. Men mycket få av dem kunde utnyttja detta till dess yttersta konsekvens. Tvärtom tvingades de ständigt att anpassa sig till den verklighet som rådde och hela tiden vårda sina relationer till andra musikergrupper, till myndigheterna och till allmänheten.

Så kunde stadsmusikanterna, som sedan länge haft privilegium även på landsbygden, inte *utestänga* de under 1700-talets första hälft allt oftare uppträdande häradsspelmännen, vilka hade utsetts på förslag av landsbygdsbefolkningen självt. Protesterna hade då antagligen blivit så stora att man kunde riskera att hela privilegiesystemet ifrågasattes. Istället gjorde man en medveten arbetsfördelning som innebar att stadsmusikanterna spelade för landsbygdens ståndspersoner och häradsspelmännen för allmogebefolkningen. Vissa stadsmusikanter kunde dock *utvidga* sitt privilegium genom att också lyckas bli förordnad som häradsspelman. I fråga om *allianser* kan konstateras att sådana sällan ingicks med någon större entusiasm. Tvärtom framkallades dessa oftast av tvånget att tillgodose myndigheternas önskemål och för att gentemot den allmänna opinionen kunna försvara privilegiesystemets bibehållande.

För att vinna kunskap av det musiksystem som rådde under 1600- och 1700-talet räcker det därför inte att kartlägga systemets egna inneboende struktur (monopolet), utan man måste i källorna försöka utröna hur samtiden tolkade och hanterade detta system. Först då kan man beskriva den inneboende dynamik som trots allt privilegiesystemet innehöll.

Förutsättningarna för denna dynamik låg mycket i den tidens musikerutbildning. Man specialiserade sig inte på ett enda eller ett fåtal instrument, utan behärskade ett helt spektra av olika instrument (trä- och bleckblås, sträng- och klaverinstrument). Som ovan visats kunde en stadsmusikant bli organist och vice versa. Många militärmusiker hade fått sin grundläggande utbildning hos någon stadsmusikant, sedan inlett en militär karriär, för att därefter beträda något stadsmusikantämbete. Stadsmusikanter drog sig inte för att bli häradsspelmän på landsbygden etc. Och de kunde också såsom visats i denna framställning samarbeta med varandra. Rörligheten mellan olika musikergrupper var stor. Det samma gäller för den geografiska rörligheten. Många av stadsmusikanterna i Malmö kom närmast från Tyskland, för att kanske tidigare ha vistats på annat håll i Östersjöområdet.

Denna rörlighet möjliggjordes av att man - oavsett om man var stadsmusikant eller militärmusiker etc., på ena eller andra sidan östersjön - spelade man i stort sett samma typer av repertoarer vid samma typer av institutioner (rådhus, kyrkor, privata gästbud etc.).

Vid sidan av det förhållandevis statiska privilegiesystemet som sådant fanns således också en påfallande mobilitet av olika slag inom musikeryrket. Denna mobilitet kan - vid sidan av privilegiesystemet - sägas vara en andra strukturbestämmande faktor för 1600- och 1700-talets musikliv. Genom att studera och interpretera samspelet mellan dessa två grundläggande strukturer - det statiska och det rörliga - kan man vinna vidare insikt i 1600- och 1700-talets musikorganisation i Östersjöområdet.

## Noter

- 1 H.W. Schwab 1982, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt*, s. 59ff. Från de yttre tecknen på sin profession (klädedräkt m.m.) strävade stadsmusikanterna dock så småningom bort, se H.W. Schwab 1971, *Zur sozialen Stellung des Stadtmusikanten*, passim (*Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. W. Salmen, s. 9-25.)
- 2 Malmö stadsarkiv (MSA), *Malmö magistrat*, EIIa:3. B-serien. Kontrakt upprättat 1574 mellan Malmö stad och de två „Stadzens Spiilmend“ Christoffer Osvalt och Hans Akenstedt.
- 3 Se C.-A. Moberg 1957, *Drag i Östersjöområdet musikliv på Buxtehudes tid* (Svensk Tidskrift för Musikkforskning 39, s.15-88) samt där anförd litteratur. Här till H.W. Schwab 1989, *Zur Struktur der „Musikkultur des Ostseeraumes“ des 17. Jahrhunderts* (*Economy and Culture in the Baltic 1650-1700. Papers of the VIIIth Visby Symposium*, s. 141-160).
- 4 En principiellt mycket viktig framställning om privilegiesystemets betydelse för och inverkan på musiksamhället och musikkulturen i stort ger H.W. Schwab 1976 i artikeln *Musikkultur und Privilegssystem*, passim (*Kieler Blätter zur Volkskunde VIII*, s. 21-39).
- 5 Se t.ex. Sybille Rewentlow & Ole Kongsted 1980, *„Deutsche Mode“ auf Fünen. Aspekte der Musikkultur des dänischen Adels im 18. Jahrhundert* (*Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark*. Herausg: C. Degn und D. Lohmeier, s. 211-249.)
- 6 D. Altenburg 1973, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblas-kunst (1500-1800)*, s. 38ff.
- 7 Om utbildning i anslutning till stadsmusikantämbetet se G. Andersson 1990, *Mästare-gesäll-lärling. Stadsmusikanten som musikpedagog*, passim (*Den gemensamma tonen*, red. H. Apajalathi, s. 4-20).
- 8 Se S. Selander (red.) 1989, *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap*, 1989, passim.
- 9 S. Selander 1989, *Förvetenskapligande av yrken och profesjonaliseringsstrategier* (*Kampen om yrkesutövning... s. 111-123*).
- 10 Om stadsmusikantväsendet i Skånelandskapen se G. Andersson 1990/91, *Stadsmusikanter i Skåneland under 1600- och 1700-talet* (*Ale. Historisk tidskrift för Skåneland*, nr 4:1990, nr. 1:1991).
- 11 Se G. Andersson 1989, *Stadsmusikantens läns- och häradsprivilegier i Skåneland*, passim (*Musiikki 1-4. Föredrag från Nordiska musikforskarkongressen 1988*, s. 228-243).
- 12 G. Andersson 1989, *op.cit.*, s. 235ff.
- 13 G. Andersson 1989, *op.cit.*, skrivelsen 1701 återges på s. 233.
- 14 Landsarkivet i Lund (LLA), *Kristianstads stadsarkiv*, magistraten, Fl:a:118, Exhib.dat. 1720:10/9
- 15 Ett sådant exempel kan anföras från Karlshamn i Blekinge, där stadsmusikanten Daniel Andersson dels sökte sedvanliga privilegier inom staden, dels i två närliggande häradar. Att de förra beviljades hade landshövdingen intet att invända mot, „men att Prästerskapet och andra Ståndzpersoner å Landet skall vara förbudna, att wid bröllop eller andra sammankomster ingen annan än mehrbemte Stadz Musicant bruka, finner iag mig inte kunna förordna, förr än gifwes närmare efterrättelse om det som [...] härutinnan skall vara resolverat“ (G. Andersson 1988, *Stadsmusikanterna i Karlshamn under 1600- och 1700-talet*, s. 12f.).



- 16 Härtill Anne-Marie Fällström 1976, *Lokal och central förvaltning i Sverige omkring 1750*, s. 222 (*Från medeltid till välfärdssamhälle*. Nordiska historikermötet i Uppsala 1974, s. 221-234).
- 17 LLA, *Kristianstads stadsarkiv*, BI:25, 1735:30/4
- 18 Vid den tidpunkten hade i Kristianstads län häradsspelmän förordnats i Norra Åsbo härad (1732)
- 19 LLA, *Västra Göinge häradsrätt*, FIa:86, skriv. dat. 1735:6/5
- 20 LLA, *Västra Göinge häradsrätt*, FIa:86, skriv. dat. 1735:6/5
- 21 LLA, *Västra Göinge häradsrätt*, AIa:41; *Gärds häradsrätt*, AIa:29; *Villands häradsrätt*, AIa:27; *Östra Göinge häradsrätt*, AIa:42
- 22 LLA, *Kristianstads stadsarkiv*, magistraten, FIa:138, s. 1194
- 23 Ibid., AIa:41, 1739:20/8
- 24 LLA, *Kristianstads läns landskansli*, DI:40
- 25 Ibid., AII:17, s.243
- 26 Ibid., AII:18, s.112
- 27 Ibid., AII:13, s.402
- 28 LLA, *Västra Göinge häradsrätt*, AIa:48, 1745:20/2. I vol. FIa:100 finns en rekommendations-skrivelse från berörda sockenmän.
- 29 Ibid., AIa:52, Vinterting § 82
- 30 Ibid., AIa:52, Sommarting § 52-54
- 31 LLA, *Lunds domkapitel*, fullmakt på domkyrkomusikantsysslan utfärdad 1734:17/3; fullmakt på stadsmusikantbefattningen enl. landshövdingens resolution 1735:11/8, Malmöhus läns landskansli, AIIa:2.
- 32 LLA, *Malmöhus läns landskansli*, DIa:67; supplikerna förkomna men är upptagna i volymens register
- 33 Ibid., AIIa:2, 1735:7/4
- 34 Samtliga handlingar i detta ärende återfinns i *Malmöhus läns landskansli*, DIa:184
- 35 Se vidare G. Andersson 1989, *op.cit.*, s.239ff.
- 36 A. Edler 1982, *Der nordelbische Organist, passim*.
- 37 C. Thrane 1908, *Fra Hofviolonernes tid*, s. 60ff.
- 38 N. Schiörning 1977, *Musikkens historie i Danmark*, bd. 1, s. 284.
- 39 Det är ännu inte klarlagt hur det förhöll sig i städer som inte hade någon stadsmusikant, t.ex. Skanör, Falsterbo, Simrishamn, Trelleborg. (Här gällde antagligen landsbygdsprivilegierna).
- 40 Annorlunda kunde det förhålla sig i städerna norr om Skånelandskapen, där det inte var ovanligt att organisterna i sina tjänstevillkor kunde räkna med gästbudsprivilegier, se G. Andersson 1986, *Projektrapport: Stadsmusikantväsendet i Sverige under 1600- och 1700-talet* (Svensk Tidskrift för Musikforskning 68, s. 101-107).
- 41 MSA, *Malmö rådhusrätt*, AIa:45, 1667:25/7
- 42 MSA, *Malmö rådhusrätt*, AIa:76, 1714:8/9.
- 43 MSA, *Malmö rådhusrätt*, FIa:78, skrivelsen dat. 1728:16/2; exhib.dat. 1728:17/6.
- 44 Amalie Arnheim 1911, *Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert*, s. 403
- 45 Göta Hovrätts arkiv, *Halmstad, renoverade bytingsprotokoll*, 1672:29/2, 7/3, 20/3.
- 46 LLA, *Helsingborgs stadsarkiv*, magistraten, AI:4, 1701:19/8
- 47 LLA, *Skånska guvernementskansliet*, D IIIId:10, 1701:18/9
- 48 LLA, *Kristianstads stadsarkiv*, AIa:24, 1720:10/9.



- 49 *Ibid.*, 1722:23/6, 25/6, 27/6.
- 50 LLA, *Kristianstads stadsarkiv*, magistraten, AIa:25, 1723:4/9, 18/9. I protokollet är noterat att handlingarna i ärendet återställdes till berörda parter. Det är därför obekant vad musikanterna konkret var missnöjda med, mer än att det rörde sig om tvistigheter angående delningen av förtjänsterna.
- 51 Rdb 1730:2/10.
- 52 LLA, *Ystads stadsarkiv*, magistraten, AIa:18, 1724:29/1
- 53 Magistraten, innel. handl. FI:43
- 54 Magistraten, AIa:19, 1725:4/9.
- 55 LLA, *Helsingborgs stadsarkiv*, magistraten, AI:42, 1740:18/11.
- 56 LLA, *Helsingborgs stadsarkiv*, magistraten, AI:43, 1741:25/7 (politiemål)
- 57 N.E. Lovén 1909, *Landskrona under svenska tiden*, 3, s.159
- 58 LLA, *Karlshamns stadsarkiv*, magistraten, AIa:38,1741.
- 59 T. Norlind 1937, *Abraham Abrahamssons Hülphers och frihetstidens musikliv*, s.44 (*Svensk Tidskrift för Musikforskning* 19 s. 16-64).
- 60 LLA, *Skånska generalguvernementskansliet*, DIVc:17
- 61 MSA, *Malmö rådhusrätt*, AIaa:56, 1693:30/10; här till LLA, *Skånska generalguvernementskansliet*, DIIM:30, 1693:5/11, skrivelse från stadsmusikanten Christian Kock ang. musikförbudet.
- 62 MSA, *Malmö magistrat*, BIa:9, 1695:29/4
- 63 MSA, *Malmö rådhusrätt*, innel. handl. 1703:4/5. Drygt ett år senare, 1696:4/5, sammanställde generalguvernören en liknande skrivelse efter klagomål från stadsmusikanterna (*Ibid.*).
- 64 MSA, *Malmö rådhusrätt*, AIaa:56, 1695:8/6
- 65 B. Alander 1942, *Stadsmusiken i Malmö under 1600- och 1700-talen*, s.41 (*Malmö Fornminnesförenings Årsskrift*, s. 7-48.)
- 66 MSA, *Malmö rådhusrätt*, Kopia av kontraktet i innel. handl. FIaa:28, exhib.dat. 1699:26/8.
- 67 MSA, *A.U. Isbergs samling*, C X, opubl. manuskript
- 68 Stohlbergs fullmakt är utfärdad 1689:8/5 (MSA, *magistraten i Malmö*, BIa:8)
- 69 MSA, *Malmö rådhusrätt*, FIa:11, 1690:18 aug.
- 70 MSA, FIa:28, 1699:16/8
- 71 MSA, *Ibid.*, skrivelsen dat. 1699:29/5
- 72 Brun och Cronlandh blev sedermera stadsmusikanter.
- 73 MSA, *Ibid.*, skrivelsen dat. 1699:21/8
- 74 MSA, *Rådhusrättens dombok* 1699:21/8
- 75 MSA, *Rådhusrättens dombok* 1699:26/8; von Flijts skrivelse i FIa:28, dat. 1699:26/8.
- 76 MSA, *Rådhusrättens dombok* 1703:28/2;16/3;6/4,15/5;23/9; 1707:11/5.
- 77 MSA, *Rådhusrättens dombok* 1711:25/2
- 78 MSA, *Rådhusrättens dombok* 1712:28/2
- 79 LLA, *Skånska Guvernementskansliet*, DIVc:29, kopia.
- 80 LLA, *Skånska Guvernementskansliet*, DIVc:29, samt skrivelser i MSA, A.U. Isbergs excerpt-samling.
- 81 MSA, *Rådhusrättens dombok*, AIa:102, 1741:3/6. Samtliga handlingar, inkl. det återgivna kontraktet, i detta ärende i innel. handl. FIaa:106.

## Zusammenfassung

Man kann mit Recht behaupten, daß das privilegierte Musiksystem, d.h. das Recht der Vergabe der Musikaufwartung an dafür privilegierte Musikanten - an Stadtmusikanten, Organisten, an Amtsmusikanten, die schwedischen „häradsspelmän“ etc. - einer der systembedingenden Faktoren war, der die musikalische Landschaft und Gesellschaft Nord-europas - oder wenn man so will des Ostseeraums - im 17. und 18. Jahrhundert geprägt hat.

Der Berufsstand eines Musikers hatte zu dieser Zeit im großen und ganzen folgende Merkmale aufzuweisen:

- \* der Beruf hatte eine geschlossene, zunftmäßige Ausbildung, die auf dem Verhältnis Meister-Lehrling basierte und sich über einen mehrjährigen Zeitraum erstreckte;
- \* er wurde im Rahmen einer besonderen Anstellung oder eines Amtes bzw. einer Bestallung ausgeübt;
- \* Die Berufsausübung war innerhalb der Gesellschaft durch die Zusicherung von Privilegien geregelt;
- \* die Bürger mußten diese Musikanten heranziehen, wenn immer Musik gebraucht werden sollte; es entstand somit eine Art von Kundenbeziehung.

In der Absicht, bestimmte Handlungsmuster und Bestrebungen innerhalb der privilegierten Musikerschaft offenzulegen und zu interpretieren, wird hier als methodologischer Ausgangspunkt eine sozialpsychologische Sichtweise vorgenommen. In der besonders in der Soziologie betriebenen „Professionalisierungsforschung“ spricht man von besonderen *Professionsstrategien* verschiedener Gruppen und Individuen, insofern es darum geht, die Identität und die besonderen Kenntnisse des jeweiligen Berufes („Berufsgeheimnisse“) zu schützen, um solchermassen die Kontrolle über die Berufsausübung aufrechtzuerhalten.

Eine derartige, durchaus wohlbekannte Strategie stellt die *Ausschlußstrategie* dar, derzufolge man eine Art Monopolsituation zu erreichen sucht und damit andere vom eigenen beruflichen Terrain ausschließt. Es ist in bezug auf die Tätigkeit des Stadtmusikanten unmittelbar einleuchtend, daß die sog. Ausschlußstrategie aufgrund der Monopolstellung der Stadtmusikanten - die ja explizit eine Ausschluß anderer Musikergruppen zum Ziel hat - eine ganz zentrale Bedeutung inne hatte. Im großen und ganzen ist in fast jeder Darstellung über Stadtmusikanten von derartigen Vorfällen die Rede, die in der Regel letztendlich von Gerichten entschieden wurden. Weniger erforscht ist jedoch eine Variante dieser Ausschlußstrategie, die darin bestand, ein bereits errungenes Monopol in bezug sowohl auf die beruflichen Aufgaben als auch auf den regionalen Spielbereich auf Kosten anderer Musikergruppen auszuweiten. Hierfür wird die Bezeichnung *Ausweitungstrategie* vorgeschlagen. Indem man untersucht, ob und auf welche Weise privilegierte Musikanten diese Strategie verfolgten, kann man den Begriff der Ausschlußstrategie nuancenreicher verwenden und sogar ausweiten.

Weniger bekannt ist die sog. *Bündnisstrategie*, die darin besteht, daß eine Berufsgruppe während einer kürzeren Periode ein Bündnis oder eine Zusammenarbeit mit einer anderen eingehen kann, bis sie ihrerseits die Kraft gewonnen hat, ein eigenes Revier abzustecken. Man kann auch sagen, daß die Bündnisstrategie eine Art der Konfliktreduzierung und Mobilisierung von auf Ausgleich bedachten Mitteln darstellt.

Folgenden Fragen stellen sich: Existierten auch Formen des Zusammenwirkens oder der Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Musikergruppen? Was war in diesem Fall der Ausgangsgrund und der Zweck eines solchen Zusammenwirkens, und was bedeutete dies für die Ausformung des Privilegsystems? Kann man generell diese Handlungsmuster - Ausschluß wie Zusammenwirken - als Ausdruck besonderer und bewußter Professionsstrategien betrachten?

Zur Beantwortung dieser Fragen habe ich mich für die Untersuchung der Beziehungen der Stadtmusikanten zu den „häradspejmän“, Organisten und Militärmusikern in der Landschaft Schonen vornehmlich während des 18. Jahrhunderts entschieden. Dabei lag folgende Zweiteilung zugrunde:

- 1) *Ausschluß und Ausweitung*: Verhältnis Stadtmusikant-„häradspejman“;
- 2) *Bündnisstrategie*: Verhältnis Stadtmusikant-Organist und Stadtmusikant-Militär-musiker.

Das Erkenntnisinteresse, das mit dieser schematischen Einteilung bezweckt wird, besteht schlicht darin, die verschiedenen Strategien so weit wie möglich zu veranschaulichen. Dies bedeutet in der Praxis nicht, daß man innerhalb oder gegenüber bestimmten Gruppe immer nur eine einzige Strategie verfolgt hat; solche Operationsweisen konnte gleichzeitig in verschiedenen Kombinationen zum Einsatz gelangen. Ausgangspunkt ist hierbei stets der Stadtmusikant und dessen berufliche Situation. Aber auch andere Typen von privilegierten Musikern dürften gleichgerichtete Strategien verfolgt haben.

Sämtliche in dieser Darstellung behandelten Stadtmusikanten besaßen ein sog. *privilegium exclusivum*. Nur wenige von ihnen konnten dieses jedoch bis zur letzten Konsequenz ausnützen. Ganz im Gegenteil waren sie ständig bezwungen, sich an die bestehenden Verhältnisse anzupassen und die ganze Zeit über ihre Beziehungen zu anderen Musikergruppen, den Behörden und der Öffentlichkeit zu pflegen.

So konnten die Stadtmusikanten, die seit langem auch auf dem flachen Lande ein Privileg besaßen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer häufiger auftretenden „häradspejmän“ nicht von der Musikaufwartung *ausschließen*. Letztere waren aufgrund von Vorschlägen aus der Landbevölkerung selbst ernannt worden. Die Proteste wären in diesem Fall vermutlich so heftig geworden, daß ein Infragestellen des gesamten Privilegsystems risikiert worden wäre. Stattdessen praktizierte man eine bewußte Arbeitsteilung, die darin bestand, daß die Stadtmusikanten für die ländlichen Standespersonen und die „häradspejmän“ für die bäuerliche Bevölkerung aufspielten. Einzelne Stadtmusikanten konnten jedoch ihr Privileg *ausweiten*, insofern es ihnen gelang, zu „Bezirksspielleuten“ ernannt zu werden. In bezug auf *Bündnisse* kann festgehalten werden, daß diese selten mit größerer Begeisterung eingegangen wurden. Ganz im Gegenteil wurden solche meistens durch Zwang hervorgerufen, da man sich den Wünschen der Obrigkeit beugen und gegenüber der Öffentlichkeit die Beibehaltung des Privilegsystems verteidigen mußte.

Das Ordnungswesen mit privilegierten Musikanten war zwar statisch und in gewisser Hinsicht systemerhaltend, keineswegs jedoch in sich so geschlossen, wie man aufgrund von Vollmachten und anderen Festschreibungen von Privilegien auf den ersten Blick den Eindruck bekommen könnte. Oft werden bestimmte Formulierungen Jahrzehnt für Jahrzehnt immer wieder wiederholt, während sich die Wirklichkeit ständig verändert. In je-

nen Fällen, in den neue Formulierungen und neue Bestimmungen hinzukommen, können diese nicht selten eher als Bekräftigung von Veränderungen betrachtet werden, die bereits eingetroffen waren, denn als neue Bestimmungen, die zukünftig anzuwenden wären.

Um nähere Kenntnisse über das Musiksystem zu gewinnen, das im 17. und 18. Jahrhundert herrschte, reicht es deshalb nicht, die dem System innewohnende Struktur (nämlich das Monopol) allein darzustellen. Man muß vielmehr versuchen, aus den Quellen zu erschließen, wie die Zeitgenossen dieses System interpretierten und wie sie mit ihm umgegangen sind. Erst dann kann man die innewohnende Dynamik beschreiben, die das Privilegssystem trotz allem besaß.

Die Voraussetzungen für diese Dynamik lagen in hohem Maße in der Musikausbildung jener Zeit. Man spezialisierte sich nicht auf ein einzelnes oder auf einige wenige Instrumente, sondern beherrschte ein ganzes Aufgebot verschiedenen Instrumente (Holz- und Blechblasinstrumente, Saiten- und Klaviaturinstrumente). In dem vorliegenden Artikel wird an Beispielen belegt, daß die Mobilität zwischen verschiedenen Musikergruppen hoch war. Das gleiche gilt für die regionale Mobilität. Viele der Malmöer Stadtmusikanten waren beispielsweise zuvor in Deutschland und noch früher vielleicht an anderen Orten im Ostseeraum tätig gewesen.

Diese Mobilität wurde dadurch ermöglicht, daß man - und zwar unabhängig davon, ob man Stadtmusikant, Organist oder Militärmusiker diesseits oder jenseits der Ostsee war - im großen und ganzen die gleiche Art von Repertoire an vergleichbaren Institutionen (Rathäuser, Kirchen, Privathäuser etc.) zu Gehör brachte.

Neben dem verhältnismäßig statischen Privilegssystem als solchem existierte also bei dem Musikerberuf eine auffällige Mobilität unterschiedlichster Art. Man kann gewiß behaupten, daß diese Mobilität - parallel zu dem Privilegssystem - ein zweiter strukturbildender Faktor des Musiklebens im 17. und 18. Jahrhundert gewesen ist. Durch die Untersuchung und Interpretation des Zusammenwirkens dieser beiden grundlegenden Strukturen - des Statischen sowohl wie des Mobilen - kann man einen tieferen Einblick in die Musikorganisation des Ostseeraums während des 17. und 18. Jahrhunderts gewinnen.



# En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41

*Af Jens Henrik Koudal*

## Indledning

Stadsmusikantvæsenet i Danmark mangler stadig at få skrevet sin historie. Carl Thrane opridsede i 1908 nogle grundtræk, men derudover er man henvist til Villads Christensens artikel om København, Hammerichs disputats om Christian IV's tid, Asbjørn Hernes' bog om dobbeltmonarkiets norske del, og iøvrigt til spredte behandlinger af afgrænsede lokaliteter eller bestemte aspekter.<sup>1</sup>

Denne artikel vil vise, hvad man kan finde frem omkring en enkelt privilegeret musikanter, og det er ikke så lidt. Det drejer sig om *Peder Sørensen Kurrepind*, der fra 1716 til 1741 var privilegeret instrumentist over Københavns amt på landet. Det viser sig, at materialet ud over at belyse musikantens virksomhed også kan kaste lys over bondespillemænd, militære musikanter, musikken på værtshuse og kroer m. m. I dette tilfælde er betegnelsen „stadsmusikanter“ ikke træffende, idet distriktet Københavns amt ikke rummede nogle købstæder. Men på landet var den københavnske amtsmusikants kår sammenlignelige med de forhold, som stadsmusikanterne havde i resten af Danmark.

Enevældens amtsarkiver er en guldgrube til belysning af lokal- og kulturhistorien, og slet ikke udnyttet efter fortjeneste.<sup>2</sup> Jeg blev opmærksom på Peder Kurrepind, da historikeren Rita Holm i 1983 publicerede en artikel om „breve til amtmanden“ i Københavns amt i 1700-tallet.<sup>3</sup> Heri nævnte hun kort, at Kurrepind gentagne gange havde klaget over sine betingelser, at han havde indleveret en liste over bondespillemænd, og at han havde haft uoverenstemmelser med sin efterfølger.

For at Peder Kurrepinds historie kan fremstå i sin rette musikhistoriske kontekst, er artiklen er disponeret således:

- Kildematerialet
- Stadsmusikantvæsenet i Danmark
- Retten til at spille på landet
- Distrikterne på Sjælland og specielt Københavns amt
- Peder Kurrepind - liv og kår
- Privilegiet 1716
- Forholdet til stadsmusikanten i København
- Forholdet til de militære musikanter
- Godsmusikanter



Landbosamfundets spillemænd  
Kroer, værtshuse - og sabbatens helligholdelse  
De særlige forhold på Amager  
„Mine uregerlige folk“ - striden med den privilegerede efterfølger  
Instrumenter, besætninger og repertoire  
Konklusion

### Kildematerialet

*Københavns amtsarkiv* på *Landsarkivet for Sjælland m. m.*<sup>4</sup> rummer de nævnte „breve fra diverse embedsmænd og partikulære personer“ i årene fra 1721. Men dette materiale må suppleres med „breve fra regimentsskriveren“, der er bevaret fra 1724, og „breve fra birkedommeren“, der er bevaret fra 1731. Det synes noget tilfældigt, hvor indkomne klager og det øvrige sagsmateriale er havnet. Dette store materiale er ikke registreret, men ligger dog nogenlunde kronologisk. Amtmandens „kopibøger over udgående breve“ er i Kurrepinds embedsperiode bevaret fra 1724. De giver et overblik, som ellers er svært at få; registrene er imidlertid ikke så detaljerede og mangler i nogle tilfælde helt. I amtets (og amtstuens) arkiv finder man også skifteprotokoller. *Retsarkiverne* er knap så godt overleveret. Tingbøgerne for det i 1721 oprettede Københavns amts rytterdistrikts birket, som Kurrepind hørte under, og hvor han førte adskillige processer mod „fuskere“, er desværre slet ikke bevaret i 1700-tallet, og i Kurrepinds tid har man heller ikke tingbøger fra dets forløber, Københavns birket. Materiale fra Københavns byting er overleveret fra 1722. Amager havde egen jurisdiktion, og her er i Kurrepinds tid bevaret tingbøger fra Tårnby birk 1724-33, men ikke fra Hollænderbyens birket. Endelig skal nævnes de nyttige *kirkebøger* i *præstearkiverne*.

Men Kurrepind kan forfølges i flere andre arkiver. På *Københavns stadsarkiv*<sup>5</sup> er det først og fremmest givende at gennemgå *Magistratens arkiv*. Her er fra Kurrepinds tid bevaret et rigt materiale af bl. a. rådstueprotokoller med bilag, resolutionsprotokoller med bilag samt kopibøger over udgående skrivelser. Til belysning af magistratens retslige forretninger findes yderligere rådstuerettens stævne-, voterings- og domsprotokoller samt domssager. Delvis uden for magistratens arkiv findes materiale fra *Politi- og kommercekollegiet*.

Af centraladministrationens arkiver på *Rigsarkivet* er *Danske Kancellis* store og righoldige arkiv udtømmeligt.<sup>6</sup> I „Sjællandske registre“ finder man kopier af alle udgående „åbne“ breve, herunder bestallinger og konfirmationer af bestallinger for organister og instrumentister. I en del tilfælde findes der „koncepter og indlæg“ hertil. „Sjællandske tegnelser“ rummer kopier af de „lukkede“ breve, ligeledes med en tilhørende række bilag. Blandt de mange andre dele af arkivet, der har interesse, skal blot fremhæves „Supplikprotokollerne“, „Kancelliprotokollerne“ og „Obersekretærens brevbog“ med bilag.

Alle de nævnte arkiver er gennemgået systematisk i forbindelse med nærværende artikel.

### Stadsmusikantvæsenet i Danmark

„Stadsmusikant“ er blevet en fællesbetegnelse for musikere med privilegium inden for et

nøjere bestemt administrativt/geografisk område, der indbefatter en eller flere byer. Betegnelsen er ikke så hyppig i administrationens sprogbrug før 1800, hvor man i stedet hellere taler om „instrumentist“, evt. „musicus instrumentalis“ eller „musicant“.

I det følgende beskrives forholdene i kongeriget Danmark, især i perioden 1660-1800. På de fleste områder var forholdene dog tilsvarende i Norge og Hertugdømmerne.

Stadsmusikantvæsenet voksede gradvis frem i 1500- og første halvdel af 1600-tallet. I 1650'erne var der stadsmusikanter i omkring en trediedel af de 67 danske købstæder. Institutionen udkrystalliserede sig af forskellige bestillinger, som havde været gængse indtil da, og hvoraf nogle levede videre: Tårnmænd, vægtere, pibere, trommeslagere, trompetere, omvandrende spillemænd m. fl. Med den unge enevælde efter 1660 konsoliderede stadsmusikantvæsenet sig, idet der snart fastlagdes et net af embeder og distrikter, som dækkede hele Danmark, også landdistrikterne. Før 1660 var det normalt magistraterne, der ansatte stadsmusikanter, og i 1670 gav den enevældige konge atter købstæderne ret til selv at beskikke „instrumentister“, som dog nu skulle konfirmeres af Danske Kancelli.<sup>7</sup> Købstædernes jurisdiktion strakte sig ikke over landområder, så det var først den kongelige konfirmation, der gav stadsmusikanten privilegium på landet. De i 1671 oprettede grevskaber og baronier administrerede ofte selv musikanterprivilegiet på deres godsområde - uden at dette dog synes at være en eksplicit formuleret rettighed.<sup>8</sup> I 1780 fik Det kongelige Kapels medlemmer førsteret til at besætte ledige stadsmusikantembeder.<sup>9</sup> Og en snes år senere blev institutionen ændret på en måde, som markerede begyndelsen til enden: Kancelliets cirkulære af 24. maj 1800 bestemte (i henhold til Kgl. resolution af 25. april samme år), at stadsmusikanttjenesterne i Danmark og Norge ved indtræffende vakance skulle forenes med organistembederne. Samtidig bestemtes, at når de daværende stadsmusikanter afgik ved døden, bortfaldt hos de fremtidige kombinerede organist- og stadsmusikanttjenester eneretten til at forsyne landområderne med musik.<sup>10</sup> Logisk nok overgik beskikkelsesretten herefter til stiftsamtmand og biskop i fællesskab, idet Det kgl. Kapel dog bibeholdt sin fortrinsstilling.<sup>11</sup> Embedets privilegerede status blev gradvis undermineret i første halvdel af 1800-tallet, og grundloven 1849 og næringsloven af 1857 (med fuld virkning fra 1862) afskaffede monopolet helt. Funktionen blev delvis overtaget af selvbestaltede „musikdirektører“, der virkede som orkesterledere i mange byer fra anden halvdel af sidste århundrede.

I perioden 1660-1800 indbefattede næsten alle stadsmusikant-embeder både by og land. Kun København havde intet landdistrikt. Nogle gange kunne landområdet udstrække sig til et helt stift, som i tilfældet Ålborg by og stift eller Viborg by og stift, men ofte dækkede distriktet en til to købstæder med tilhørende et, to eller måske tre amter.

Stadsmusikantens virke faldt inden for fire områder: Byen, kirken, latinskolen og privatsfæren.

Musikantens pligter overfor *byen* kunne være tårnblæsning ved højtidelige ceremonier og ved særlige lejligheder som sejr, fredsslutninger eller som i Ribe ved landemode og tamperdage.<sup>12</sup> I de ældre bestallinger, kan man finde musikanten forpligtet til at tage tjeneste som trompeter for flåden i krigstilfælde, f. eks. i Næstved 1670.<sup>13</sup> Men efter dette tidspunkt er stadsmusikanten som regel blot forpligtet til at *skaffe* magistraten en dygtig skibstrompeter i påkommende tilfælde.<sup>14</sup>

*Kirkemusikken* var et vigtigt felt, hvor musikanten optrådte i samarbejde med kantor,

organist og latinskoledisciple. Stadsmusikanten medvirkede ikke nødvendigvis ved alle højmesser, men altid ved de større højtider - det være sig ved selve gudstjenesten eller ved tårnblæsning. Desuden måtte han være rede „naar fornøden gøres“, som Slagelse-magistraten udtrykte det i 1678. I Nyborg skulle der i 1690'erne „som sædvanlig“ blæses fra kirketårnet hver søndag og onsdag efter gudstjenesten.<sup>15</sup>

Indtil 1739 var der en *latinskole* i alle købstæder, derefter kun i de større. Stadsmusikanten var ofte forpligtet til at „informere“ disciplene i sin kunst (det nævnes f. eks. altid eksplicit i Helsingør). Men ikke så få latinskoler prøvede at begrænse musikantens privilegium, idet de fik ret til at forsyne borgerne med instrumentalmusik til værtskaber.

Overfor *privatpersoner* havde stadsmusikanten først og fremmest privilegium på at levere musikken ved „Brylluper, Barseler og andre Værtskaber“, som det ofte hedder i bestallingerne. Men desuden nævnes af og til forpligtelsen til at stå til rådighed for borgerne „til deris Børns Information“ - „paa de Instrumenter, hans Profession kan vedkomme“. <sup>16</sup> Stadsmusikanten var multiinstrumentalist og har altså givet undervisning på mange instrumenter. Endelig kunne musikanten have ret til *omgang* hos borgerne på en eller flere af de fire højtidsaftener: Jul, Nytår, Helligtrekonger og Mortensaften.

Der er en vis usikkerhed om, hvilke privatpersoner, der var forpligtet til at bruge stadsmusikanten. Bestallingerne underforstår altid dette og taler som regel kun om „gotfolk“ eller „alle og enhver“. Adelige og officerer synes dog i kraft af deres almindelige privilegier at have kunnet bruge de musikanter, de lystede;<sup>17</sup> men om også andre har kunnet hævde særrettigheder, er uvist.

Stadsmusikantens *afflønning* har varieret fra sted til sted. Hovedprincippet har dog været, at han var „frj for Indqvartering, Skat og anden Byens Personnal Tyng“, som det hedder i Køge i 1702.<sup>18</sup> Mange andre steder nævnes blot fritagelse for „al borgerlig Tyng“, dvs. de byrder, der hvilede på indbyggerne i deres egenskab af borgere i købstaden (skatter, mindre afgifter og forskellige borgerlige ombud). Af håndgribelige indtægter havde han først og fremmest, hvad han kunne skaffe sig ved opvartning og undervisning hos private, og det kunne svinge betydeligt fra år til år. Han kunne dog desuden have en lille, men fast årlig løn af byen eller kirken. I Slagelse var det fast skik, at lønnen for de to kirker udbetaltes i korn. Musikanten kunne også få stillet bolig gratis til rådighed, som det omtales i Køge 1702.

Stadsmusikanten lignede andre håndværkere ved at have *svende og læredrenge*. De boede normalt hos ham og spiste ved hans bord. Læretiden var som ved andre håndværk mindst 4-5 år. Når drengen var blevet svend, tog han gerne nogle år på valsen, inden han slog sig ned og i bedste fald selv blev stadsmusikant. I de fede embeder, som København, kunne musikanten holde 6-7 svende og et tilsvarende antal læredrenge.<sup>19</sup> I de magre embeder, f. eks. Københavns amt, kunne musikanten næppe holde bare en enkelt fast svend. Nogle steder fik stadsmusikanten en medhjælper adjungeret, udtrykkelig med det formål at løse problemet med manglende muligheder for at holde svende; adjunkten fik så magistratens og Kancelliets bevilling på at måtte efterfølge musikanten. Det gjaldt bl.a. Stege-musikanten i 1745.<sup>20</sup> En til to svende og en til to læredrenge har dog været det typiske mange steder.

Når en stadsmusikant afgik ved døden, skete det ikke sjældent, at enken overtog administrationen af embedet, hvis hun da ikke giftede sig med efterfølgeren. Som i andre

håndværk gik erhvervet ofte i arv inden for samme slægt. Vi kender adskillige *stadsmusikantslægter* i 3-4 generationer: Klock i Århus m.m., Smidt i Fredericia, Bang i Vejle m.m., Rode i Åbenrå, Simonsen i Svendborg, Wandal i Nyborg, Gronemann på Københavns amt m.m., Kurrepind på Sjælland og flere endnu. Og selv om navnene skifter, som f. eks. på Lolland, er der ofte tale om, at musikantersvende gifter sig ind i gamle stadsmusikantslægter.

Stadsmusikanten var som nævnt nødt til at være *multiinstrumentalist* for at kunne bestride sine mange forskellige funktioner. Musikanten i Horsens, Chr. Nielsen Sveistrup, efterlod sig ved sin død i 1730 24 instrumenter: 4 violiner, 1 bratsch, 1 basfiol, 2 dulcianer, 2 oboer, 1 obo d'amore, 2 fløjter, 2 valdhorn, 5 trompeter, 1 posthorn, 2 basenetter (bashorn?), og 1 citrinch.<sup>21</sup> I boet efter Roskilde-musikanten Hans Ditlevsen registreredes i 1759 28 instrumenter, der fordelte sig på 6 violiner, 1 bas, 2 dulcianer, 2 oboer, 1 obo d'amore, 1 fløjte, 2 klarinetter, 1 zink, 6 valdhorn, 2 posthorn og 4 trompeter.<sup>22</sup> Efter den københavnske stadsmusikant Andreas Berghs død i 1764 registrerede skiftet: 1 violin, 3 basser, 1 kontrabas, 1 dulcian, 2 oboer, 2 sæt basuner, 5 par valdhorn, 6 trompeter og 1 par pauker.<sup>23</sup> Trompet, zink og basun har været brugt ved tårnblæsning. Det typiske var, at musikanten var *uddannet* ved at have været i lære hos en stadsmusikant, eller også, at han var tidligere „hoboist“ (evt. trompeter) ved militæret. Noget sjældnere fremgår det, at musikanten har lært sig selv professionen, er organist eller har været musikalsk lakaj hos adelige. Desværre har vi før 1800 meget få noder bevaret, som med sikkerhed kan siges at have været brugt af danske stadsmusikanter.<sup>24</sup>

Stadsmusikanterne har ofte ikke selv kunnet bestride de store landdistrikter. *Bondespillemand* har udfoldet sig tværtimod privilegiet. Hvis det skulle gå reglementeret til, kunne værten i det konkrete tilfælde aftale en afgift til stadsmusikanten for at benytte en uprilegeret musikanter. Eller den uprilegerede kunne forpagte retten til at spille i et mindre distrikt mod en fast afgift. Niels Blicher fortæller endog i sin „Topographie over Vium Præstekald“ i 1795, at bønderkarle, der spiller til bryllupper, „have forpagtet den Indkomst på 2den, 3die eller 4de Haand“.<sup>25</sup>

Den især fra Skåne dokumenterede skelnen mellem *stadsmusikanter*, der havde privilegium på at forsyne standspersoner med musik også på landet, og *herredsspillemand*, der havde privilegium på at musicere for landalmuen i et halvt eller et helt herred,<sup>26</sup> kendes ikke i Danmark. Herredsspillemandene har dog ligheder med både de ovenfor nævnte godsmusikanter og de bondespillemand, der forpagtede et landområde.

I Mellemeuropa var stadsmusikanterne ofte sammensluttet i laugslygnende organisationer, men det kendes ikke i Norden.

### Retten til at spille på landet

Byernes stadsmusikanter vandt deres ret til at spille på landet gennem en proces, der forløb gradvis gennem de første to tredjedele af 1600-tallet.

I begyndelsen af 1600-tallet kan der spores en sammenhæng mellem kongens *tårnmænd* og de privilegerede instrumentister i landområderne. De tårnmænd, der i 1580'erne og 1590'erne blev ansat på Københavns slot og Kronborg fik i deres bestallinger besked om at blæse på bestemte tidspunkter i løbet af døgnet, at spille til måltiderne og



iøvrigt stå til rådighed, når kongen måtte ønske det.<sup>27</sup> Men i den tilsvarende bestalling i 1614 blev det tilføjet, at Kronborg-tårnmændene iøvrigt frit måtte lade sig bruge med deres svende ved de bryllupper, som holdtes i Helsingør og ellers „her i Lenet“. Tårnmændene i København fik året efter en tilsvarende rettighed, idet de måtte „lade sig bruge ved Bryllupper, Barseler og andre Gæstebud i København og Køge og andensteds i Lenet“ til en specificeret takst. I begge tilfælde skulle de i forvejen meddele det til henholdsvis lensmanden og statholderen, og den københavnske bestalling betonedede, at „ekstraordinære Spillemænd“ stadig måtte lade sig bruge „i Kældere og Kroer“. Helt tilsvarende lød det i København-bestallingerne i 1622 og 1634, mens det i Kronborg-bestallingen i 1627 tilføjedes, at det skulle være tårnmændene „og ellers ingen anden“ tilladt at spille ved bryllupper og værtsskaber i Helsingør, Helsingborg, Landskrona og Hillerød samt på landet.<sup>28</sup> Fra denne tid kan vi også i resten af Danmark følge sammenknytningen af by og land. I 1635 fik Kolding en stadsmusikant med eksklusivt privilegium til at spille i Koldinghus len.<sup>29</sup> I 1638 fik tårnmændene i Odense medhold i en klage over, at nogle omløbere i landsbyerne opvartede med leg til bryllupper, barsler og andre gæstebud i Odensegårds lens købstæder, uden at de var tjenlige til at bruges som trompetere på kongens skibe. Instrumentisterne i Odense fulgte sagen op, og fik i 1641 indskærpet, at ingen måtte gøre dem indpas hverken i købstæder eller landsbyer i lenet.<sup>30</sup> Som denne sag antyder, kunne også *trompetere* ved flåden få specielle rettigheder til musikopvartning, sådan som det ligeledes skete i 1645, da skibstrompeterne fik privilegium på at spille for „Holmens Folk“ i København, hvad enten disse folk boede inden eller uden for voldene.<sup>31</sup> I 1642 fik instrumentisterne i Horsens eneret på at spille til gilderne i Stjernholm len.<sup>32</sup> Og i 1646 klagede stadsmusikanterne i Viborg og Randers over, at fremmede spillemænd gjorde dem indpas både på landsbyerne og i købstæderne. Stadsmusikanterne begærede - og fik - eksklusivt privilegium over hver sit len.<sup>33</sup> Efter 1660 kan vi, som tidligere nævnt, konstatere en distriktsinddeling, der praktisk taget dækker hele landet.

Man kan se en *tendens i udviklingen af distrikterne* i Danmark 1660-1800: I den tidlige del af perioden er det almindeligt, at to eller tre musikanter tilsammen får privilegium, mens der i 1700-tallet næsten altid gives privilegium til enkeltpersoner. I begge tilfælde er der naturligvis tale om mestrene, og de har som nævnt haft svende og læredrenge til hjælp. Billedet sløres af det faktum, at privilegiet ikke nødvendigvis var eksklusivt, og at distrikterne kunne veksle i størrelse.

### Distrikterne på Sjælland og specielt Københavns amt

På Sjælland var distrikterne i begyndelsen ret store. Burchardt Walle, Casper Schumacher og Friderich Pickart fik således i 1668 privilegium på at spille i ikke mindre end fem amter: Antvorskov, Korsør, Kalundborg, Ringsted og Dragsholm. Samme år fik Gorius Rackou og Nicolai Lyder privilegium på Næstved med fire mil omkring samt Trygvælde amt og Møn. I ingen af tilfældene var privilegiet eksklusivt, men det blev det for Næstved-distriktets vedkommende to år senere, da Johan Schumacher kom med i instrumentist-gruppen.<sup>34</sup> Man må gå ud fra, at musikanterne indbyrdes har fordelt så

store distrikter mellem sig. Begge distrikter blev i løbet af de næste 3-4 årtier underdelt i mindre områder.

På Sjælland havde der i begyndelsen af 1700-tallet udkrystalliseret sig en områdeinddeling, der holdt sig stort set uændret gennem hele århundredet. I 1730 var distrikterne (se kortet på næste side, *ill. 1*):<sup>35</sup>

København  
Københavns amt på landet  
Helsingør med Kronborg og Frederiksborg amter  
Hirschholm by og amt  
Roskilde by og amt  
Køge med Tryggevælde amt og Bjæverskov herred  
Holbæk med Holbæk amt og Odsherred  
Slagelse med 4 mil omkring byen  
Kalundborg by og amt, dog at ikke Slagelse-musikanten præjudiceres  
Ringsted med Ringsted og Sorø amter  
Næstved med 4 mil omkring byen og Vordingborg amt

Det kan tilføjes, at Lolland fra 1727 udgjorde ét distrikt, og det samme var tilfældet med det område, der udgjordes af Møn, Bogø og Falster. Fyn med omliggende øer var delt i tre distrikter, og Jylland var nord for Kongeåen inddelt i 10 distrikter. På Bornholm synes musikanterne normalt at have virket uden kongelig konfirmation. Hertil kommer, at baronier og grevskaber i en del tilfælde udgjorde selvstændige områder.

Som det fremgår af kortet, er *den sjællandske inddeling ikke helt konsistent*, idet amtsbetegnelserne i to tilfælde kolliderer med distrikter, der har en købstad som centrum for et cirkulært landområde. Slagelse-musikantens område 4 mil omkring byen rækker ind i både Kalundborg, Holbæk, Sorø-Ringsted og Vordingborg amter. Kalundborg-musikanten fik udtrykkelig at vide i bestallingen, at Slagelse-musikanten havde forret, men i de øvrige amter var der basis for kompetencestridigheder. Næstved-musikantens 4 miles distrikt rakte ligeledes ind over flere andre områder, nemlig både Køge-, Ringsted-Sorø og Slagelse-distrikterne. Sammenstød udeblev da heller ikke, og af og til kom sagerne endog helt op i Danske Kancelli.

Der kunne være et konkurrenceforhold mellem *organister* og stadsmusikanter, og det hændte, at organister udtrykkelig fik lov til at opvarte folk med musik til bryllupper og gæstebud i byen, ja endog på landet. En logisk konsekvens af konkurrenceforholdet var at lade begge embeder bestride af samme person, og det skete faktisk for Sjællands vedkommende i Kalundborg fra 1731, Slagelse fra 1741 (senere atter adskilt), Holbæk fra 1760, Vordingborg fra 1778, Korsør senest fra samme år og Køge fra 1787.

Ligesom København var den eneste by, der havde en stadsmusikant uden landdistrikt, så var *Københavns amt* det eneste rene landområde (uden købstæder), der gennem hele perioden havde en kongelig privilegeret instrumentist.<sup>36</sup>

Efter Christian IV's død hører vi ikke mere til tårnmændene på Københavns slot, og vi kender først til musikanter med privilegium på amtet igen et par årtier senere. Arkiv-



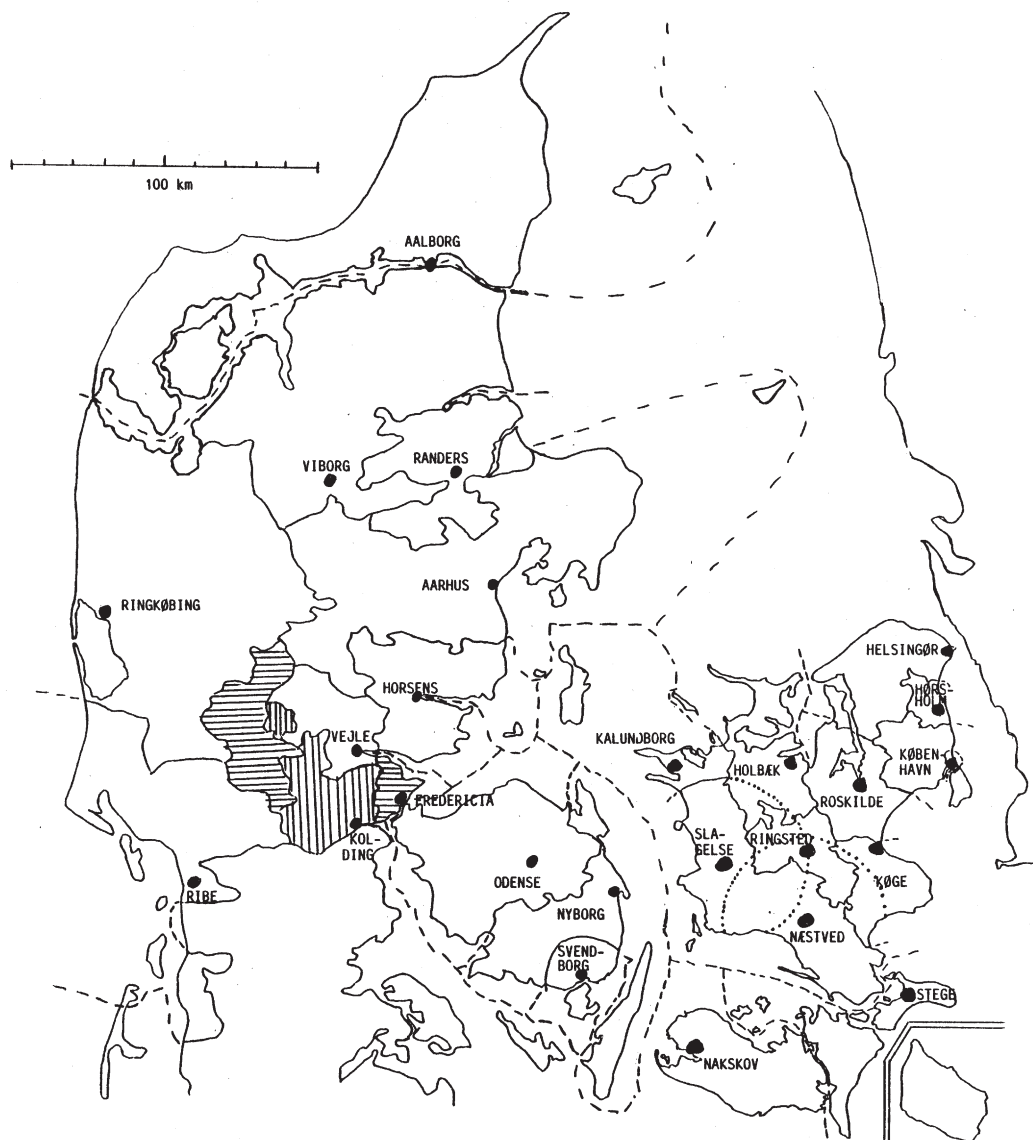


Illustration 1: Stadsmusikant-distrikter i Danmark (excl. Slesvig) omkring 1730

materialet i Danske Kancelli oplyser:<sup>37</sup>

- 17/8 1671: *Lorents Lorensen og Jørgen Hansen.*  
 12/12 1674-1690: *Lorents Lorensen* (død før 1690) og *Niels Søfrensen Kurrepind* (død 1690).  
 1690-1704: *Henrich Rasmussen Ørbek* (død 1704) og *Steen Isaachsen*. Privilegiet konfirmeres og gøres eksklusivt 4/4 1699.  
 1/7 1704-1711: *Jørgen Christensen Taa* og *Steen Isaachsen*.  
 1711 - 1716: Embedet ikke besat.  
 31/1 1716-1741: *Peder Sørensen Kurrepind*.  
 25/4 1732: Jørgen Christian Bassenius bliver adjunkt hos Kurrepind med privilegium på at måtte efterfølge ham, men dør før denne.  
 6/10 1741-1758: *Johan Georg Gronemann*. 26/12 1750 får Gronemanns hustru Malene Elisabeth privilegium på at måtte overtage embedet, når manden dør.  
 22/1 1758: *Gronemanns enke Malene Elisabeth*.  
 17/3 1758: Schouten i Store Magleby på Amager får privilegium på at måtte udpege spillemand i sognet.  
 26/5 1758: Lauritz Hansen får privilegium over Tårnby sogn på Amager efter enkens død. Tårnby opretholder denne ordning århundredet ud.  
 15/2 1760: *Johan Jørgen Gronemann* bliver adjunkt hos sin moder Malene Elisabeth med privilegium på at måtte efterfølge hende. Moderen levede 1779, han overtog embedet senest 1787 og beholdt det til sin død i 1808.

De særlige forhold på Amager omtales nøjere i et afsnit nedenfor.

Københavns amt blev oprettet i 1662 ud af det tidligere Københavns len. Da Peder Kurrepind trådte til i 1716 bestod amtet af 31 sogne (se kortet på næste side, *ill.* 2).

Fra København, hvor Kurrepind boede i de første år, var der ca. 30 km. til de fjernest liggende dele af hans distrikt. I 1721 blev Københavns birk erstattet af Københavns amts rytterdistrikts birk<sup>38</sup>, og ved den lejlighed blev fire af sognene henlagt til andre områder. Stenløse, Veksø og Smørum sogne blev overført til Frederiksborg rytterdistrikts birk og Søllerød sogn til Kronborg rytterdistrikts birk. Søllerød kom dog i 1732 tilbage igen.<sup>39</sup> Kurrepind protesterede i 1728 mod denne rent administrativt begrundede formindskelse af hans distrikt, og fik vistnok medhold. I hvert fald gennemførte han i 1736 en retssag mod en mand i Smørumovre, der havde brugt „urette Spillemand“ (se senere).

### Peder Kurrepind - liv og kår

Peder Sørensen Kurrepind blev født omkring 1685, muligvis i Hillerød. Det første sikre spor af ham findes i 1707, da han søgte det ledige stadsmusikantembede i Randers. Han

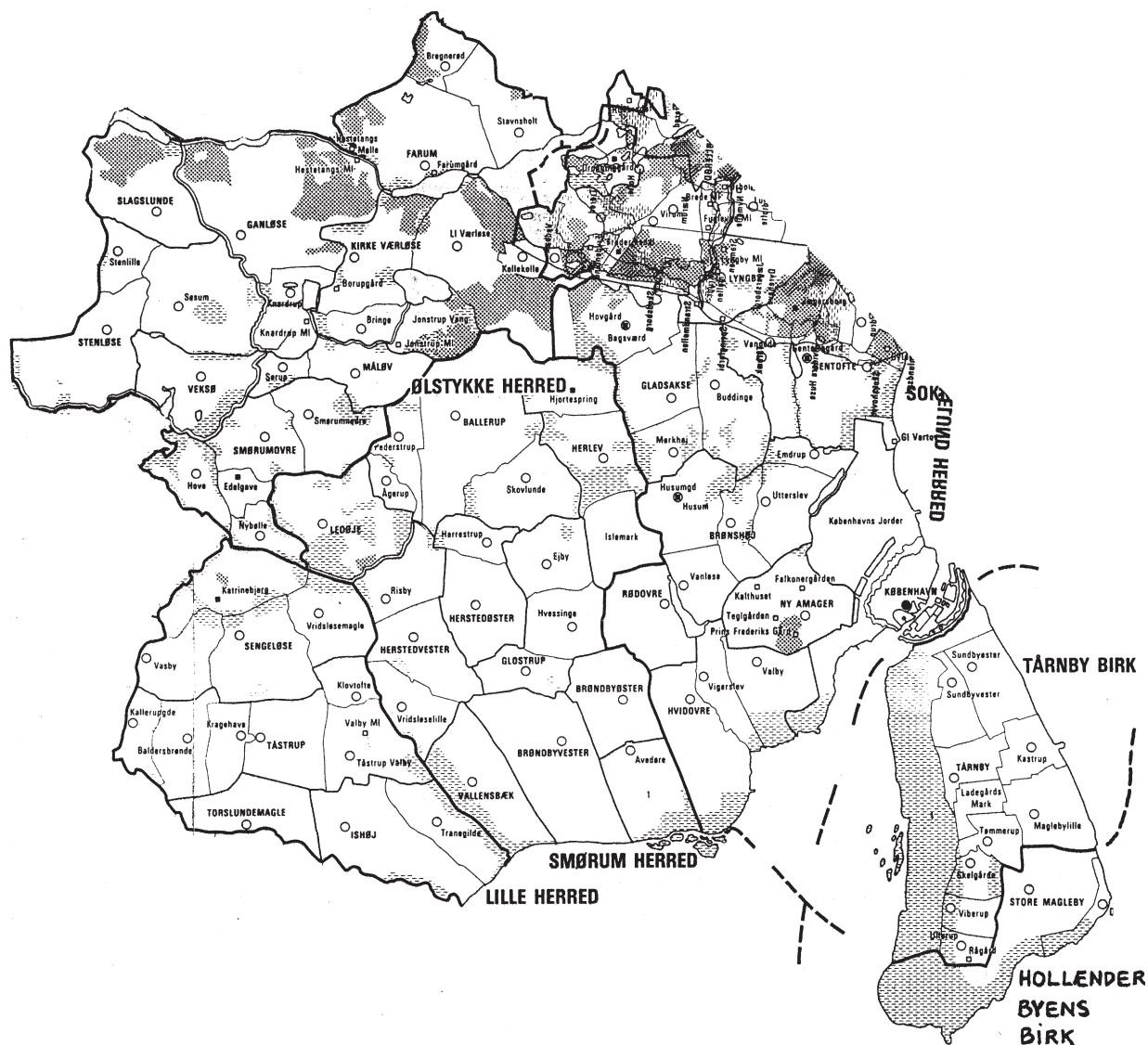


Illustration 2.

Københavns amt 1716 (gengivet med tilladelse efter *Atlas over Danmarks administrative inddeling efter 1660*, I, redigeret af Karl-Erik Frandsen, Dansk Historisk Fællesforening 1984, s. 6-7, 9.

var da „laqvai hos Hr Gros-Canceler“, og oplyste, at han havde „anvendt sin største tid paa Musiqven“. <sup>40</sup> Storkansleren grev Conrad Reventlow (1644-1708) besad landets højeste embede næst efter kongen og var en af tidens største godsbesiddere. Han ejede bl. a. Clausholm ved Randers, og det er sikkert dér, at Kurrepind har tilbragt en del af sin ungdom som musikalsk lakaj. <sup>41</sup>

Det blev en af de tre andre mere erfarne ansøgere, der fik musikantembedet i Randers. Vi kan først stedfæste Kurrepind igen i januar 1716, da han fra København ansøgte om at blive privilegeret musikanter over amtet. Han var da gift med Catrine Beckmann, <sup>42</sup> med hvem han fik mindst seks børn, hvoraf det ældste blev døbt i Trinitatis kirke den 18. juli 1716. I begyndelsen boede de i Vognmagergade, men senest 1719 flyttede de til Mikkel Wibes Gade, og her blev de formodentlig boende til leje, indtil de mistede tag over hovedet ved Københavns brand i oktober 1728. <sup>43</sup> Efter at Kurrepind, som han selv udtrykker det, ved den store ildebrand „maatte see min Fattigdom lagt i Aske“, <sup>44</sup> flyttede han uden for voldene, idet han den 4. maj 1729 købte et hus i Frederiksberg. <sup>45</sup> Her blev han boende og sad i embedet som amtsmusikant til sin død i slutningen af juli 1741. <sup>46</sup>

Kurrepind-slægten har fostret mindst tre generationer af musikere. En gren af slægten havde tilknytning til Hillerød, i hvert fald fra midt i 1660'erne. <sup>47</sup> I 1676 fik Oluf Kurrepind i Frederiksborg privilegium som instrumentist over Frederiksborg amt inklusive Slangerup og Hillerød. Da han året efter ansøgte om at måtte være eneste privilegerede musikanter over Frederiksborg og Kronborg amter, fik han imidlertid afslag af Kancelliet. Han døde i 1692. <sup>48</sup> I 1697 fik tre Kurrepind'er privilegium til at spille i Frederiksborg amt herunder Slangerup og Hillerød, nemlig Bertel Olufsen, Thomas Olufsen og Heiden Johansen. <sup>49</sup> Peder Kurrepind opgav senere, at to af disse var hans far og farbroder, uden at specificere det nærmere. <sup>50</sup> Denne Kurrepind-trio holdt dog ikke sammen længe, idet to af dem snart tog til København for at gå i militær tjeneste. Det faktum benyttede stadsmusikanten Jens Nordstrøm i Helsingør i 1699 til at ansøge om at få udtrakt sit privilegium til at indbefatte Frederiksborg amt, idet han anførte, at han næppe kunne tjene brødet i Helsingør (hvor han kun havde Kronborg amt under sig). Kancelliet bevilgede ham det ønskede, men betonedede dog, at den sidste Kurrepind i Hillerød måtte opvarte „aldeles uformeent“. <sup>51</sup> Dermed var der skabt en præcedens, og da Peder Kurrepind efter Jens Nordstrøms død i 1718 prøvede at få sin svoger Andreas Simonsen Falk ansat som stadsmusikanter i Hillerød, Slangerup og Frederiksborg amt, besluttede Konseilet (statsrådet), at Frederiksborg amt skulle forblive under stadsmusikanten i Helsingør. <sup>52</sup> Den ordning opretholdtes i resten af århundredet.

Vi træffer også slægten i Roskilde. I 1669 blev Johan Søfrensen Korrepin sammen med Niels Søfrensen Huid privilegeret instrumentist over Roskilde by og amt, og privilegiet blev konfirmeret i 1672. De havde begge været indkaldt som trompetere i flåden, og stod stadig til rådighed som sådanne. <sup>53</sup>

Men ikke nok med det! Fra 1674 og til sin død i 1690 var Niels Søfrensen Kurrepind, der boede i Lyngby, privilegeret instrumentist over Københavns amt. <sup>54</sup> Han besad med andre ord (sammen med Lorents Lorensen) det embede, som Peder senere fik.

Oluf i Hillerød, Johan i Roskilde og Niels i Lyngby var brødre. <sup>55</sup> De havde altså i 1670'erne og 1680'erne tilsammen privilegium på at spille i et område, der dækkede omkring en trediedel af Sjælland.

Hermed er vor viden om Peder Kurrepinds forslægt udtømt. Det skal tilføjes, at der iøvrigt ikke optræder nogen med dette navn som kongelig privilegeret organist eller stadsmusikant i Danmark-Norge i perioden 1660-1800.

Kurrepinds enke ansøgte efter hans død i 1741 om at måtte føre embedet videre, „imod at hun opvarter eenhver i Amtet til Fornøjelse“. Hun påberåbte sig, at to af hendes sønner var oplært i professionen, og pastor Kinast på Frederiksberg anbefalede hende. Blandt de tre andre ansøgere var to militære hoboister og en københavnsk musikanterstvend, og af disse blev hoboist Johan Georg Gronemann foretrukket.<sup>56</sup> Der synes ikke overleveret noget skifte efter Kurrepind, men da enken døde på Frederiksberg i 1748 noterede skiftet, at hendes få ejendele (heriblandt dog hverken instrumenter eller musikallier) blev bortauktioneret for kun godt 12 rigsdaler. Det var ikke umiddelbart muligt at opspore arvinger, men året efter tilkendegav maler Ole Berthelsen Kurrepind<sup>57</sup> i København, at enken havde to børn og arvinger, nemlig den 26-årige søn Conrad Petersen, der var i tjeneste hos stadsmusikant Steltzners enke i Nakskov, og den 33-årige datter Ane Sophie, gift med korporal J. C. Kock i Stralsund.<sup>58</sup>

Kan vi danne os et indtryk af Peder Kurrepinds generelle *økonomiske og sociale kår*?

Det må have været noget af en omvæltning at komme fra musiklivet omkring storkansleren og til amtsmusikant-stillingen. Hovedindtrykket er, at embedet var meget mager, og kun med store anstrengelser har kunnet ernære en familie. Det fremhævede Kurrepind ofte, og i 1728 gjorde han amtmanden opmærksom på, at han efter at have været forceret til at føre vidtløftige processer mod fuskere nu var så „forsvækket, at ieg icke kand Subsistere, og des aarsag nødtvungen, allerunderdanigst at ansøge Hans Kongl: May<sup>te</sup> om andet brød“. <sup>59</sup> Han havde iøvrigt allerede i 1719 uden held søgt stadsmusikanttjenesten i Næstved.<sup>60</sup> Kort før sin død gjorde han status overfor amtmanden: „...alting er Dyrt og intet at fortjæne for mig heele fiærding Aar, og [jeg] fortjæner icke saameget ieg kand kiøbe it Camis Brød [groft rugbrød] for, og tilforn ieg havde noget at Fortjæne, da haver ieg sat det til ved Bønderne med Processer...“.<sup>61</sup>

Mandens egne udsagn har dog i sig selv ringe beviskraft, for den slags klage-toner var almindelige i tiden. Men sagen bekræftes fra flere andre sider. Regimentsskriveren (den embedsmand, der administrerede ryttergodset) udtalte i anledning af Kurrepinds klage i 1728, at han må tilstå, at „det er et armelig Brød naar Hand [Kurrepind] alleene skal Leve af Almuen paa Landet“. <sup>62</sup> Andre kalder direkte Kurrepind fattig, ja amtmanden i 1732 beskrev ham endog som „yderlig fattig“. <sup>63</sup> At det kunne være dyrt at føre processer, bevidnes af, at Kurrepind i 1727 klagede til Københavns magistrat over en regning fra en prokurator Bang på godt 73 rigsdaler.<sup>64</sup>

Musikanttjenesten gav ikke Kurrepind faste *indtægter*. Distriktet havde jo ingen købstæder, så han har hverken haft indkomster fra noget bystyre, nogen latinsko-le eller - så vidt vides - fra nogen kirke. Han har primært måttet klare sig med de uvisse indtægter fra opvartninger ved „Brylluper, Barseler og andre Vertskaber“ (om han har haft indtægter af privatundervisning, *omgang* på de fire højtidsaftener eller andet, vides ikke). Derfor var det nærmest en katastrofe, når der blev erklæret landesorg, som f. eks. efter Frederik IV's død i oktober 1730. I sørgeåret skulle „all Spil og Leeg i Kirkerne og uden for ophøre“, <sup>65</sup> dvs. at heller ikke private måtte bruge musik ved gilderne. Naturligvis blev forbudet ikke overholdt, folk kunne ikke undvære musik og brugte fuskere - hvad Kur-



repind da også klagede over i juli 1731. Det er næppe tilfældigt, at han på samme tid selv blev stævnet til tinget for - ulovligt krohold!<sup>66</sup>

Vi hører sjældent konkrete tal for Kurrepinds indtægter. I 1723 blev han af Københavns rådstueret tilkendt 10 rigsdaler i erstatning for sin tabte fortjeneste ved et bryllup på Vibenshus tre år tidligere (sagen omtales nedenfor). Da han i 1736 bad om at få kromanden på Rødegård på Amager idømt bøde for at have brugt en gruppe københavnske spillemænd til at spille „den helle Nat igennem“, angav han, at han havde ventet at få „6 a 10 R<sup>dr</sup>“ for en opvarthning med fire musikanter.<sup>67</sup> Det er måske lidt højt sat, men ikke helt usandsynligt. I hvert fald krævede den københavnske stadsmusikant i 1723 en rigsdaler i timen af en galanterihandler i byen, og han foreslog i 1720 en fast takst for opvarthninger hos fornemme personer på 20 rdl., mindre fornemme 14 rdl. og de fattigste borgere 10 rdl. (alt når gæsterne *ikke* selv betalte dansepenge; hvis de gjorde, var det faste beløb henholdsvis 14, 10 og 9 rdl. lavere).<sup>68</sup>

Da Kurrepind i 1732 ansøgte om, at hoboist J. C. Borchsenius kunne få privilegium på at efterfølge ham, anførte han, at „Alderdøm og Svaghed bestrider mig dagligen og at kand antage og lönne nogen Svend udj Musiquen ved Opvarthningerne, forbydes mig Baade af min Uformuenhed og Slette tilstand med Hustroe og mange smaa umyndige Børn, saa og [af] Brødetts Ringhed“.<sup>69</sup> Og sådan kom det til at stå som en åbenlys kendsgerning i afståelsesprivilegiet den 25. april 1732. Ikke desto mindre kunne Kurrepind *ikke* klare sig helt uden *svende*. Det fremgår da også, at han senere samme år har haft to svende til hjælp - foruden Borchsenius.<sup>70</sup> Forklaringen er, som han selv sagde i 1735, at han kun havde svende „Tiid efter anden“, men ikke fast ansat.<sup>71</sup> I januar 1733 nævner Kurrepind, at hans svende får „hver dag øhl og Mad paa bordet“, foruden „fri seng og Svenne lön som er til hver 10 B af rigsdaleren“.<sup>72</sup> En rigsdaler var 96 skilling, og oplysningen må forstås sådan, at hver svend af de uvisse indtægter fik 10 skilling pr. rigsdaler.

Kurrepind har også haft *læredrenge*. De var ikke sjældent med ude til opvarthningerne, og har utvivlsomt spillet med i de 2-5 mands grupper, der har musiceret ved de forskellige lejligheder. Kurrepind har været vågen over for unge talenter. I 1724 har han fundet en 18-årig husmandssøn fra Ballerup, „som har eet got greb paa Instrumenter, och er et svag spæ[d]lemmit mennishe, der icke har lyst til bondestand, men af naturen til musiquen“. Han beder derfor Kancelliet om, at karlen kan frigøres fra sin stand, og synes at have fået medhold.<sup>73</sup>

Læredrene har været billig medhjælp, men ellers måtte man falde tilbage på familien. Som tidligere nævnt var to sønner oplært i professionen - formodentlig de to, Fridrich og Conrad, der blev konfirmeret på Frederiksberg i oktober 1741, og hvoraf Conrad senere blev musikantervend i Nakskov. Sådan et familieorkester hører vi om, da Kurrepind spillede med sine to sønner og to læredrenge ved et 3-dages bondebryllup i Valby i 1741.<sup>74</sup>

Da efterfølgeren J. G. Gronemann i 1743 - to år efter Kurrepinds død - blev sat i skat, gav embedet stadig ingen faste indtægter. Gronemann kunne næppe tjene det fornødne til sig og sine folk. Han havde en svend, to læredrenge og en tjenestepige, men svenden logerede ikke hos ham.<sup>75</sup>

Havde Kurrepind således kun ringe mulighed for at påvirke sine indtægter, kunne han i stedet prøve at formindske sine udgifter i form af skatter og andre borgerlige pligter.



Han prøvede at slippe for indersteskat, og opnåede fra 1732 en fast nedsættelse til under halvdelen, idet amtmanden indrømmede, at musikanten alene havde privilegium på et eneste amt, hvorudi ingen købstad fandtes.<sup>76</sup> Tre år senere protesterede Kurrepind mod at skulle betale familieskat, og påberåbte sig, at han allerede betalte grundskat af sit hus „hvortil ey er meere Jord end en Kaalhaug“.<sup>77</sup>

Andre pligter, end de pekuniære, kunne være tyngende. Kurrepind havde stedse to soldater indkvarteret, men var i 1732 kommet under vejr med et kongeligt reskript fra 1718, der gav indkvarteringsfrihed for købstædernes organister og musikanter. Han skildrede for amtmanden, hvordan hans hus næppe var stort nok til hans egen familie. Svende og drenge måtte ligge på loftet, og det plagede ham, „...at Soldatterne skal lige udj Min Stue hos mig og Kone Samt Børn“. Det vides ikke om hans klage hjalp, men året efter gav amtmanden ham i princippet ret - dog skulle han først slippe, når han ophørte med sit ulovlige krohold. Samtidig blev han fritaget for at lade nogen møde for sig ved jagten - en forpligtelse, hvis nøjere indhold vi ikke kender.<sup>78</sup> Kurrepind var også generet af en ny ordning, der betød, at landsbyernes beboere skiftedes til at holde nattevagt. Så havde han ikke sine folk ved hånden, hvis han skulle gøre opvarthning på landet, sagde han. Regimentsskriveren påpegede, at ordningen var til alles bedste imod brand, tyveri m.m. Kurrepind var den eneste i hele amtet, der ville unddrage sig, og det var så meget mere mærkeligt, som der i hans eget hus „for nogle Aar [siden] ved Natte tide Grusom blev Myrdet fire Mennisker“! Begivenheden, hvor to fodgardere øvede rovmord på en hel familie, fandt sted i 1727 og afstedkom iøvrigt en skillingsvisse.<sup>79</sup>

Kurrepind kunne nok have brug for lidt ekstra penge mellem hænderne. I begyndelsen af 1730'erne anklages han som nævnt flere gange for ulovligt krohold. Da to af politiets „Ober Visiteurer“ foretog inkquisition på Frederiksberg den 18. april 1732, afslørede de Kurrepind i brygning med 7 skæpper malt. Naboerne berettede desuden, at han holdt offentligt værtshus - „som og af alle omstendigheder i Huuset, med Borde og Bencke, Kruuse og Kander og Kejlebane ved Huuset, nock kunde slutes at være Sandt“!<sup>80</sup>

### Privilegiet 1716

Siden 1704 havde Steen Isachsen og Jørgen Christensen Taa i fællesskab bestridt embedet som privilegerede instrumentister på landet i Københavns amt. De døde imidlertid af den pest, der i 1711 bortrev næsten en trediedel af Københavns befolkning. En hoboist og en garder ansøgte om embedet, og selv om Danmark nu var kommet med i den Store Nordiske Krig, tog Konseilet sig tid til at behandle sagen, og mente endog, at måtte indhente amtets erklæring. Det blev amtsforvalter Jochum Friderich Rhode, der kom til at besvare forespørgslen i juli 1713, og han mente kort og godt, at bønderne ikke behøvede nogen privilegeret musikanter. Den slags var kun bonden til ruin, det var bedre, at de levede efter deres gamle skik og nøjedes med „en tromme og en bondefejle“ [dvs. fedel] - især da „det er dem ei saa meget at gjøre om Konsten, som Klangen“. Derved kunne gilderne også begrænses til en dags tid,

*da ellers naar Musicanter kommer til Bønder Bryllupper og andre Giestebuder indfinder sig mange folk der gierne holder Ugen ud, eller i det mindste saa lenge der er at fortære,*

hvor over Bunden bliver sinket fra sit arbeide og meere vant til fylderie, deris Heste med at hente Giester og Spillemænd fra og tilbage til Kiøbenhafn igien, saa foriagede, at de ei til Arbejde Kand bruges i lang tid, ja det gandske Byes folk tager sig intet arbejde for, saa lenge den lystige forsamling er hos dem, og i saa maade forøder Bunden sit gods, uden eftertanke, sin Hosbond til skade, det Bonden i lengden maa fortryde.<sup>81</sup>

En så veltalende betænkning kunne hverken Konseilet eller kongen andet end bifalde.

Et par år senere ansøgte Peder Kurrepind, men fik af samme grund afslag i oktober 1715.<sup>82</sup> Han gav dog ikke op, men ansøgte igen allerede nogle få måneder senere:

*Stormægtige Allernaadigste Arve Konge og Herre.*

*Den liden tieniste, Deres Kongl: May<sup>te</sup> allernaadigst bevilgede Steen Isaachsøn og Jørgen Taae, paa Kiøbenhafns Ampt, til Brylluper, Barseler og andre Vertskaber, hvor det kunde begieris, med Musicaliske instrumenter at opvarte, har nu, siden deris Dødsfald af Contagionen, været vacant, hvorfor ieg, Deris Kongl: May<sup>te</sup> fattige Undersaatt, der paa andre maader, end Ved slige instrumenter, icke Veed at faae det daglige Brød til mig og min fattige Huustru, allerunderdanigst er bønfoldende, denne liden tieniste allernaadigst at nyde, som ieg med mine Folck, der til antaget Kand blive, uden Klagemaal skal opvarte; herpaa udj min Yderste Armod forventendes Deris Kongl: May<sup>te</sup> Allernaadigst Bønhøring af*

*Deris Kongl: May<sup>te</sup>  
Allerunderdanigste og tro  
pligtskyldigste Arve Undersaatt*

*Kiøbenhafn  
d: 11 Jan: 1716*

*Peder Kurrepind*

Vi ved ikke, om der var andre ansøgere, men en så kortfattet ansøgning kan ikke alene have skaffet ham stillingen. Han må have haft særlige forbindelser i Kancelliet eller Konseilet - og det lyder jo også sandsynligt, når vi betænker hans relationer til den afdøde storkansler, hvis datter nu boede i København. Tre uger senere udstedtes privilegiet.<sup>83</sup>

*Vi, Friderich den Fierde, af Guds Naade, Konge til Danmark og Norge, de Venders og Gothers, Hertug udi Slesvig, Holsteen, Stormarn og Ditmersken, Greve udi Oldenborg og Delmenhorst; Giøre alle vitterligt, at Vi, efter allerunderdanigst ansøgning og begiering, allernaadigst haver bevilget og forordnet, saa og hermed bevilger og forordner, at Peder Kurrepind maa herefter med sine Folk og musicalske Instrumenter for billig betaling opvarte og betiene alle og enhver udi Kiøbenhafns Amt paa Landet, som hans tieniste kunde behøve og begiere; Hvorimod forn<sup>te</sup> Peder Kurrepind skal være til forpligtet sig derudinden tilbørligen at skicke og forholde og der foruden et Huus paa Vores Grund her i Amtet antage, naar det hannem af Vores Amtmand bliver anvist; forbydendes alle og enhver her imod, efter som forskrevet staaar, at hindre eller udj nogen*

*maade forfang et giøre, under Vor Hyldest og Naade. Givet paa Vort Slot udi Kiøbenhavn den 31 Januarii Anno 1716.*

*Under Vor Kongelige Haand og Siegnet  
Friderich R / Wibe*

Så kortfattet det er, fortæller privilegiet os dog en del ting, både ved hvad det siger, og hvad det underforstår.

Kurrepind må opvarte *for billig betaling*, men han kunne selv sætte prisen. Uprivilegerede musikanter måtte godt spille, *så længe der ikke blev betalt for det*. Sådan blev bestemmelsen i hvert fald fortolket af amtmanden, da Kurrepind i 1728 klagede over fuskere.<sup>84</sup>

Det geografiske område defineres klart nok - Københavns amt - men musikantens publikum betegnes blot *alle og enhver*. Som nævnt kunne adelige og officerer sno sig udenom. Men da Kurrepind i 1719 søgte om at måtte få eksklusivt privilegium, præciserede Kancelliet, at det ville være „ey alleniste præster, Fogder och andere til præjuditz, men endoch Stads Musicanten, som er een habil Musicus.“<sup>85</sup> Det synes altså underforstået, at præster og fogeder havde nogle særrettigheder, uden at vi ved, hvad der hentydes til. Et kgl. reskript af 27. marts 1711 bestemte, at universitetet, hof- og militæretaten havde ret til egne privilegerede musikanter.<sup>86</sup> Det vedrørte primært staden København, men havde dog udløbere i amtet. Grever og baroner havde hævde på selv at udnævne musikanter over deres godsområder. På visse kroer var det praksis, at bruge uprivilegerede spillemænd, men dette var dog et omstridt problem. Endelig kom der den 29. december 1732 en kgl. forordning, som tillod militære, der var aftakket i nåde, at nedsætte sig og arbejde med alt, der ikke direkte hørte under købstædernes laug, „med deres egne Hænder“.

Kurrepinds forgængere havde i 1699 og 1704 fået privilegium af samme indhold, men med en vigtig tilføjelse: De måtte opvarte „alleene indtil videre allernaadigste anordning“,<sup>87</sup> dvs. de havde *privilegium exclusivum*. Kurrepind følte hurtigt denne mangel, og allerede i begyndelsen af 1717 ansøgte han Kancelliet om, at hans privilegium måtte udstrækkes, sådan at ingen - under trussel om ti rigsdalers straf - måtte antage andre end ham til værtskabers opvartning.<sup>88</sup> Han søgte yderligere mindst fire gange frem til 1728 om at måtte få denne eksklusive rettighed,<sup>89</sup> men opnåede aldrig at få den indføjet i privilegiet. Ingen fuskere måtte spille, men Kurrepind måtte leve med, at visse befolkningsgrupper og andre privilegerede musikanter var unddraget hans embede. Det tilsyneladende så universelle privilegium blev modgået af en række særrettigheder på en ret uigennemskuelig måde.

Bevillingen stillede Kurrepind et hus på kongens grund i udsigt. I 1728 var det den eneste mulighed for at forbedre hans kår, som amtmanden kunne se.<sup>90</sup> Men året efter måtte Kurrepind selv købe et hus på Frederiksberg, så løftet synes aldrig at være indfriet.

Det indgik som fast bestanddel af den københavnske stadsmusikants bestalling, at den der brød privilegiet, skulle bøde 10 rigsdaler hver gang.<sup>91</sup> Kurrepind havde som nævnt også prøvet at få indført en straf på 10 rdl. Han ansøgte i 1722 Kancelliet om dog at måtte få indført en fast bøde på 4 rigsdaler, så han „ey med langvarige processer skal

udmattis“.<sup>92</sup> Det lykkedes heller ikke ved den lejlighed, men han stillede flere gange senere et lignende krav. I 1728 lykkedes det ham at få amtmanden til at fastsætte, at gårdmænd skulle bøde en rigsdaler og husmænd fire mark til de fattige i påkommende tilfælde, foruden at de „utilladelige spillemænd“ skulle have deres instrumenter konfiskeret.<sup>93</sup> I 1736 hed det, at fuskere kunne forvente „efter Sagens beskaffenhed med Penge eller paa Kroppen exemplariter at vorde straffet“.<sup>94</sup> Lignende bestemmelser kendes fra hele landet, men bøderne størrelser varierer en hel del, som vi også ser her.

Sammenlignet med stadsmusikantprivilegier i resten af landet, adskiller Kurrepinds sig altså først og fremmest ved ikke at omfatte forpligtelser over for bystyre, latinskole eller kirke. Ellers ligner det ved sin blanding af udtalte og underforståede (sædvane-mæssige) bestemmelser andre kongelige privilegie-konfirmationer i samtiden.

Kurrepinds privilegium er blevet forkyndt ved Københavns og Tårnbys birketing i 1716. Derimod synes schouten i Store Magleby at have ignoreret det ved Hollænderbyens birketing, hvilket førte til en kontrovers i 1725. Også amtmændenes resolutioner til støtte for Kurrepind imod fuserne er blevet lyst ved birketingene. Men datidens retssystem byggede endnu i høj grad på det „akkusatoriske“ princip, hvor borgeren selv skulle bringe lovovertrædere for retten (modsat nutidens „inkvisitoriske“ princip, hvor en politimyndighed har til opgave at påse dette). Eet var det retslige grundlag, noget ganske andet var den daglige virkelighed.

### Forholdet til stadsmusikanten i København

Peder Kurrepind blev truet i sin næring fra tre sider: Fra andre privilegerede musikanter, fra militære hoboister og fra bondespillemænd.

Af andre privilegerede musikanter stødte han først og fremmest sammen med stadsmusikanten i København. Vi kender f. eks. ikke til, at der var stridigheder med de øvrige nabadistrikters privilegieholdere: Stadsmusikanterne i Helsingør, Hørsholm og Roskilde.

København havde i 1710 ansat *Jost Henrich Beckstedt* som stadsmusikant.<sup>95</sup> Han var en utrættelig forkæmper for sine rettigheder og en meget dygtig musikanter, der var vellidt af magistraten og politimester J. B. Ernst. Staden havde adskillige jurisdiktioner, og Beckstedt var ud over at være magistratsansat stadsmusikant også privilegeret musikanter for Universitetet (1712) og Søetaten (1723).

Beckstedt prøvede uafladelig at udvide sit embedes grænser. Allerede i februar 1717 - kun et år efter sin tiltrædelse - klagede Kurrepind til Danske Kancelli over, at Beckstedt gjorde ham indpas, især ved gæstgiveriet Gyldenlund (det senere Charlottenlund) og på „Papirmøllen“ (Strandmøllen nord for Tårnbæk). Kurrepind bad, at den slags generelt måtte forbydes stadsmusikanten, og han gik i offensiven ved at foreslå, at han selv måtte spille i hovedstaden til „smaa forsamlinger“. Beckstedt henholdt sig imidlertid til Kurrepinds ømmeste punkt, at han ikke udtrykkelig havde eksklusivt privilegium, og stadsmusikanten hævdede, at de pågældende folk på Gyldenlund og Papirmøllen var af den karakter, at de kunne tage, hvem de lystede. Kancelliet besluttede - måske salomonisk, men noget uklart - at enhver skulle forblive ved sit privilegium.<sup>96</sup>

I 1719 følte Kurrepind sig igen nødsaget til at klage over, at Beckstedt gjorde ham indpas. Sagen kom helt op i Konseilet, som afviste at give Kurrepind eksklusivt privile-

gium, og nærmest tog Beckstedts parti. Kancelliet havde indstillet til Konseilet, at Beckstedt „er en meget goed Musikus og har kun slette Kor heri staden formedelst de Militaire og andre betager ham brødet“.<sup>97</sup>

Det sidste var i hvert fald ikke forkert, selv om man jo kunne synes, at det ikke behøvede at komme Kurrepind til skade. Året efter indgav Beckstedt en udførlig redegørelse for hele sin situation til Kancelliet.<sup>98</sup> Blandt de mange, der gjorde ham indpas, nævnte han også Kurrepind, og undlod ikke endnu engang at fremhæve dennes privilegiums manglende eksklusivitet. Selv var han med sine 6 svende og 4 læredrenge ved at blive ruineret(!), og som dokumentation for den påstand opgjorde han, hvor få af Københavns bryllupper han havde spillet til de sidste fire år:

| Bryllupper ialt<br>i hele staden: | Heraf har Beckstedt<br>spillet til: |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 1716: 851                         | 66                                  |
| 1717: 799                         | 64                                  |
| 1718: 733                         | 76                                  |
| 1719: 657                         | 61                                  |
| I alt: 3040                       | I alt: 267                          |

Selv om Beckstedt ikke nævner, at der ikke nødvendigvis har været musik - og slet ikke betalt musik - ved alle disse bryllupper, så er det alligevel et talende vidnesbyrd om, hvor meget større forholdene i byen var end i amtet. Senere fik Beckstedt iøvrigt politimesterens ord for, at der i en periode på lidt over tre år - fra 1720 til begyndelsen af 1723 - havde været 2126 ulovlige musikopvartninger i København.<sup>99</sup>

Stridighederne gik videre, og Kurrepind bed fra sig. I 1722 forsøgte han igen at gå direkte til Kancelliet med en klage over stadsmusikanten og et forslag til sine kårs forbedring. Konseilet kom atter i arbejde, men mente blot, at amtmanden måtte håndhæve Kurrepinds privilegium.<sup>100</sup>

På dette tidspunkt var Kurrepind indviklet i sin største strid med Beckstedt. Den blev ført ved tre forskellige domstole og strakte sig over tre år.

Den 8. oktober 1720 holdt enken på Vibenshus bryllup med Lauritz Esbørnsen, og de havde bestilt Kurrepind og hans folk til at levere musikken. Midt under festen ankom Beckstedt imidlertid. Med tre politibetjentes hjælp „indrængte“ han sig med sine folk, forbød Kurrepind at spille og „bortdrev“ ham. Denne krænkelser kunne Kurrepind ikke lade sidde på sig, og han stævnedes Beckstedt for *Politi- og kommercekollegiet*.<sup>101</sup> Efter fire retsmøder i februar-marts 1721 blev der afsagt den dom, at affæren retteligt måtte behandles ved *Københavns byting*.

Her gik sagen straks videre. Beckstedt mente sig i sin gode ret, fordi brudeparret hørte til Trinitatis kirke, hvor de også var viet, og fordi han formodede, at Vibenshus lå på stadens grund. Han fremhævede, at Kurrepinds bestalling „icke saa expræsse og med tydelig ord forbyde nogen at gjøre Ham Indpas, som den Eenfoldige det vil see og læsse“, og han fremlagde „nogle, efter sin formeening, tienlige beviiser om gamle Og fortiede opvartninger, som Kurrepind paasiges tilforne her i byen at have forrettet“. Beckstedt fik tingsvidne (dvs. retsligt referat af, hvad der var foregået under vidneafhørin-



gerne) i maj 1721, og da dommen endelig forelå den 22. juni 1722, blev han frikendt.<sup>102</sup>

Udfaldet var helt uacceptabelt for Kurrepind. Ikke blot var der sket indpas i det, som det kongelige privilegium tillagde ham at nyde på Københavns amt. Han var også trukket fra en domstol til en anden „sig til overmaade stoer bekostning og Penge spille“ - og i det hele taget tilføjet „stoer Spot og Blame“. Han vovede derfor at indbringe sagen for *Københavns rådstueret*, idet han både anklagede stadsmusikanten og de tre politibetjente.<sup>103</sup> Sagen kom op på ikke mindre end 25 møder (hvor den dog i en del tilfælde blot blev forlangt udsat) fra oktober 1722 til august 1723. Musikanternes prokuratorer fremlagde talrige skriftlige indlæg, og Beckstedt producerede kontrastævning. Beckstedt var klar over, at Kurrepind ville „formeene ham opvartning med musiqve på ambtet“,<sup>104</sup> og dette principielle aspekt (foruden at taberen efterhånden skulle betale ret store sagsomkostninger) er vel grunden til, at striden blev så langvarig og indædt. Kurrepind kunne imidlertid bevise, at Vibenshus virkelig hørte under Københavns amt, og dommen den 23. august 1723 fastslog, at ingen måtte gøre Kurrepind „Hinder eller Forfang i nogen maade“ dér. Beckstedt havde derfor „handlet meged uforsvarlig imod Peder Kurrepind, ved at hindre ham fra sin lovlig fortieniste paa dette ommelte Brølup, Toucheret Ham i sine tilladelige forrætninger og for aarsaged ham Pengespilde ved Vitløftig Rættergang og Trætte“. Hvad derimod angik „Parternis øvrige despüter om den Indpas de ellers tilforn kan have gjort hinanden“, fastslog dommen, at da de ikke var blevet påtalt i tide, „gaar de liige op imod hin anden.“ Men resultatet blev, at Beckstedt måtte udrede i alt 50 rigsdaler, heraf 10 rdl. i erstatning for fortjenesten ved brylluppet og 16 rdl. for „den ubillig tilføyede Tort“.

Som man forstår, var det en vigtig principiel sejr, Kurrepind her vandt. Om Beckstedt i længden ville rette sig efter dommen, ved vi ikke. Han døde et halvt år senere.

Kurrepind synes at være kommet bedre overens med Beckstedts efterfølger *Andreas Berg*. Vi har kun en enkelt gang fundet en uenighed mellem dem behandlet af myndighederne. Vesterbro lige uden for Københavns volde blev i 1737 henlagt til Frederiksberg i kirkelig henseende. I 1739 blev Kurrepind engageret til at spille til et bryllup på Vesterbro, men han var i tvivl om sin ret og fandt det bedst at bede amtmanden om tilladelse i forvejen. I begyndelsen af 1740 ansøgte han imidlertid Kancelliet om en generel tilladelse til at spille for Vesterbros beboere. Københavns magistrat udtalte sig imod, idet Vesterbro stadig hørte under stadens jurisdiktion, og den mening tilsluttede Konseilet sig den 7. april 1740.<sup>105</sup>

Det lykkedes aldrig Kurrepind at udvide *sit* embedes område. I 1740 forfægtede han jo også det stik modsatte princip af, hvad han fik gennemtrumfet overfor Beckstedt i 1723. Men hvad betyder principper, når indtægterne - som Kurrepind anførte i sin ansøgning til Kancelliet - i nogle år havde været så ringe, at han „med fattige Hustrue oc umyndige Børn ikkun kummerligen har haft livets ophold“?

### Forholdet til de militære musikanter

Man havde fra gammel tid haft trompeter og pauker ved hoffet og rytteriet, mens fodfolket måtte klare sig med piber og trommer. I begyndelsen af 1670'erne besluttede Christian V, at de regimenter, der havde råd, kunne anskaffe sig *skalmejebløesere*. Den i 1658



oprettede livgarde fik lov til at have seks. Kort efter 1700 indførte Frederik IV det nye instrument obo i livgarden og grenaderkorpset, idet hvert regiment skulle have seks. Musikerne blev kaldt *hoboister*, et navn, der blev hængende i et par hundrede år, selv om de snart også spillede andre instrumenter (valdhorn, fagot, trompet). Hoboisterne havde stor kongelig bevågenhed i Frederik IV's tid indtil 1730, og de deltog i hofmusikken. Efterfølgeren Christian VI var ikke specielt interesseret i militær og militærmusik.<sup>106</sup>

Det var, som tidligere nævnt, ofte hoboister, der ansøgte om - og fik - stadsmusikantembederne. Både Kurrepinds musikantersvend og privilegerede efterfølger Jørgen Christian Borchsenius og den virkelige efterfølger i 1741, Johan Georg Gronemann, var hoboister ved livgarden.

Hoboisterne var altid ude efter lidt ekstraindtægter, og de kom derfor let i strid med de privilegerede musikanter. Desuden var aftakkede militærmusikere i almindelighed tilbøjelige til at fortsætte med at spille, hvor de blev begæret til værtskaber. Begge dele var almindelig kendt. Da organisten i Korsør i 1703 fik privilegium til også at spille til borgernes fester, blev det udtrykkeligt sagt, at hverken militærmusikerne eller andre måtte gøre ham indpas.<sup>107</sup> I 1720 havde stadsmusikanten i Næstved klaget over, at fuskere, så vel militære som andre, indsneg sig til bryllupper og barsler, og Danske Kancelli indskærpede amtmanden, at han måtte straffe den slags med bøder.<sup>108</sup> I Kalundborg var den rent gal i 1723. Her spillede en aftakket underofficer, der var bonde på Skt. Jørgensbjerg, overalt i amtet til bryllupper og barsler for betaling. Også i dette tilfælde blev amtmanden pålagt at skride ind og håndhæve stadsmusikantens privilegium.<sup>109</sup>

Retstilstanden var ikke helt gennemskuelig. For det første beskyttede Frederik IV som sagt af al magt sine hoboister. For det andet begyndte de tidligere så strenge laugsprivilegier at gå i opløsning. Plakaten af 20. februar 1717 bestemte, at soldater og båds-mænd, der havde været i kongelig tjeneste og havde lært et håndværk, efter ansøgning kunne nedsætte sig og ernære sig deraf, dog uden at holde svende. Dermed var der slået hul i laugenes rettigheder. I 1732 forordnedes i forlængelse heraf, at stort set enhver militærperson ved landetaten (fra 1738 også søetaten), der var aftakket i nåde, måtte nedsætte sig hvor som helst og ernære sig med sine egne hænder. De fik endog skattefritagelse, sålænge de ikke direkte drev borgerlig næring i købstæderne.<sup>110</sup> Musikantprofessionen var ikke længere 100% beskyttet.

I København gjorde hoboisterne ved garnisonen og Holmen uafsladelig stadsmusikanten indpas. Ved reskript af 27. marts 1711 fik de et vist medhold: Hof- og militæretaterne samt universitetet fik lov til at benytte hvilke musikanter, de ville, og stadsmusikanten havde kun eneret på de bryllupper, hvor bruden var af borgerskabet og brylluppet stod i et borgerligt hus.<sup>111</sup> Beckstedt klagede naturligvis over sine upriviligerede konkurrenter, således i 1714 over „en Del Fuskere, bestaaende af Skalmеjеblæsere ved Holmen, Soldater, Baadsfolk, Haandværksbursch og andre ledige Personer“ og i 1715 over mere end hundrede personer, „bestaaende af en Del Artilleribetjente, Soldater, Tamburer, Baads-mænd og andre Løsgængere“ foruden de ved garnisonen ansatte.<sup>112</sup> Men først efter hans død blev der med forordning af 10. marts 1725 genoprettet mere ordnede tilstande, idet stadsmusikanten atter fik eneret på al opvartning i borgerlige huse.

Kurrepind mærkede naturligvis også de københavnske militærmusikere. Da han i 1732 klagede til magistraten over, at stadstambourerne ofte lod sig bruge på hans distrikt

med deres musik, blev de kaldt til møde på rådhuset. Her blev de befalet fremover ingen indpas at gøre ham - hvad de også lovede, med mindre de havde hans „Seddel og Tilladelse“. <sup>113</sup> Kurrepind synes imidlertid mest at have været plaget af de landlige militærmusikere, hvad enten de var i aktiv tjeneste eller aftakkede.

Da han i begyndelsen af 1728 havde besluttet sig til at forlade sit embede og søge andet brød på grund af fuskernes utallige „indpas og fornærmelser“, indbefattede det også militærmusikerne. <sup>114</sup> Amtmanden indgav betænkning om sagen til Kancelliet og konkluderede: „Hvis hand [Kurrepind] ellers kand vide at angive Fuskere paa hans Proses, som ikke ere af Militien, der sig fornemmelig om Sommeren opholder ved Kroerne j Lyngbye, Friderichsdal oc slige Stæder, noget at fortiene med en Fiol, skal efter samme vorde Jaget oc dem Instrumenterne fratages“. Amtmanden undtog altså udtrykkelig de militære, men Kurrepind følte sig stærkt opmuntret. Et par måneder senere indsendte han sin store specifikation over de halvandethundrede gæstebuder, der var blevet ham ulovligt frataget, og 25 af de værste fuskerspillemand - en liste, vi skal behandle nærmere nedenfor. Han angav ganske vist først og fremmest landbospillemand, men betonedede dog flere gange, at han dagligt led indpas både fra disse og fra „de Soldatter, som ligger udi Løndbye [Lyngby], Friderichsdall Kroe og Fasandhaugen ved Jæggersborg“. Blandt spillemandene var iøvrigt en Olle Dragon udi Kirke Værløse. <sup>115</sup>

Vi har et malende eksempel på, hvordan disse soldater optrådte på kroerne i Lyngby i 1731. I juni var det kommet amtmanden for øre, at der var forøvet „utilladelig Spil og Dantzen“ på Sorgenfri kro. Det stred både mod forordningen af 17. oktober 1730 om, at al spil og leg indtil videre skulle ophøre efter Frederik IV's død, og mod politiforordningens forbud mod krophold på sabbaten. Birkedommer Jens Gysting tog straks derud i egen høje person. Han fandt „efter nøye Inqvisition“ ud af, at ulovlighederne var foregået forrige lørdag, ikke på Sorgenfri, men på messieur Foscams kro ved den første kongeport. To indsidere fra Lyngby ved navn Frederik Andersen og Gamle Andreas havde tillige med en grenader under livkompagniet ved navn Martin Hofman „brugt deris Instrumenter af Fioler og Valt-Horner“ fra eftermiddag og til klokken ni om aftenen. Ud over husets egne folk, havde der også været personer „fra Kiøbenhafn, der af Byen eller anden stedz fra“. Men ikke nok med det! Birkedommeren fandt ud af, at disse spillemand tilligemed to andre soldater, nemlig Thomas Helbusch fra prins Carls regiment og Nicolaj Gertz fra oberst Volckersams regiment, „opholder sig mest udi Lyngby, gaaer omkring adskillige Steder og spiller baade om Søgne- og Hellige-Dage saavel udi Friderichsdals-, som Foscams- og Sorgenfries- Kroer, udi hvilcken sidste leg i gaar ved denne Inqvisition forefandt dem samlede i sterck Bevegelse med deris Instrumenter“. <sup>116</sup> I dette tilfælde blev Kurrepind ikke gået for nær, for begivenhederne fandt som sagt sted midt under sørgeåret efter Frederik IV's død. Men i 1736 førte han retssag mod en anden kromand, Hans Kock på Tårbæk kro. <sup>117</sup>

Mester Kock var stævnet for at have brugt „utilladte Spillemand“ ved sit eget barselsgilde 17. november 1735, ved sin kælderpigens bryllup med en favnsmed 4. maj 1736 - og iøvrigt „for det stedse ved lige holdende spil hver dag udi sit Huus“ imod Kurrepinds privilegium. Endvidere havde Kurrepind stævnet de pågældende spillemand, der alle boede i Lyngby: Thomas Ellebusch, Johan Hasel og Hendrich Hoffmann. Thomas må interessant nok være den samme, som birkedommeren afslørede hin junidag i 1731.

Som vidner optrådte Hans Kocks bryggerkarl og to andre af Kocks karle.

Kromanden nægtede pure, at han nogensinde selv havde bestilt de indstævnede spillemænd eller betalt dem den mindste skilling. Det havde gæsterne gjort, og det havde han ikke kunnet hindre uden at drive næringen fra sit hus. Det kunne vel ikke være meningen, at han skulle straffes for, at hans gæster gjorde sig lystige og tiltog sig det spil, der var nærmest ved hånden - særdeles når ingen privilegerede musikanter kunne fås, „og deres Muusiqve til med og kun duer lit“! Spillemændene var *aftakkede krigsfolk*, og dem tillod forordningen af 29. december 1732 jo at ernære sig på hvad måde, de ville. Iøvrigt havde Kock aldrig hørt, at Kurrepind „i mindste maade“ havde forbudt disse aftakkede krigsfolk at spille. Mester Kock syntes nok, det var forunderligt, om sådanne folk ikke måtte lade sig bruge i traktérhuse, og han spurgte, hvorfor Kurrepind så længe havde tiet stille, da det var bekendt nok, at der både i hans tid og før havde været spil i Frederiksdal, Fasanhaven, Klampenborg, Tårnbæk og andre deslige lyststeder.

Tjenestekarl Jens Wernergreen bevidnede, at de tre spillemænd havde „den meeste tid udi afvigte Sommer opholdet sig udi Taarbecks kro og spillet for Giæsterne“. Men iøvrigt havde både han og de to andre vidner en påfaldende dårlig hukommelse, når det drejede sig om den centrale spørgsmål: Hvem der havde bestilt og betalt spillemændene.

Kurrepind krævede erstatning for sin tabte fortjeneste og sagens omkostninger betalt. Birkedommer Jens Gystings dom kendes imidlertid ikke.

### Godsmusikanter

Vi har tidligere været inde på, at det i 1700-tallet var praksis mange steder, at grever og baroner selv udnævnte musikanter over deres godsområder. Som regel var det en intern affære; grev Schack på Schackenborg synes at have været den eneste, der (fra 1739) fik kongelig konfirmation på sit valg.<sup>118</sup>

Egnen i nærheden af hovedstaden - København, Frederiksborg, Hørsholm og Kronborg amter - var på Kurrepinds tid domineret af krongods. Der var hverken grevskaber eller baronier. Københavns amt havde ni hovedgårde: Katrinebjerg, Hjortespring, Hovgård, Husumgård, Gentoftgård, Jægersborg, Frederiksdal, Dronninggård og Edelgave<sup>119</sup> - men heraf var halvdelen i kongelig besiddelse. Det er uvist - men vel usandsynligt - om de private ejere af Katrinebjerg, Edelgave, Hjortespring og Husumgård selv udnævnte musikanter over godsområdet.<sup>120</sup> De to sidste kom iøvrigt i kronens eje i 1738. Vi hører aldrig om, at Kurrepind stødte sammen med godsmusikanter.

Hørsholm birk havde i slutningen af 1600-tallet hørt til Københavns amt, men overgik år 1700 til Kronborg amt. I 1730 skænkede Christian VI Hørsholm som et eget amt til dronning Sofie Magdalene. Hun udnævnte selv musikanter, således i 1739 Jørgen Kruhl, der havde været adjunkt hos sin afdøde forgænger Niels Børgesen.<sup>121</sup> Måske har noget lignende været tilfældet på andre kongelige slotte?

For at belyse problematikken vil vi gøre en lille ekskurs til det godsrige Fyn. Her viser det sig, at på alle de syv grevskaber og baronier, der blev oprettet mellem 1671 og 1720, beskikkede lensbesidderen selv godsmusikanter. Det kunne godt være en stads-musikant, men da efter særlig ansøgning. Det samme var tilfældet på flere af de senere oprettede len.<sup>122</sup> Tre eksempler er illustrerende:

Stadsmusikanten i Odense, Åge Simonsen Falk klagede i 1719 til Kancelliet over, at baron Malta von Putbus havde forbudt ham at spille på godserne Einsidelsborg og Kørup (Odensegård amt) og i stedet havde beskikket en fuser. Falk påberåbte sig, at baronerne i Nyborg amt tillod stadsmusikanten i Nyborg at spille på deres områder. Putbus forsvarede sig med, at baroniet intet havde med amtet at bestille, og Konseilet resolverede, at hvis baronen ville holde „en à parte Instrumentist“ på sine gårde, „kand en anden vel ikke derudi gjøre nogen indpas“. Den beskikkede fuser måtte blot ikke betjene folk andensteds fra med musik.<sup>123</sup> For så vidt en klar afgørelse til støtte for baronen imod stadsmusikantens privilegium.

I 1747 havde fire godser i Nyborg og Tranekær amter ansat egne musikanter. Det besværede stadsmusikant Jacob Lauritzen Wandel i Nyborg sig over til Danske Kancelli. Grev Conrad Ditlev Reventlow forsvarede sig med, at denne rettighed var en følge af „langt høyere i de Grevelige og Friiherlige Allerdernaadigst forundte Privilegier“ (af 25. maj 1671). Grev Frederik Ahlefeldt på Tranekær argumenterede på samme måde, at når grever og baroner havde ret til at ansætte gejstlige og retsbetjente, så måtte de også kunne beskikke et så lille embede som musikanter. Kancelliet resolverede i første omgang, at Wandel skulle forblive „ved Lands Lov og Ret“, men da han insisterede, bevilgede man ham fri proces til at føre sin sag „igennem alle Retterne“. Hverken Kancelliet eller Konseilet ønskede selv at afgøre det juridisk spegede spørgsmål. Efter denne halve sejr fik Wandel imidlertid kolde fødder. Han skrev tilbage, at han ikke formåede at udføre sagen mod så mægtige kontraparter - nemlig greverne Reventlow og Ahlefeldt, baron Brockdorf og kaptajn Brahe. Sagen fik derfor næppe nogen retslig afklaring ved denne lejlighed.<sup>124</sup>

I 1781 klagede stadsmusikant Johan Jacob Rebach i Odense til Kancelliet over, at grev Wedell-Wedellsborg havde erhvervet et gods, der tidligere hørte til Assens amt, og lagt det sammen med grevskabet Wedellsborg, samt at baron Adam Christopher Holsten havde oprettet et baroni på Langesø. I begge tilfælde havde godsejerne ansat fuskere til at levere bønderne musik, og forbudt dem at bruge stadsmusikanten, sagde Rebach. Stiftamtmanden mente, at stadsmusikanten burde beholde sine forrige rettigheder. Kancelliet besluttede - lidt svævende - at „ved det, at det eene Gods er bleven til en Baronie, og det andet lagt under et Grevskab, bør i det mindste nu værende [stads-]Musicantere ikke tabe noget af den Rettighed, de forhen havde“.<sup>125</sup>

Retstilstanden var altså her - som på så mange andre punkter - lidt uklar. Iøvrigt er disse godsmusikanter aldrig udforsket systematisk udenfor Fyn. Kun et nøjere studium kan vise, hvilken betydning, de har haft på landsplan.

### Landbosamfundets spillemænd

„Udj Friderichsberg Bye samt ved Slottet opholder sig endnu daglig eendeel Tiggere og en Spillemand, som skal være fra Slagelse...“, skrev amtmanden i 1735. De foruroligede herskaberne, og da sligt hverken kunne eller burde tåles, bad han regimentsskriveren om at få både betlere og bemeldte spillemænd væk fra byen, samt sørge for, at de i fremtiden straks blev bortjaget „og ingenlunde af Byens Indbyggere Huuses“.<sup>126</sup>

Omstrejfende tiggere har der været mange af overalt, men Kurrepinds værste konkur-



renter på landet var bofaste. Her vil vi først fremdrage hans klager over landbosamfundets spillemænd, og dernæst analysere, hvem de egentlig var, hvor de boede, ved hvilke lejligheder de spillede, og hvilke instrumenter de brugte. Forholdene på Amager behandles kun sporadisk og det samme gælder kroerne, idet begge dele vies en særlig omtale nedenfor.

Vi kender ingen konkrete klager over bondespillemænd fra Kurrepinds første otte år i embedet. Det skyldes utvivlsomt den enkle kendsgerning, at amtsarkivet først for alvor rummer indkomne breve fra embedsmænd og privatpersoner fra 1724, ligesom også kopibøgerne over udgåede breve mangler i de pågældende år.

I de sidste 17 år af sit liv, synes Kurrepind at have foretaget tre større, koncentrerede fremstød mod landbospillemændene: 1725-26, 1728 og 1735-37.

Straks da den nye amtmand Hans Seidelin til Hagedstedgård var tiltrådt, tillod Kurrepind sig i januar 1724 „ved denne min Korte og Ringe Pen at aflege Mit Hiertelige Lyk Ønshe med Raabende Velsignelse Over Velbaarne Herre udj ald prosperits og foretagelse“. Kurrepind benyttede lejligheden til at fortælle, at selv om „Gud og Kongen“ havde forlenet ham med privilegium, så formastede „En Efter anden“ sig til dristelig at borttage hans brød, da de vidste, at han ej var trættekær og enfoldig i lov og ret. Han vedlagde derfor kopi af sit privilegium, idet han håbede, at han fremover kunne blive „ind Rulered Paa deris Naadis Rigister og forsvar“.<sup>127</sup>

Året efter gik Kurrepind så i offensiven. En del, som selv kunne spille, forment sig „at hafve best Rettighed dertil“, skrev han. En og anden var ham modstridig, så han måtte søge dem ved retten. Han mindede om, at privilegiet jo galdt „heele Kiøbenhafns Amt med sine Sogner og Byer, ingen at vere undtagen“, og fremhævede at det var specielt galt i Tårnby sogns landsbyer, i Hollænderbyen (Store Magleby) og Dragør samt i Frederiksberg landsby. Derfor udbad han sig nu amtmandens „meged Gunstige Resolution“ til alle vedkommende, så de ikke mere formastede sig til at bryde privilegiet.<sup>128</sup>

Parallelt hermed klagede Kurrepind, som tidligere omtalt, til Danske Kancelli og bad om, at Majestæten ville bevilge ham eksklusivt privilegium og forordne, at fuskere fik pengebøder og instrumenterne forbrudt.<sup>129</sup>

Amtmanden fandt snart ud af, at Kurrepinds privilegium simpelthen aldrig var blevet læst på Hollænderbyens birketing i Store Magleby, og bad hollændernes øverste myndighed, schouten Cornelis Cornelissen, om at få ordnet det fornødne. Denne svarede imidlertid, at Kurrepind og hans folk umuligt kunne bruges. Man havde derfor altid haft egne bymænd til at betjene sig.<sup>130</sup>

Bortset fra disse særlige forhold på Amager ønskede amtmanden at støtte Kurrepind, og opfordrede ham til at levere konkrete beviser. Intet var nemmere, og den 31. marts 1726 leverede Kurrepind 14 friske eksempler på „om løbende bøndhaser, saa Kaldede bierfidlere som alletider indsniger sig baade paa brølluper og barseller“.<sup>131</sup>

- 1) 27. jan. 1726 på Viger hos fogeden i Ledøje, Morten Suensen, til hans kones barsel, „da der til 2<sup>de</sup> spillede uden mit forlof“
- 2) 2. feb. 1726 et barsel i „pestrop“ [Bistrup?] hos unge Olle Jensen, hvor Anders Hermansen, tingmand udi Ejby, spillede
- 3) 10. feb. 1726 til en trolovelse i Skovlunde hos Kiel Jensen

- 4) 2. sept. 1725 et gilde i Sundbyvester hos Peder Hansen
- 5) 4. nov. 1725 et bryllup i Tårnby med Niels Andersen
- 6) 11. nov. 1725 et bryllup i samme by „med trut“, hvor Svend Andersen fra Tårnby spillede
- 7) 16. nov. 1725 et barsel i Sundbyøster hos Niels Jacobsen Smed, hvor Svend Andersen fra Tårnby spillede
- 8) 13. jan. 1726 et barsel i Sundbyøster hos Olle Svensen, hvor Svend Andersen fra Tårnby spillede
- 9) Et bryllup i Tårnby hos Olle Povelsen, som Knud Bøgcker fra samme by har spillet til
- 10) 21. feb. 1726 en trolovelse i Hollænderbyen med Peder Espesen af Sundbyøster, som Jan Albretsen, Krillis Arri Jensen og Jan Jullman spillede til
- 11) 28. feb. 1726 en trolovelse i Hollænderbyen, som samme tre personer spillede til
- 12) 1. marts 1726 et bryllup i Hollænderbyen, som samme tre spillede til
- 13) 1. marts 1726 et bryllup i Tårnby med „lile Cornilis tieniste Pige“, som Suend Andersen fra samme by spillede til
- 14) 31. marts et bryllup i Hollænderbyen med „Tønnises daater“ fra Dragør, som Jan Albretsen, Krillis Arri Jensen og Jan Jullman spillede til.

Kurrepind nævnte også, at han havde ført adskillige langvarige processer mod en, der havde gjort ham indpas, men at han havde fået „liden Ret“ formedels „ophold og andre ind Vendinger“.

Skrivelsen har gjort så meget indtryk på amtmanden, at han allerede den 5. april skrev, at regimentsskriveren skulle lade lyse på rytterdistriktets birketing „at ingen slige Uprivilegerede ham [Kurrepind] under Vedbørlig Straf imod Allernaadigst forundte Privilegium nogen forfang eller Indpas maa gjøre“. Og så gav han regimentsskriveren ordre til at få fremskyndet Kurrepinds proces mod husmand Abraham Michelsøn i Farum. Michelsøn havde ved dom af 25. oktober 1725 tabt sagen, men havde appelleret.<sup>132</sup> Det er altså sandsynligvis ham, Kurrepind hentyder til med udtrykket „langvarige processer“.

Vi ved ikke, om andre af de nævnte end Abraham Michelsøn, blev dømt.

I februar 1728 indledte Kurrepind sit næste store fremstød, og det skete igen gennem parallelle klager til amtmanden og Danske Kancelli. Noget kunne tyde på, at han ikke var helt tilfreds med amtmandens indsats. Den 25. februar klagede han til Kancelliet over, at han ikke kunne erhverve det daglige brød på grund af fuskernes. Men ud over - som sædvanlig - at bede om eksklusivt privilegium, bad han også om, at amtmanden og regimentsskriveren måtte få ordre til at støtte ham.<sup>133</sup>

Den 11. marts fulgte klagen til amtmanden, hvor Kurrepind, som tidligere nævnt, på grund af de „Vittløftige Processer“ mod fuskere bad om at måtte få en „attest“, så han allerunderdanigst kunne ansøge kongen om andet embede.<sup>134</sup> Konseilet bad om amtmandens udtalelse. Han havde aldrig nægtet Kurrepind assistance, sagde han.<sup>135</sup> Men

*foruden at disse besværlige Aaringer har foraarsaget liden Lyst oc Leeg til Brylluper eller anden Forsamling imellem Bønderne, kand det sig vel oc hende ved et Ringe Bryl-*



*lup, at en Slegt[ning] eller anden Bonde Dreng, ja en Betler kand give lidet paa en Fiol for et Stykke Mad eller noget lidet, hvilket allerunderdanigst formeeenes at være tillat, saalenge ikke kand gotgiøres derfor at gives Penge, som bemelte Kurrepind kunde tilkomme.*

Kurrepinds brød var „meget armeligt“, men amtmanden foreslog, at han flyttede væk fra København, „hvor alt falder kostbar“. Iøvrigt skulle han blot angive de fuskere, der ikke var militære, så skulle de blive forfulgt.

Kurrepind indleverede „Documenter med Domme og alt, samt Memorial paa hvis Gestebudder, som ere mig fra tagen til -26, og Memorial paa alle de spillemænd, som er paa amtet“!<sup>136</sup> Det synes ikke umiddelbart at have givet det ønskede resultat, og den 8. juni indsendte Kurrepind endnu en klage til amtmanden over, at han „stedse er skeet store indpasser, og stedse endnu daglig skeer“. Denne klage var bilagt en liste over *fester*, der var taget fra ham, og en anden liste over amtets *ulovlige spillemænd*. Man kender vist ingen tilsvarende lister fra Danmark, så vi gengiver deres indhold fuldstændigt.

Listen over fester er betegnet: *Specification Paa hvad brølluper og barseller, som er mig bort tagen siden 1718 og hidindtil, saa vidt ieg har haft erfaring om, Indtil dato*. Den er kronologisk opstillet, men mangler dog „endeel“, som han har glemt, siger Kurrepind i den medfølgende skrivelse. Han har selv opstillet den i 113 punkter, hvis indhold er (jfr. kortet, ill. 2):

| LEJLIGHED |      |                           |                                   |
|-----------|------|---------------------------|-----------------------------------|
| NR        | ÅR   | STED                      |                                   |
|           |      |                           | Barsel                            |
| 1         | 1718 | Høje Tåstrup              | Barsel                            |
| 2         | -    | Torslundemagle            | Bryllup                           |
| 3         | -    | Høje Tåstrup              | Barsel                            |
| 4         | -    | Høje Tåstrup              | Barsel                            |
| 5         | -    | Smørumnedre               | Bryllup                           |
| 6         | -    | Måløv                     | Bryllup                           |
| 7         | -    | Mørkhøj                   | Gæstebud                          |
| 8         | -    | Papirmøllen               |                                   |
|           |      | [Strandmøllen ved Tårbæk] | Barsel                            |
| 9         | -    | Gyldenlund                | Barsel                            |
| 10        | -    | Gyldenlund                | Bryllup                           |
| 11        | -    | Herstedøster              | Mindst ti bryllupper og barsler   |
| 12        | -    | Frederiksbergs Amager     | Vel en snes bryllupper og barsler |
| 13        | -    | Store Amager              | Vel en snes bryllupper og barsler |
| 14        | -    | Hollænderbyen og Dragør   | Bryllup                           |
| 15        | -    | Værløse                   | Bryllup                           |
| 16        | -    | Ishøj                     | Bryllup                           |
| 17        | -    | Tårbæk                    | Bryllup                           |
| 18        | -    | Tårbæk                    | Barsel                            |
| 19        | 1719 | Torslundemagle            | Bryllup                           |

|    |      |                                                 |                |
|----|------|-------------------------------------------------|----------------|
| 20 | -    | Vallensbæk                                      | Bryllup        |
| 21 | -    | Vridsløsemagle                                  | Bryllup        |
| 22 | -    | Vasby                                           | Bryllup        |
| 23 | -    | Søsum                                           | Bryllup        |
| 24 | -    | Hollænderbyen                                   | Bryllup        |
| 25 | 1720 | Herlev                                          | Bryllup        |
| 26 | -    | Frederiksdal Kro                                | Barsel         |
| 27 | -    | Amager, hos løjtnant Balman                     | Bryllup        |
| 28 | 1721 | Brøndbyvester                                   | Bryllup        |
| 29 | -    | Veksø                                           | Barsel         |
| 30 | -    | Ganløse                                         | Barsel         |
| 31 | -    | Ganløse                                         | Fæstensøl      |
| 32 | -    | Farum                                           | Bryllup        |
| 33 | -    | Farum                                           | Fæstensøl      |
| 34 | -    | Virum                                           | Bryllup        |
| 35 | 1722 | Brøndbyøster                                    | Byllup         |
| 36 | -    | Valby Mølle                                     | Barsel         |
| 37 | -    | Lyngby                                          | Bryllup        |
| 38 | -    | Gladsakse                                       | Bryllup        |
| 39 | 1723 | Høje Tåstrup                                    | Bryllup        |
| 40 | -    | Ishøj                                           | Barsel         |
| 41 | -    | Lille Værløse                                   | Bryllup        |
| 42 | -    | Virum                                           | Bryllup        |
| 43 | -    | Den røde Svanelejegård [Røde kro, Sundbyvester] | Barsel         |
| 44 | -    | Måløv                                           | Barsel         |
| 45 | -    | Tubberup                                        | Barsel         |
| 46 | -    | Bagsværd                                        | Barsel         |
| 47 | -    | Herlev                                          | Barsel         |
| 48 | -    | Herlev                                          | Fæstensøl      |
| 49 | 1724 | Knardrup                                        | Bryllup        |
| 50 | -    | Kirke Værløse                                   | Bryllup        |
| 51 | -    | Farum                                           | Bryllup        |
| 52 | -    | Brøndbyvester                                   | Fæstensøl      |
| 53 | -    | Ledøje                                          | Barsel         |
| 54 | -    | Sengeløse                                       | Bryllup        |
| 55 | -    | Frederiksdal: Hjortholms Kro                    | Bryllup        |
| 56 | -    | Fortunen uden for Vesterport                    | Bryllup        |
| 57 | -    | Farum Kro                                       | Trolovelse     |
| 58 | -    | Torslundemagle                                  | Barsel         |
| 59 | -    | Tåstrups Valby                                  | Bryllup        |
| 60 | -    | Vallensbæk                                      | Bryllup        |
| 61 | -    | Herlev                                          | Lystighed[er?] |
| 62 | -    | Frederiksdal: Hjortholms Kro                    | Lystighed[er?] |

---

|     |      |                         |             |
|-----|------|-------------------------|-------------|
| 63  | -    | Svanelejegård på Amager | Lystigheder |
| 64  | -    | Lyngby, Kroerne udi     | Bryllup     |
| 65  | 1725 | Torslundemagle          | Bryllup     |
| 66  | -    | Ledøje                  | Bryllup     |
| 67  | -    | Ledøje                  | Bryllup     |
| 68  | -    | Vridsløsemagle          | Bryllup     |
| 69  | -    | Kragehave               | Bryllup     |
| 70  | -    | Rødovre                 | Bryllup     |
| 71  | -    | Rødovre                 | Fæstensøl   |
| 72  | -    | Ganløse                 | Barsel      |
| 73  | -    | Ganløse                 | Fæstensøl   |
| 74  | -    | Skovlunde               | Bryllup     |
| 75  | 1726 | Torslundemagle          | Bryllup     |
| 76  | -    | Torslundemagle          | Bryllup     |
| 77  | -    | Torslundemagle          | Fæstensøl   |
| 78  | -    | Torslundemagle          | Fæstensøl   |
| 79  | -    | Torslundemagle          | Fæstensøl   |
| 80  | -    | Torslundemagle          | Barsel      |
| 81  | -    | Torslundemagle          | Barsel      |
| 82  | -    | Torslundemagle          | Bryllup     |
| 83  | -    | Ishøj                   | Bryllup     |
| 84  | -    | Ishøj                   | Bryllup     |
| 85  | -    | Tåstrups Valby          | Bryllup     |
| 86  | -    | Tåstrups Valby          | Bryllup     |
| 87  | -    | Tåstrups Valby          | Barsel      |
| 88  | -    | Tåstrups Valby          | Bryllup     |
| 89  | 1727 | Vridsløsemagle          | Bryllup     |
| 90  | -    | Vridsløsemagle          | Bryllup     |
| 91  | -    | Sengeløse               | Bryllup     |
| 92  | -    | Sengeløse               | Bryllup     |
| 93  | -    | Risby                   | Bryllup     |
| 94  | -    | Risby                   | Barsel      |
| 95  | -    | Bringe                  | Barsel      |
| 96  | -    | Bringe                  | Bryllup     |
| 97  | -    | Ganløse                 | Bryllup     |
| 98  | -    | Ganløse                 | Fæstensøl   |
| 99  | -    | Lille Værløse           | Bryllup     |
| 100 | -    | Brøndbyvester           | Barsel      |
| 101 | 1728 | Kastrup                 | Barsel      |
| 102 | -    | Kastrup                 | Fæstensøl   |
| 103 | -    | Tårnby                  | Barsel      |
| 104 | -    | Tårnby                  | Barsel      |
| 105 | -    | Tårnby                  | Barsel      |
| 106 | -    | Herlev                  | Bryllup     |

|     |   |              |         |
|-----|---|--------------|---------|
| 107 | - | Lyngby       | Bryllup |
| 108 | - | Lyngby       | Barsel  |
| 109 | - | Herstedøster | Barsel  |
| 110 | - | Ledøje       | Bryllup |
| 111 | - | Vallensbæk   | Bryllup |
| 112 | - | Høje Tåstrup | Barsel  |
| 113 | - | Høje Tåstrup |         |

Den anden liste nævner 16 ulovlige spillemænd på Sjælland og 9 på Amager:

*Specification Paa hvis spillemen som er paa Amtet foruden Rytterne Som liger paa Jegersborrig [„Fassandhaugen ved Jægersborg“], og Een deel af Soldatter som liger udi Lyndbye [Lyngby] og Friderichsdals Krue, som Bunden Een Effter Anden antager*

1. Jens Hendricksen udi Brøndbye Vester
2. Jens Olsen udi Slagslunde
3. Lars Madsen udi Ishøye
4. Hans Pedersen udi Vresløse Magle
5. Engvol Handsen udi Brøndbye Øster [med anden hånd: gaarmand]
6. Abraham udi Farum
7. Olle Dragon udi Kircke Værløse
8. Anders Bødger udi Lille Værløse
9. Christian Nielsen udi Ballens Brynde
10. Andres Hermansen udi Eybye
11. Jens Spillemand udi Væssinge
12. Een udi Heste Øster hans Nafn Ved ieg icke
13. Erick Nielsen udi Herløv
14. Niels udi Buddinge
15. Anders udi Huusem
16. Niels Bunne udi Valbye

*Paa Dragøe og udi Hollender Byen spiller*

1. Jan Hiulmand af Hollender Byen
2. og Chrellis Ari Jensen
3. Jan Albretsen

*Syndbye Øster og Syndbye Væster*

4. Rasmus Andersen
5. Peder Espesen
6. Christian
7. Geert
8. Andres Pedersen

*Torne Bye*

9. Svend Andersen

Så kom der skred i sagerne! Amtmanden formulerede en resolution med overskriften „Advarsel, at ingen maa gjøre Musicant Peder Kurpind indpas i sin Tieniste“, som han pålagde regimentsskriveren og amtsforvalteren at lade læse ved Københavns amts rytterdistrikts og Tårnbys birketing. Heri hed det, at utilladelige spillemænd „j [lands]Byerne oc Kroerne“ betog Kurrepind hans brød.

*Da, til sligt at forekomme, advares hermed Undersaatterne j Kiøbenhavns Amt ... at de sig i allemaader med allerunderdanigst Lydighed, efter høistbemelte Hans Kongl: May<sup>ts</sup> allernaadigste Bevilling Retter oc forholder; thj, om anderledis beviises, eragtes at en Kongens Gaardmand bør give i Straf til Sognets Fattige en Rixsdaler, oc en Husmand fire Mark, foruden at de utilladelige Spillemænd fratages oc Confisqveres deris Instrumenter.*<sup>137</sup>

Selv om man bemærker, at Store Magleby sogn friholdes, havde Kurrepind med den skarpe resolution fået flere af sine ønsker opfyldt. Han har selv opfattet resolutionen, som at han nu havde monopol på Københavns amt.<sup>138</sup> Han skrev da også et rørt takkebrev til amtmanden, hvor han sammenlignede denne med „dend stoere konge Syro“, og beklagede at han selv som en fattig mand ikke kunne yde ham andet offer end „Tuusend fold Tack“ og ønsket om „ævig glæde og sahlighed“.<sup>139</sup>

Kort efter brændte København, og Kurrepind flyttede til Frederiksberg. Efter Frederik IV's død fik Kurrepind konfirmeret sit privilegium af den nye administration, og da sørgeåret var ved at være omme indsendte han kopi til amtmanden.<sup>140</sup> Resolutionen fra 1728 synes dog at have hjulpet i nogle år.

Da Kurrepind i 1735 begyndte sit sidste store fremstød imod fuserne, var det i lige så høj grad mod kroer og værtshuse, som mod landbospillemænd. Han blev bedt om at indlevere konkrete navne, og det „inspirerede“ ham i november 1735 til at angive følgende fra de forrige måneder:

- 1) 25. sept. et bryllup i Ledøje med præstens karl: „de 2<sup>de</sup>, som jeg didhend sendte til at opvarte, bleve afviist, og Smeden derimod i samme Bye, navnli: Vincens /:som tillige med Præstens Dreng spillede til dette Brøllup:/ sagde, at hand vilde spille, om det end og var for min Næse, hvilcket de kunde sige mig, og Drengen sagde, at Præsten saaledes hafde befalet dem at spille“
- 2) 31. juli Hans Jacobsens bryllup i Sundbyvester
- 3) 18. sept. barsel hos Hans Hansen i Sundbyvester
- 4) 16. okt. Crillis Stensens bryllup i Tømmerup.

Kurrepind bad amtmanden om at indskærpe over for „vedkommende Amts- og Sogne-Betiente“, at de utilladelige spillemænd skulle forfølges - uden at Kurrepind selv behøvede at spille penge på retssager. Amtmanden udsendte straks en resolution, hvor han fastslog, at Kurrepind „alleene med sine Folk skal gjøre opvartning her i Amtet med Musicaliske Instrumenter paa Brøllupper, Barseler og andre tilladte Tilsammen Komster“, ligesom han pålagde rettens betjente at assistere amtsmusikanten. Også Hollændbyen måtte finde en ordning med Kurrepind. Resolutionen blev læst på rytterdistrik-



tets birketing 9. jan. 1736, og tingmændene blev pålagt at gøre indholdet bekendt for alle vedkommende i deres hemsogne.<sup>141</sup>

Det var en stor sejr for Kurrepind, ikke mindst fordi amtmanden altså eksplicit havde fastslået, at han var „alleene“ instrumentist. Kurrepind fik nyt mod, og i begyndelsen af 1736 gennemførte han *tre retssager mod fuskere*. Vi har ovenfor gennemgået sagen mod kromand Hans Kock og de militære musikanter i Tårbæk. Det drejer sig desuden om to gilder i Ledøje og Smørumovre samt to gilder i Holte og Fuglevad.

Pastor Jacobæus i Ledøje havde den 25. september 1735 holdt bryllup for sin tjenestekarl og -pige.<sup>142</sup> Kurrepind havde jo tidligere fortalt amtmanden, at det var smed Vincent Christensen i Ledøje og „Præstens Dreng“, der spillede til brylluppet. I retten frafaldt han stævnmålet mod smeden. Husmand Søren Jensen fra Ledøje vidnede imidlertid, at ved brylluppet

*indfandt sig Erich Andersen Walin, Huusmand i Sengeløse, og spillede paa sin Fiol, saavel over Middags Maaltid som og fremdelis samme Dag og Aften, samt dagen der efter, for Bryllups Giesterne, og[så] saae Vidnet, som var ved samme Bryllup, at bemelte Erich Walin loed tallerckenen efter sædvane og skick gaa omkring over bordet, paa hvilken blev lagt penge af Bryllups Giesterne, ligeledis saae Vidnet at bemelte Wallin fick betaling af de Personer som dantzede.*

To andre vidner bekræftede denne sagsfremstilling. Samme Walin eller smed Vincent Christensen var ifølge Kurrepind involveret, da Morten Willumsens tjenestepige holdt fæstensøl (trolovelse) i Smørumovre den 20. november samme år. Vidnet bomand Søren Larsen havde set, at „een Person spillede paa en Fiol for Giesterne og fick Penge derfor saa vel over bordet paa tallerckenen som og siden af de Personer, som dantzede“. To andre vidner bekræftede dette, men ingen af de tre vidner, der alle var fra Ballerup, kendte spillemanden.

I den sidste af de tre retssager havde Kurrepind stævnet Lauritz Nürnberg på Fuglevads mølle for at have brugt „uberættigede Personer“ til at spille ved sin søsters andendagsbryllup den 27. november 1735 samt Bendt Gundersen i Holte for at have tilladt „urette Spillemand“ ved sin datters trolovelse den 12. februar 1736.<sup>143</sup> Yderligere var Hans Hasel i Lyngby og Anders Nielsen i Vedbæk stævnet for at have spillet ved sidstnævnte - og vist også førstnævnte - lejlighed.

Hvad der var foregået ved andendagsbrylluppet blev aldrig uddybet, idet hverken vidnerne eller Lauritz Nürnberg selv mødte op. Men Bendt Gundersen fortalte, at til datterens fæstensøl, var Hans Hasel kommet med en violin og havde spillet for gæsterne, såvel over middagsmåltidet som om eftermiddagen og aftenen for dem, som dansede. Det samme var tilfældet med Anders Nielsen, der ligeledes spillede violin, og de to havde ladet tallerckenen gå over bordet samt fået penge af dem, som dansede. Gundersen havde imidlertid ikke indbudt Hasel, og havde været uvidende om hans komme, men denne havde sagt, at han nok skulle forsvare, hvad han gjorde. Anders Nielsen var derimod indbudt, idet han var Gundersens svoger. Nielsen bekræftede sin svogers forklaring; han erindrede ikke, hvor mange penge, han havde fået ind ved at spille. Hasel var ikke mødt for retten. De to vidner Thomas Ellebusch og Hendrich Hoffman fra Lyngby be-

kræftede, at Hasel havde spillet ved trolovelsen i Holte, men vidste hverken, om han var bestilt af nogen eller hvor meget han havde tjent derved.

Kurrepind indsendte de tre tingsvidner til amtmanden i april 1736 og udpegede Johan [Hans] Hasel som hovedmanden blandt spillemændene. Det vides ikke, hvilken dom de sagsøgte har fået.

Kurrepinds vedholdende bestræbelser bar frugt ved, at amtmanden i juli 1736 igen udsendte en skarp resolution til oplæsning på birketingene. Rettens betjente pålagdes „uførtøvet“ at assistere Kurrepind, bl. a. med at konfiskere fuskernes instrumenter og tvinge dem til at aflevere deres ulovlige indtjening til den privilegerede musikanter.<sup>144</sup>

Kampen mod fuskerne var uendelig og kunne være hård - ganske bogstaveligt. I oktober samme år måtte amtmanden gribe ind i anledning af, at en karl ved navn Hans Lavesen med vilje havde ødelagt Kurrepinds violin. Ved samme lejlighed blev regimentsskriveren bedt om at indkalde „denne Hans Hodsel udi Lyngbye“ [måske Hans Hasel], for at få stoppet hans indpas i Kurrepinds rettigheder. Interessant nok talte amtmanden også her om, at Kurrepind „alleene og ingen andre“ var beføjet til at spille på amtet.<sup>145</sup> Det har måske opmuntret Kurrepind, som i begyndelsen af det nye år indsendte endnu en memorial. Amtmanden var stadig velvillig, men måtte henvise til sine tidligere resolutioner, idet han dog indskærpede, at fuskere skulle bringes for retten og have dom „til Strafliddelse“.<sup>146</sup>

Endelig hører vi ikke flere klager over bondespillemænd fra Kurrepind! Han synes at have fået effektiv støtte fra retsvæsenet, hvilket dog måske kun har forbedret hans indtægter mådeligt. I hvert fald måtte han selv kort før sin død lide den tort at blive slæbt for retten for ulovligt spil på helligdage ved et bryllup i Valby!

Hvem var nu egentlig alle disse fuskere, og ved hvilke lejligheder tog de brødet fra den privilegerede musikanter?

Vores gennemgang af materialet omkring Kurrepind har alt i alt givet os navnene på 41 personer og konkrete omtaler af adskillige unavngivne. Vi har yderligere fået angivelser af ca. 175 lejligheder, hvor Kurrepind er gået i næringen, foruden mere specificerede oplysninger om musik på kroer. Når vi stedfæster denne viden i amtets 31 sogne, giver det følgende resultat:

| SOGN          | LEJLIGHEDER                          | ULOVLIGE SPILLEMÆND,<br>DER BOR HER |
|---------------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| Ballerup      | 2 fæstensøl                          |                                     |
| Brøndbyvester | 3 bryllupper                         | 1 fusker                            |
| Brøndbyøster  | 1 bryllup                            | 1 fusker                            |
| Brønshøj      |                                      | 1 fusker                            |
| Farum         | 3 bryllupper, 1 fæstensøl            | 1 fusker                            |
| Ganløse       | 2 bryllupper, 3 barsler, 2 fæstensøl |                                     |
| Gentofte      | 2 bryllupper, 2 barsler, krofester   | „Ryttere“                           |
| Gladsaxe      | 2 bryllupper, 1 barsel               | 1 fusker                            |
| Glostrup      | 1 barsel                             | 2 fuskere                           |

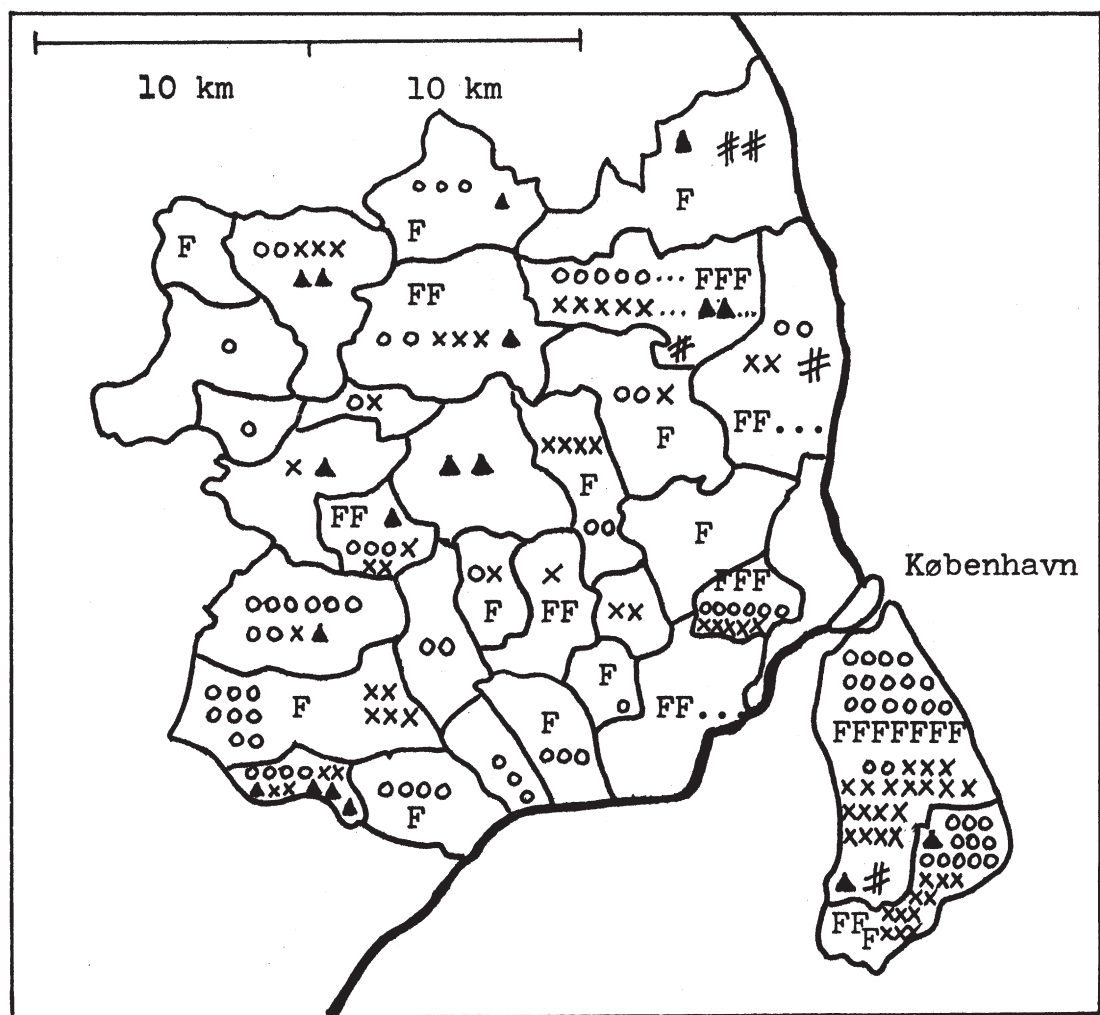
|                              |                                                           |                                              |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Herlev                       | 2 bryllupper, 4 barsler                                   | 1 fuser                                      |
| Herstedvester                | 2 bryllupper                                              |                                              |
| Herstedøster                 | 1 bryllup, 1 barsel                                       | 1 fuser                                      |
| Hvidovre                     |                                                           | „Bønder Spillemænd“                          |
| Ishøj                        | 4 bryllupper                                              | 1 fuser                                      |
| Kirke Værløse                | 2 bryllupper, 3 barsler, 1 fæstensøl                      | 2 fuskere                                    |
| Ledøje                       | 3 bryllupper, 3 barsler, 1 fæstensøl                      | 2 fuskere                                    |
| Lyngby                       | Bryllupper, barsler, fæstensøl, kro-<br>fester            | Aktive og aftakkede<br>soldater, 2 indsidder |
| Måløv                        | 1 bryllup, 1 barsel                                       |                                              |
| Ny Amager<br>(Frederiksberg) | Mindst 10-12 bryllupper og barsler                        | 3 musikantersvende                           |
| Rødovre                      | 2 bryllupper                                              |                                              |
| Sengeløse                    | 8 bryllupper, 1 barsel, 1 fæstensøl                       | 2 fuskere                                    |
| Slagslunde                   |                                                           | 1 fuser                                      |
| Smørumovre                   | 1 barsel, 1 fæstensøl                                     |                                              |
| Stenløse                     | 1 bryllup                                                 |                                              |
| Store Magleby                | Mere end 20 bryllupper og barsler,                        | 3 fuskere                                    |
| Søllerød                     | 1 fæstensøl, 1 gæstebud, krofester                        | 1 fuser                                      |
| Tårnby                       | 1 fæstensøl, Ca. 35 bryllupper og bars-<br>ler, krofester | 7 fuskere                                    |
| Tåstrup                      | 8 bryllupper, 5 barsler                                   | 1 fuser                                      |
| Torslundemagle               | 4 bryllupper, 4 barsler, 4 fæstensøl                      |                                              |
| Vallensbæk                   | 3 bryllupper                                              |                                              |
| Veksø                        | 1 bryllup                                                 |                                              |

Se Ill. 3 på næste side: Fordelingen af ulovlige spillemænd og -opvartninger.

Det er et højst interessant billede, der viser sig. Der er ikke et sogn i Københavns amt, hvor der ikke enten foregår ulovlige opvartninger eller bor ulovlige spillemænd - og i de fleste sogne er der tale om begge dele!

De lejligheder, hvor der bruges uautoriseret musik, er *bryllupper* og *barsler* (omkring 160), *fæstensøl* (omkring 15) og *krofester* (talrige i 4 bestemte sogne). Andet hører vi praktisk taget aldrig om. Ud over lystighederne på kroerne er det livets fester, mens årets fester i landbosamfundet - såsom julestuer, pinsefester og høstgilder - aldrig nævnes. Forklaringen kan næppe være, at der slet ikke brugtes instrumentalmusik ved de årstidsbestemte fester, men snarere, at bønderne her havde hævde på at levere musikken selv.

Når vi ser væk fra københavnske musikanter og aktive soldater, så finder vi landbosamfundets spillemænd nævnt inden for kategorierne: aftakkede soldater, husmænd, indsidder, gårdmænd, en smed, en hjulmand og en tjenestekarl. I mere end tyve tilfælde kender vi dog kun navnet, men ikke hovederhvervet på spillemanden. I den halve snes tilfælde, hvor vi både kender en landbospillemands bopæl og stedet, hvor han spiller, er der altid tale om, at han spiller i hjemsoget eller i nabosogne.



Ill. 3: Fordelingen af ulovlige spillemænd og -opvartninger i Københavns Amt på landet ca. 1720-40 (hverken de militære musikanter eller de 27 kroer med ulovlige spillemænd er dog indtegnet). F = bopæl for ulovlig spillemænd. O = bryllup. X = barsel. Δ = fæstensøl. # = krofester eller andet.

Det er ikke tit, vi hører, hvad Kurrepinds konkurrenter spiller på, og når vi g r, bliver *violin* (*fiolen*) som regel nævnt. Amtsforvalteren udtalte jo også i 1712, at bøndernes egne instrumenter var *en tromme og en bondefejle* (=fedel), og amtmanden erklærede fiolen for det typiske ved ringe bryllupper i 1720'rne. I Store Magleby bebrejdede man Kurrepind, at han ikke kunne spille de „strøg“, som man brugte d r. Ved mindre fester har en enkelt violin været nok, andre gange har to violiner spillet sammen. Vi hører desuden et par gange om *valdhorn* på kroerne i Lyngby. Den ene gang er det to af den sachsiske gesandts lakajer, der begge spiller på horn,<sup>147</sup> og den anden gang er det to indsidere og en grenader, der spiller „Fioler og Valt-Horner“ - så noget bondeinstrument har vi ikke belæg for at kalde det. Fuskere Svend Andersen i Tårnby på Amager synes dog at have spillet messing, i hvert fald klagede Kurrepind jo i 1726 over „et Br lop med trut“ d r. Ved samme lejlighed klagede Kurrepind over fire gilder i Store Magleby, hvor tre navngivne fuskere havde spillet sammen - men desværre ved vi ikke, hvad de spillede på.

Endelig er det måske på sin plads at minde om, at almuen også har sunget til dansen, uden at der har været instrumentalmusik involveret. Den slags har ikke efterladt sig mange spor, så det er umuligt at sige, hvor udbredt det har været. I 1740 havnede en sådan sag hos amtmanden, da den lokale præst klagede over en julestue i Sundbylille, hvor der var otte børn og to landsoldater til stede. Børnene havde „løbet om paa gulvet at Tralle og deslige“.<sup>148</sup>

### Kroer, værtshuse - og sabbatens helligholdelse

Forordningen af 5. marts 1695 bestemte, at i alle købstæder, hvor ordinære agende poster for igennem, og hvor almindelige landeveje gik, skulle magistraten besikke åbne værtshuse og bestille dygtige personer til værter, sådan at de rejsendes nødtørft kunne afhjælpes. Det er blevet kaldt g stgiveriets grundlov i Danmark. På landet havde forordningen af 4. juni 1689 forbudt br ndevinsbr nding for alle andre end de privilegerede kroer.<sup>149</sup> En opgørelse fra 1721 nævner 19 tilladte kroer i Københavns amt på landet.<sup>150</sup> Midt i 1730'rne var de blevet til 26, men de ulovlige har været langt talrigere. Disse kroer og værtshuse har været en kulturhistorisk faktor. Dels har de været vigtigste lokale samlingssteder - ved siden af kirkerne. Dels har de været betydningsfulde formidlere mellem lokale traditioner og impulser udefra.

Vi har allerede berørt, hvordan kroerne tiltrak sig uprilegerede spillemænd. I den store 1728-liste klagede Kurrepind over g stgiverstederne nord for København: Frederiksdal, Hjortholm, kroerne i Lyngby, Farum og Gyldenlund - foruden Fortunen uden for Vesterport og Svanelejegård (Røde kro) på Amager. Ved kroerne i Frederiksdal, Lyngby og Fasanhaven ved Jægersborg var der konstant ryttere indkvarteret, og deres musikanter spillede ikke kun milit rmusik, men også dansemusik på de lokale traktørsteder. Desuden var det almindeligt, at fuskere om sommeren lagde sig ud til kroerne og forsynede deres gæster med musik. Det fastslog amtmanden i 1728, og det samme viste sig ved Kurrepinds retssag mod kromanden i Tårbæk i 1736. Gæsterne kom langvejs fra til de kendte kroer nord for København. „At reise til Gyldenlund eller Friderichs-Dal om Sommeren, holdes for en meget noble Tidsfordriv, men hvad der bestilles iblant, veed min

Broer perfect, som er Lejekudsk“ - siger Henrik i Holbergs *Mascarade*.<sup>151</sup>

Kroer og værtshuse gav selvfølgelig fra tid til anden anledning til uorden. Amtmanden advarede f. eks. i Frederik IV's tid mod „endeel“ spillehuse i Frederiksberg by, „som af en oc anden haandverks Burs, oc andre ledige Folk her fra Byen besøges, oc hvorudi de sig lenge ud paa Natten, med Spillen, Drikken, Dansen, Svergen oc Banden, oc deraf følgende Uleilighed af Klammerie oc Liderlighed, opholder, samt i Drukkenskab løber her oc der omkring med tente Tobaks Piber“.<sup>152</sup>

Det var dog først, da de pietistiske strømninger slog igennem ved hoffet med Christian VI's tronbestigelse, at kroerne mere systematisk kom i myndighedernes søgelys. Det retslige grundlag blev tilvejebragt med forordningen af 30. april 1734 om utilladelige kroholdere på landet og med sabbatsforordningen af 12. marts 1735.<sup>153</sup> Den første indskærpede, at alle upriviligerede kroer skulle afskaffes, og at ingen andre end visse privilegerede kroer måtte destillere brændevin på landet. Sabbatsforordningen beordrede „alle og enhver“ til at indfinde sig ved gudstjenesterne på søn- og helligdage. Alle traktørsteder skulle lukkes fra lørdag kl. 9 aften og til søndag kl. 17 (tilsvarende på andre bede- og helligdage). Arbejde, køb og salg samt drukkenskab blev forbudt på søn- og helligdage, og det samme galdt de fleste gilder, sommer i by riden, julestuer, maskerader og komedier. En forordning af 14. december 1736 fastslog yderligere, at bønderne på landet kun måtte holde deres bryllups-, trolovelses- og barselsgilder på hverdage, og dét uden syndig fylderi og sværmen til Guds fortørnelse og menighedernes forargelse.

Disse forordninger var ikke uden fortilfælde, men nyt var det, at myndighederne systematisk og vedvarende slog ned på overtrædelser. Birkedommeren over Københavns amts rytterdistrikt, Jens Gysting, berettede selv om sine forholdsregler:

*Da Sabbaths Forordningen udi nestafvigte Aar var bleven publiceret, antog Ieg 2<sup>de</sup> Tingmænd til at inquirere paa Amtet om Søn- og Helligedagene, som ieg lønnede af min andeel af de faldne Bøder, ... og derudover haver ieg i dette Aar befalet samtlige Tingmændene, som ere 16 Personer, at enhver udi sit Sogn skulle nøye inquirere om Sabbathens helligholdelse, og om noget derimod var begaaet, De da neste Manddag derefter, naar de komme til Birke-Tinget, skulle tilkiendegive mig hvad som var passeret, hvilcket og hidindtil er skeet, men formedelst Friderichsberg Sogn er opfyldt med mange Vertzshuuse /:thi udi enhver Gaard og Huus holdes Kroe:/ saa haver ieg adjungeret samme Sogns Tingmand en anden Tingmand af neste Sogn, paa det Inquisitionen desbedre kunde bestrides,...*<sup>154</sup>

Kurrepind må hurtigt have set sin fordel i denne nye praksis mod sine gamle arvefjender. Allerede i maj 1735 indsendte han i hvert fald en liste over de traktørsteder, der holdt fuskere. Amtmanden støttede ham og udsendte en advarsel, som blev forkyndt både på tinge og i kroer og værtshuse. Kurrepind syntes imidlertid ikke, at fuskkerne blev tiltalt og straffet hurtigt nok, så i august samme år leverede han en ny liste.<sup>155</sup> Den sidste er den mest udførlige, så den gengives nedenfor:



*Specification Paa hvis Kroer og Værtshuuse, hvor holdes Fuskere, een deel stedse og en deel paa visse tiider*

1. *Friderichsdals Skou og Kroe Hiortholm*
  2. *Kolle kolle Kroe*
  3. *tvende Kroer udj Kongens Lyngbye*
  4. *hos Hans Sohlgaard paa Jægersborg*
  5. *Fortunen ved Jægersborgs Dyrehauge*
  6. *Klampenborg*
  7. *Skoushoveds Kroe*
  8. *Torbecks Kroe*
  9. *Skotzborrig Kroe*
  10. *Vedbecks Kroe*
  11. *Roëskilde Kroe*
  12. *Fortunen nest ved Heyd Rideren uden for Vester Port*
  13. *Werner Dam, boendes nest ved*
  14. *udj det Fynske Herberg*
  15. *udj det Fynske Vaaben*
  16. *Rasmus Hollesen*
- } *paa den gamle Konge Vej*

*udj Friderichsbergs Bye*

17. *Paa Trommel Sahlen hos Johann Danberg*
18. *Nels Jyde*
19. *hos Skiønsall*
20. *Tønnes Backe*
21. *Dorothe -*
22. *Peter Taysen*
23. *Carl Lopmand*

24. *Rødegaards Krug paa Amager*

Listen fra maj nævner yderligere to steder: *Fasangården ved Jægersborg* og *Gentofte kro*.

Et par samtidige skattelister fortæller, at Johan Dannenberg, Johan Wilhelm Schønsal, Tønnes Backe, Carl Lofmand og vist også Peter Taysen var selvejergårdmænd på Frederiksberg.<sup>156</sup>

Flere af navnene på listen var gamle bekendte for birkedommeren. Vi har ovenfor hørt om Gystings inkvisition over kroerne i Lyngby og Sorgenfri i sommeren 1731. I april 1735 holdt han mindst tre gange inkvisition i Frederiksberg, og den tredie gang fik han at vide, at der hos Johan Dannenberg havde været „2<sup>de</sup> Soldater af den der liggende Com-mando, som spillede på hacke-bret og Fiol“.<sup>157</sup>

Vi ved ikke, hvad Kurrepind fik ud af sin lange liste - bortset fra at han jo i begyndelsen af 1736 gennemførte en retssag mod kromand Hans Kock i Tårnbæk. Rødegårds kro på Amager, der var den betydeligste kro i hele Tårnby sogn, blev i hvert fald ved med at

være et problem. Da amtmanden den 18. juli 1736 udsendte sin skarpe resolution, hvor han påbød rettens betjente ufortøvet at assistere Kurrepind i kampen mod fuserne, sendte Kurrepind den 19. juli fire af sine folk ud på Rødegårds kro. De blev imidlertid sendt hjem igen af kromanden, der havde engageret „spilleman Nels Rasmussen“ og hans kammerater fra København til at spille hele natten. Den 20. juli var der tingdag på Tårnby birketing (på selve Rødegårds kro), og Kurrepind var personlig mødt op for at høre birkedommer Søren Deyel oplæse amtmændens resolution. Det gjorde Deyel naturligvis også, men han gav sig til at tolke resolutionen på en måde, der var yderst ugunstig for Kurrepind, idet han hævdede, at den kun galdt for „landsens folck“ og ikke på kroen. „For Exempel om Vii Nu fig i sinde i aften at ville der ud i Morgen med nogle Venner og tragtere, saa skulle Mand have en Postelion ud til jer paa Fridrigberrig“ - og det var mere end de gjorde, sagde Deyel. I så fald skulle Kurrepind have boet i København, og så skulle han have forbudt alle andre kroer det samme, påstod birkedommeren.<sup>158</sup> - Ikke sært, at Kurrepind var ærgerlig over denne behandling. Søren Deyels argumenter stred direkte mod de klare ord i amtmændens resolutioner, og de var også f. eks. i modstrid med en kendelse af Overhofretten, som fastslog, at en værtshus-bierfidler i Trondheim skulle vige for den privilegerede stadsmusikant.<sup>159</sup> Deyel har dog næppe fået det sidste ord i denne sag.

Der foretoges utallige inkquisitioner på kroer og værtshuse i anden halvdel af 1730'erne. I de tre sommermåneder i 1736 foretoges f. eks. grundige undersøgelser på Vesterbro, Frederiksberg, Amager og adskillige andre steder i amtet. Sådan fortsatte det i 1737, hvor bl. a. Rødegård igen kom i søgelyset. Samme år fik Kurrepind beskikket en prokurator i en sag, som vi ikke kender nærmere, om ulovligt spil på kroerne i Søllerød.<sup>160</sup>

Som eksempel på, hvad en musikhistoriker kan uddrage af birkedommerens indberetninger til amtmanden, skal gengives uddrag af resultatet af en inkquisition på Vesterbro uden for Vesterport søndag den 24. juni 1736 „Om Eftermiddagen fra Kl. 6 til 9 Slet“:<sup>161</sup>

1. Kl. 8<sup>te</sup> Slet hos Lars Hansen boende i Fortunen ...,
2. Werner Dam, hvor blev Spillet paa 2<sup>de</sup> Violiner Og 1 Bass og dantzed, dog fandtis ikkons et par dend tid i Dans, mens Sahlen ellers temlig Opfyldt med Mennisker. Tillige blev spillet Keiler i Haugen paa 2<sup>de</sup> Baner af 8<sup>te</sup> Personer i alt,
3. Hos Snedker Bruun fandtes Instrumental Musiqve af 3<sup>de</sup> Personer, hvor efter blev danset en Engelskdans af 7 Pare af Begge Kiøn; Dernest fandtes i hands Hauge 9 Personer ved Keilespill i dend Lange Bane,
4. Hos Friderich Jenssen boende i det Fynske Vaaben blev danset paa Sahlen ved 1 Bass og 2<sup>de</sup> Violiner, dog ikkon 1 par ad gangen paa Gulvet. Disforuden blev spillet Keiler i Gaarden af 3<sup>de</sup> Personer,
5. Hos Rasmus Hellesen Boendes Lige over forre blev danset af et Par Personer tillige ved 2<sup>de</sup> Violiner og en Bass.

Fire af de fem er gengangere fra Kurrepinds lister! Alle blev idømt bøder.

En tilsvarende inkquisition i Frederiksberg sogn fandt hos den ligeledes af Kurrepind nævnte Johan Dannenberg „en stoer deel Mennisker paa hans Sall Og der iblant et par

som dansede Minuet ved Musiqve af 2 Fioler og en Basse.<sup>162</sup> Man har altså danset både engelskdans og menuet på værtshusene i 1730'erne!

Vi skal ikke her gå dybere ind i dette emne, selv om det nok kunne fortjene en større undersøgelse. Blot slutte med at konstatere, at Kurrepind, der klagede så heftigt over sine konkurrenter, også selv drev ulovligt krohold og overtrådte sabbatsforordningen. Kroholdet blev, som nævnt, afsløret i begyndelsen af 1730'erne. Ved en inkvisition i 1741 afslørede myndighederne, at gårdmand Ole Hansen i Valby havde overtrådt sabbatsforordningen ved at holde bryllupsfest 6.-8. januar „med Instrumental Spill og Dantz Nætter og Dage“. Kurrepind og hans orkester havde leveret musikken. Han havde prøvet at sige sig fri, sagde han, men så havde værten blot erklæret at ville tage „andre af deris Bønder Spillemand“.<sup>163</sup>

### De særlige forhold på Amager

Den lokalitet, der voldte Kurrepind mest besvær, var Amager. I Tårnby sogn var der usædvanlig meget ulovligt spil, og i Hollænderbyen, Store Magleby, afviste man konsekvent at bruge Kurrepinds musik.

Det var Christian II, der havde fået et par hundrede hollændere til at bosætte sig på Amager, og i 1521 havde givet dem vidtgående privilegier over hele øen.<sup>164</sup> Efter borgerkrigen og reformationen stadfæstede de følgende konger privilegierne for Store Magleby: Hollænderne blev selvejere (stort set de eneste i Københavns amt), dannede eget sogn og fik lov til at dømme sig selv efter hollandsk ret. Byens foged, schouten, blev valgt af bønderne, og han havde et råd af 7 „scheppens“, ligeledes valgt af byen, til at hjælpe sig. Schouten var ikke alene dommer, men også politimester, skifteforvalter m.m. Hollænderne bragte nye jorddykningsmetoder med sig, og da jorden på Amager var meget frugtbar, blev de snart velstående. De holdt fast ved deres særpræg i levemåde, boliger, påklædning og skikke. Ved fastelavn havde de tradition for at „rive hovedet af gåsen“ og slå katten af tønden til hest, ligesom de med forkærlighed fremviste deres specielle „æggedans“. Sproget forblev tysk og hollandsk et stykke ind i 1700-tallet. Deres forhold til de danske bønder, der var fæstere under kronen, var ikke særlig godt, dertil var hollænderne for overlegne og selvbevidste. (Først fra 1760 spredte hollænderkulturen sig til hele øen gennem giftermål).

Da Kurrepind i 1725 indledte sit første større fremstød mod landbospillemandene, fremhævede han bl. a. Hollænderbyen og Dragør. Amtmanden bad, som nævnt, schouten om at tinglyse Kurrepinds privilegium ved retten i Store Magleby, ligesom det var sket ved de andre retter. Schouten Cornelis Cornelisen svarede imidlertid med en principiel afvisning, hvor han slet og ret fastslog, at Kurrepind og hans folk „icke kan betiene os vdi Hollænderbyiens Meenighed, saa som Vi deris Spil icke for Stoer, og til Med kan de icke heller spille de Strøg som vdi Hollænderbyien Effter Eld Gammel Skick og Sæd Vane hos os Er brugelig“. Han indrømmede, at der „for Nogle aar siden“ havde været musikanter fra København, som havde tilbudt at betjene Hollænderbyen med deres spil, men de var med den forrige øvrigheds tilladelse blevet afvist.<sup>165</sup> I øvrigt hævdede han, at

der nu om stunder ikke blev brugt så meget spil. Ved barsler havde man ikke instrumentalmusik, og ved bryllupper havde man altid haft sine egne bymænd til at betjene sig med „Gammel Amager Spil“. Han sluttede ikke uden selvbevidsthed sit brev således:

*Hvor fore Vi for Maader af Voris Høye Øfrighed Naar Her Effter Noget Brølup Skeer vdi Hollænder byens Meenighed Som Noget Spil Skulde behøve, Vi der vdi Voris Eld Gamle Frihed Motte beholde med Voris Egene bymænd, som os der vdi bæst Kan betiene med Amager Spil, Effter som Vi icke Ved andere Mucikantere betienis Kan, og Effter som Vi icke Ved andere end som Ved Voris Egene By Mænd Kand betienis, Effter Voris Eld Gamel Skick og Sæd Vane, Saa For Maader Vi at Høy Edle og Velbaarne Her Etatz Raad Er os der vdi be hielplig, at Vi icke med Nogle Ny Nuder Eller med fremet Spil Skulde Nu be Sværgis Saa som Vi dem icke for Stoer.<sup>166</sup>*

Amtmanden indså, at man måtte respektere hollændernes stærke traditioner. Da Kurrepind i 1728 igen gik i offensiven mod landbospillemændene, anbefalede amtmanden Kancelliet, at hollænderne fik lov til at beholde „deris eget sædvanlig Spil“.<sup>167</sup>

For Kurrepind var problemet først og fremmest økonomisk. Han havde ikke det fjerneste imod, at hollænderbønderne selv spillede, *blot de betalte ham en afgift*. Da han i 1735 indledte sit sidste større fremstød mod fuskere, oplyste han, at han ej havde „nytt nogen skilling“ af Amager siden 1728, mens han indtil da fik en fast årlig afgift. Her synes han at tale om både Tårnby og Store Magleby sogne, og han bad amtmanden om, at der fra 1735 igen kunne indføres fast årlig afgift.<sup>168</sup>

Spørgsmålet er, om Kurrepind holder sig helt til sandheden i denne sag. Han har ihvertfald haft interesse i at fremstille afgiften som en helt uantastet, sædvanemæssig rettighed. Hvis han virkelig fik fast afgift af Amager indtil 1728, forekommer det uforståeligt, hvorfor han så energisk klagede over øen bl. a. i sin store 1728-liste. Hvorom alting er: Amtmanden fastslog, at Kurrepinds privilegium gjaldt i hele Københavns amt, men han afviste at indføre en fast årlig afgift „med mindre hand [Kurrepind] sig derover med Amagerne selv kunde forenes“.<sup>169</sup>

Derved var problemet så at sige holdt åbent, og amtmanden bad da også amtsforvalter Christian Juel om at indgive en erklæring. Juel indrømmede, at Kurrepinds privilegium var blevet overtrådt på Amager siden 1728 - dog ikke så ofte som han selv mente, idet der ikke altid var spil til bryllupper og barsler. Amtsforvalteren undskyldte bønderne med, at de indtil for nylig havde troet, at privilegiet var ophævet, og at det iøvrigt var dem ubekendt, hvor Kurrepind opholdt sig. Siden privilegiet var blevet oplæst ved Tårnby birketing 24. feb. 1736, havde man dér respekteret det. Imidlertid var det en kendsgerning, at „Ammagerne best ere vandte til deres eget spil, Og føderne for dennem bedre parerer deres egen end Sollicitantens Musique“. Juel foreslog derfor, at „amagerne“ selv måtte vælge, om de ville benytte Kurrepind eller betale ham „een vis mulct“.<sup>170</sup> Og sådan forblev det i princippet i resten af Kurrepinds levetid. I praksis havde han utvivlsomt stadig svært ved at hævde sine rettigheder.

Den langvarige strid fandt først en holdbar løsning efter Kurrepinds tid. Da hans efterfølger, Johan Georg Gronemann døde i begyndelsen af 1758, havde enken Malene

Elisabeth forlængst fået privilegium på at måtte overtage embedet.<sup>171</sup> Så let gik det dog ikke. Både schouten i Store Magleby og gårdmand Lauritz Hansen i Sundbyøster skyndte sig uden enkens vidende at ansøge Kancelliet om at blive fri for den nye amtsmusikant mod at betale fast årlig afgift.

Schouten fremførte det gamle argument, at Store Magleby sogn „ikke kand være tient med den Musik og Spil som andre steder bruges siden vores Dants er saa særdeelees at det ey kand passe dermed“. Han påstod, at de „stedse“ havde været akkorderet med musikanten over Københavns amt om at bruge egne spillemænd imod at betale årligt 4 à 6 rigsdaler. Han ansøgte derfor om, at han og efterfølgende schouter måtte få bevilling til at antage til spillemænd i sognet, hvem de lystede, mod en årlig afgift på 10 rigsdaler. Amtmand Jens Juel Wind anbefalede dette og tilføjede, at de 10 rdl. burde tilfalde amtsmusikanten. Sådan blev det da også bestemt ved kgl. åbent brev af 17. marts 1758.

Lauritz Hansen, der foruden at være gårdmand også var foged, bad om privilegium til at spille selv i Tårnby sogn. Han var indfødt „amager“, og havde fra barnsben af „lært mig til efter Amagerens begiær“, hvorfor han også i „mangfoldige Aar“ havde stået for alt spillet ved bryllupper og barsler i sognet. Han fastslog, at sognet „stedse og alletider“ havde haft deres egne spillemænd, idet det var vitterligt, at de i henseende til deres „Dantz, Skikke og Maneer“ ikke kunne betjenes af amtsmusikanten - hvorfor den afdøde heller aldrig bød sig frem og kom dér. Amtmanden anbefalede også denne ansøgning, men nu skrev gårdmændene Pitter Raagaard og Jan Jansen fra Sundbyvester til Kancelliet, at de allerede den 7. feb. 1758 havde oprettet kontrakt med enken om at få retten til at spille både i Tårnby og Store Magleby sogne i 10 år mod en årlig afgift på 10 rdl. pr. sogn. De havde desuden lånt hende penge til at gifte sig igen (med musikantersvenden). Også enken protesterede i et langt brev direkte til Danske Kancellis oversekretær, geheimeråd von Holstein. Ingen kunne forrette musikken bedre til almuens behag end de to mænd, hun havde oprettet kontrakt med, for de havde „udj mange Aar upaaklagelig“ spillet på hendes og afdøde Gronemanns vegne. Påstand stod altså mod påstand! Amtmanden fastholdt imidlertid sin støtte til Lauritz Hansen, dels fordi han var foged, dels fordi „han i mange Aar har været Spillemand i Sognet for en viss Aarlig Afgift til den afdøde Gronemann, men efter hans Død paa en slags listig Maade af Supplicanterne derfra er udsatt“. Kancelliet mente imidlertid at måtte respektere det allerede givne privilegium til enken. Lauritz Hansen fik derfor den 28. maj 1758 bevilling på at måtte være musikant i Tårnby sogn efter Malene Elisabeths død imod at betale 10 rdl. årligt til hendes efterfølger som amtsmusikant.

Selv om Lauritz Hansen ikke selv fik noget ud af sin optræden - han døde nemlig før enken - så opretholdt ikke bare Store Magleby, men også Tårnby sin særstilling indtil forordningen år 1800 om, at stadsmusikanternes rettigheder på landet skulle falde væk. Gårdmand *Bendt Pedersen* i Sundbyøster, der var Lauritz Hansens svigersøn, overtog i 1776 privilegiet på Tårnby sogn efter svigerfaderens død.<sup>172</sup> I 1787 havde Pedersen ansat ungkarl *Christian Willumsen* i Sundbyøster som medhjælper, idet han selv var gammel og sygelig. På det tidspunkt var Malene Elisabeths søn Johan Jørgen Gronemann blevet amtsmusikant. Willumsen oprettede kontrakt med Gronemann om at måtte spille i sognet efter Pedersens død mod årlig afgift på 12 rdl., og den 25. maj 1787 fik han Kancelliets bevilling på det samme.<sup>173</sup>



Vi kender desværre meget lidt til arten af den musik, der forårsagede alle disse stridigheder. Den engelske diplomat Charles Molesworth oplevede i 1692, at hollænderne spillede på „sækkepiber og hvinende fioler“,<sup>174</sup> men i 1758 fortalte Laurids de Thura blot om bryllupsmusiceren på violin i sin „Beskrivelse over den liden ø Amager“. I 1772 holdt de danske amagere fastelavnsopdrag med 3 violiner og bas, bagefter skulle de danse „Runden om“ (polskdans) og „Klappe-Danse“.<sup>175</sup> Polskdans har været almindelig hos bønderne i hele landet. Der er ikke overleveret folkelige nodebøger fra 1700-tallets Amager, og ingen af 1800-tallets folkemindesamlere har optegnet gammel Amager-musik i videre omfang. Særpræget synes dog i hvert fald at have holdt sig indtil omkring 1800. Da kgl. kammermusik Niels Schiørring i 1787 udgav sine *Blandinger for Sang og Claveer* medtog han to klaverstykker betitlet *Amager-Dands*. De er begge rytmisk markante, motivisk formelprægede og noteret i 1/4 takt (!). Tonalt er de helt i dur. Det vides ikke, om Schiørring selv har komponeret dem, eller om han har bearbejdet eksisterende folkelige forlæg. Men deres tilstedeværelse vidner om, at dannede københavnere i slutningen af 1700-tallet har betragtet Amager-musik som noget specielt.

#### „Mine uregerlige folk“ - striden med den privilegerede efterfølger

I begyndelsen af 1730'erne - da Kurrepind må have været omkring 45 år - blev det et påtrængende problem at sikre familien, når han var borte. Han søgte derfor om, at hans ældste datter Ane Sophie kunne benådes samme privilegium, så han „med fattig Hustrue oc umyndige børn j deres Alderdom kunde have nogen Assistance“. Inden Kancelliet nåede at svare, havde han imidlertid ændret ansøgningen, så den gjaldt hans musikantervend Jørgen Christian Borchsenius (navnet skrives også Bassenius).<sup>176</sup> Tanken var, at Jørgen Christian skulle ægte Ane Sophie. Det blev i stedet indledningen til flere års udmarvende stridigheder, som giver et indblik i embedets hverdag.

Borchsenius var hoboist ved livgarden til fods, og havde i flere år tjent som svend hos Kurrepind. Den officielle ansøgning fra begge d'herrer var fra 19. januar 1732. Amtmanden fik til opgave at indkalde musikanterne til en samtale, og han konkluderede derefter den 29. marts, at Kurrepind var „en gammel udleved fattig Mand, som ikke længer kand forestaae og end mindre holde Folk paa denne Tieneste“. Jørgen Christian var derimod „en ung og frisk Karl ... med hvilken Amptet langt bedre var tient“. Han har måske også diskuteret embedsoverdragelsens former med musikanterne, i hvert fald forelå der den 3. april en afståelseskontrakt mellem Kurrepind og Borchsenius, som fastlagde de nøjere betingelser, og den 25. april udstedte Kancelliet privilegium om, at Kurrepind måtte afstå sin tjeneste.<sup>177</sup>

Det centrale afsnit i kontrakten lyder:



*Udj dend Hellig Trefoldigheds Nafn ere Vi underskrevne forennede og med hverandre indgaaet følgende Contract*

1.

*Jeg Peder Sørensen Kurrepind haver af egen Velberaad hue og Villie til Mons' Jørgen Christian Bassenius afstaaet og overladt min tienniste som privilegeret Instrumentist over Kiøbenhavns Ampt, som allene paa Hans Kongel: May<sup>s</sup> allernaadigste approbation og tilladelse beroer, og det med efterskrevne Conditioner, nembl:*

*1) Naar det allernaadigst har behaget Hans May' at tillade min afstaaelse, og derved conferere bemelte Jørgen Christian Bassenius ovenbem<sup>te</sup> tieniste, skal hand dog, saa-længe Gud mig Livet Sparer, icke sig med dessen administration befatte, men alleene være fornøyet med det, som en Musikanter Svend kand tilkomme, og alligevel udj alt hvis tiennisten kand Vedkomme, at assistere og dessen fuldbyrdelse efter forlangende beopagte.*

*2) Ved min dødelig afgang, da hand Sig tiennisten i fuldkommen Possession antager, skal hand forpligtet og tilforbunden være, min efterlevende hustrue udj hendes Enke Sæde og leve Aar, til livs subsistence og ophold aarligen at erlegge og betale 90 Sld', siger Halv femtesinds tyve Slette Daler.*

*3) Om det arriverer, at hun ved døden afgaaer forinden at Vores Sammen avlede børn ere komne til alder, at de Self kand fortiene og erhverve deres livs ophold, skal bemelte Jørgen Christian Bassenius pligtig være Vores efterlatte børn at forsyne saavel med nød-tørftig Klæder og føde som nødvendig Lærdom, indtil de Selv deres brød kand fortiene.*

Kontrakten har i alt tre afsnit. I andet afsnit bekræfter Borchsenius, at han ikke attrår og forlanger andet, end der står i ovennævnte. I tredie afsnit forsikrer kontrahenterne, at de vil efterleve aftalen, og nævner de to velfornemme mænd fra København, som de har bedt om at være vitterlighedsvidner.

Sammenlignet med andre sjællandske afståelseskontrakter er Kurrepinds ganske krævende. I Køge blev den gamle musikanter simpelthen pensioneret i 1737 ved, at efterfølgeren betalte ham et fast beløb svarende til 50 rigsdaler årligt. I Slagelse skulle den gamle i 1738 have 25 rigsdaler årligt i 10 år, og hvis han døde inden, skulle enken have det samme. I Stege skulle forgængeren i 1788 have 16 rigsdaler årligt, og hans to børn opdrages, når han døde.<sup>178</sup>

Det blev snart klart, at de to parter havde ganske forskellige forventninger til, hvad kontrakten indebar. Det hjalp vel heller ikke, at det påtænkte ægteskab gik i vasken. Den 28. august 1732 - kun tre dage efter at kontrakten var blevet tinglyst ved Københavns amts rytterdistrikts birketing - klagede Kurrepind sin nød til regimentsskriveren. Borchsenius „har indbildet baade sig selv og alle mine folck, at ieg nu intted meere har at sige, ja til dend Ende forlocked dem fra mig, og vil følgelig bemestere sig baade indkomster og alt“.<sup>179</sup>

Det lykkedes dog i første omgang regimentsskriveren at få parterne forligt på et møde i skriverstuen. Men ved nytår 1733 blev det helt galt.

Kurrepind forklarede forholdene i en klage til amtmanden den 16. januar. Allerede i sommeren 1732 havde Borchsenius præsteret at komme hjem ved nattetide med de to

andre svende og gøre alarm i huset. Da Kurrepind „med største høflighed“ bad dem gå i seng, gik de blot hen og drak sig mere fulde for at gøre ham mere fortræd. I september blev Borchsenius tvende nætter væk fra huset, og det samme var tilfældet i december, da Kurrepind skulle have en opvartning hos slotsforvalter Fogt. Sådan vidste Kurrepind efterhånden aldrig, hvornår han kunne tilbyde opvartninger for folk. Men bægeret løb over den 2. januar. Da tog Borchsenius atter de to andre svende med til København uden Kurrepinds vidende. De gav opvartning og tjente penge, som de delte uden at give Kurrepind „ringeste hvid eller skilling“. Ved hjemkomsten den 3. januar kom parterne i et større skænderi. Kurrepind bebrejdede svendene deres opførsel, og fru Kurrepind spurgte, om det var takken for at have lånt Borchsenius penge og sikret ham brødet? De skulle hellere have antaget et godt menneske, end sådan et skarn, sagde hun. Borchsenius replicerede, at hvis han var et skarn, så var hun en kanalje. Det blev fru Kurrepind for meget. Hun havde aldrig ført „noged Canalieust levned“ og greb i overilelse til et krus øl og slog Borchsenius i hovedet. Svendene gik nu på kro, men ud på natten, da familien Kurrepind var gået i seng, kom de tilbage, truede med deres kårder og slog vinduer i stykker, så Kurrepind måtte søge hjælp hos naboerne. Siden havde Borchsenius opholdt sig i København, og også en anden svend var taget dertil. Kurrepind bad derfor amtmanden om hjælp imod „disse mine uregerlige folk“, så Borchsenius og den ene svend kunne blive straffet.

Regimentsskriveren blev atter pålagt at indkalde parterne til forhør, da det, som amtmanden skrev, var „aldeles u-forsvarligt at lade en Hosbond saaledes længere for u-roeliges af sine folk“.

Forinden producerede Borchsenius et otte sider langt svar på anklagerne. Han benægtede i og for sig ikke sagsforløbet, men mente, at det var ham, der havde grund til at klage. Han havde underskrevet og tilstået alt, hvad hr. og fru Kurrepind prætenderede, fordi han „tiilig og sildig“ blev kaldt svigersøn - indtil „de havde taget mig om Næsen som de best vedste og kunde“. Da de ikke holdt deres løfter, mente han heller ikke at være forpligtet til at holde kontraktens ord. Borchsenius ville dog se tiden an, men madam Kurrepind havde dagligt plaget ham med „1000<sup>de</sup> Chicaner“ og ej anset og tiltalt ham som en „Kongelig bestalt Musicant“. Den famøse 3. januar havde han blot været hos en god ven til en liden lystighed, men blev af fru Kurrepind skældt ud for at være både „Brød-Tyv“ og „Luus-Hund“. Da hendes onde hjerte løb af med hende, så hun slog ham med kruset, løb øl og blod ned over ham, så hans klæder blev ødelagt, og det havde været bekosteligt og smertefuldt at få såret lægt. Han turde nu simpelthen ikke mere overnatte i Kurrepinds hus og havde anlagt sag mod fru Kurrepind ved domstolen.

Regimentsskriveren indså hurtigt, at denne affære ikke mere kunne klares ved et „Stue forhør“. Han rådede derfor Kurrepind til ligeledes at gå til domstolen, og anbefalede amtmanden, at „dise Uroelige Mennisker“, der så skammelig misbrugte majestæten bevilling, igen måtte separeres.<sup>180</sup>

Tingbøgerne fra Borchsenius' sag mod sin husbond er gået tabt, men Kurrepinds sag mod svenden, der blev behandlet den 10. april 1733 ved Tårnby birkeret, er bevaret.<sup>181</sup>

Kurrepinds hovedvidne var musikantsvenden Niels Nielsen Kragballe, der ellers tidligere havde optrådt som Borchsenius' medsammensvorne. Kragballe fremførte sin anklage i 10 punkter:

- 1) Jørgen Christian Borchsenius havde forsømt en opvartning hos Dorthe Crillesis i Frederiksberg by i dette år.
- 2) Forsømt et bryllup i Ballerup, et barsel i Hvidovre og et barsel i Vigerslev i dette år, idet han ikke havde været nogen af stederne.
- 3) Forsømt et bryllup, der holdtes på Vodroffsgård, idet han havde skikket en anden for sig, som ej kunne spille på valdhorn.
- 4) Forsømt en trolovelse hos Tønnes Bacher på Frederiksberg, idet han var der alene på trods af, at Bacher godt ville have haft flere til at spille.
- 5) Forsømt en trolovelse i Valby hos en ved navn Mathias
- 6) Forsømt et barsel i Avedøre. Ingen af dem var der, da de var medindstævnet i København og kom ej hjem før lørdag nat, selv om de skulle have været der lørdag morgen, hvilket de forud havde givet Jørgen Christian Borchsenius tilkende.
- 7) Forsømt et bryllup i „Sæstrup“, og sagt til vidnet og de andre svende, at han ej ville gå ud med dem.
- 8) Forsømt et barsel i Kirke Værløse, idet han ej selv, men kun vidnet og drengen alene, var der.
- 9) Forsømt et bryllup i Roskilde kro. De havde forlangt tre personer, men der kom kun vidnet, hans kammerat og drengen, derimod ikke Jørgen Christian Borchsenius selv.
- 10) Vidnet kunne ej længere ligge i seng med Borchsenius på grund af hans lus.

Herpå svarede Borchsenius i 5 andre punkter, og Kragballe gensvarede:

- I) Han var ikke tilsagt af Kurrepind ved opvartningen hos Dorthe Crillesis, der var sven-  
de og drenge nok ved den pågældende lejlighed, og iøvrigt var opvartningen sket efter  
processens begyndelse. - Dette kendte Kragballe ikke noget til.
- II) Han havde i nogen tid ikke fået ringeste skilling til svendepenge af de opvartninger,  
som Kurrepind og hans folk havde haft, når han ej selv havde været med. - Kragballe  
vidste, at Jørgen Christian Borchsenius fik svendepenge af opvartningen hos slots-  
forvalter Voigt (Fogt), skønt han ej selv var med, men ellers kendte han ikke til dette.
- III) Han havde „nogle gange“ siden han indlod sig i ægteskab i København bedt Krag-  
balle og hans kammerat fortælle Kurrepind, at når der forefaldt opvartninger på amtet,  
skulle han blot sende Borchsenius et bud på dennes regning, så skulle Borchsenius  
nok møde. - Kragballe havde berettet det ønskede til Kurrepind, men havde dog ikke  
fået at vide, at Borchsenius ville betale buddet.
- IV) De tre opvartninger i Kragballes andet anklagepunkt forefaldt på samme dag, og  
hverken Kurrepind eller andre af hans familie havde befalet Borchsenius at gå til  
nogen af dem. Ved forfald havde Borchsenius i øvrigt altid skikket en anden i sit sted.  
- Kragballe indrømmede, at de var på samme dag, men erindrede ej, om Borchsenius  
havde fået befaling om at gå.
- V) Borchsenius forstod ikke, hvorfra Kragballe havde hørt, at han havde forsømt trolo-  
velsen hos Tønnes Bacher på Frederiksberg. Hvad angik opvartningerne i Kragballes  
5.-9. anklagepunkt, så var de sket efter processens begyndelse, mens Borchsenius  
boede i København, og Kurrepind havde ikke sendt ham bud om tid og sted. - Krag-  
balle svarede, at dersom Borchsenius var mødt, så havde det været hans tur til at tage

opvartningerne sammen med Kragballe, idet der var forlangt tvende personer. Opvartningerne faldt ganske rigtigt på den tid, da Borchsenius havde stævnet Kurrepind til (rytterdistriktets birketing i) Ballerup. Kragballe havde ej hørt, at Kurrepind havde befaleet Borchsenius at gå på nogen af dem, idet Borchsenius jo ikke mere mødte i huset.

Nu blev Herman Christiansen, der ligeledes var musikantersvend hos Kurrepind, afhørt som vidne. Han bekræftede stort set anklagerne i Kragballes 10 punkter, idet han tilføjede, at ved trolovelsen i Valby (punkt 5) havde været bestilt fire personer, men der var kun kommet to. Ved barslet i Kirke Værløse (pkt. 8) havde dog kun været bestilt to personer, som også havde været der. Til Borchsenius' 5 svarpunkter replicerede han: Han vidste ikke, om Borchsenius var tilsagt til opvartningen hos Dorthe Crillesis (pkt. I), men Kragballe havde været der alene, og der skulle have været to. I øvrigt tilsluttede han sig i hovedpunkterne Kragballes svar.

Yderligere to vidner blev afhørt. En tjenestekarl bekræftede hovedpunkterne i Kragballe og Herman Christiansens svar på Borchsenius' 5 punkter, dog kendte han ikke noget til punkt III. Han havde set masser af lus på Borchsenius' dynen og lagner. En kvinde fra Frederiksberg fremførte, at punktet med lusene var sagen ganske uvedkommende, hvilket dommeren gav hende ret i.

Herefter begærede Kurrepinds prokurator tingsvidne. Det vides ikke, om sagen er blevet ført til doms, og Borchsenius straffet.

Vi skal senere uddrage læren af historien. Her skal vi blot følge stridighederne til den bitre ende.

Efter denne retssag havde Borchsenius fået nok. Uden Kurrepinds vidende og vilje tog han i maj 1733 hyre som trompeter på orlogsskibet Charlotte for at rejse til Norge. Da han kom hjem, prøvede han i januar 1734 at få kontrakten med Kurrepind ændret, men amtmanden afviste at støtte ham.<sup>182</sup>

I juli 1734 gjorde Jørgen Christian Borchsenius et sidste desperat forsøg. Han tryglede amtmanden om at få Kurrepind til at genantage sig, idet han og hustruen led nød og frygtede ganske at „crepere“. Regimentsskriveren blev endnu engang sat til at undersøge, om der kunne findes en løsning, men Kurrepind var ubøjelig. Ikke bare havde Borchsenius påført Kurrepind „Een ubeføyet Process og Megen Bekostning“ samt brudt kontrakten ved at bortgå til Norge. Han var også i København trådt i kompagni med upriviligerede personer, der ikke havde lært musikken, og havde givet opvartninger med dem, sådan at „Rette Amts Svenne“ ikke ville spille sammen med ham. Og endelig kunne Kurrepind ikke have et bud til at rende ind til en gift mand i København, hver gang der var opvartning. Regimentsskriveren tilføjede, at det var et spørgsmål, om ikke Jørgen Christian Borchsenius havde gjort sig „umeriteret“ til at efterfølge Kurrepind, da han „mere end Aar og Dag“ havde forladt tjenesten.<sup>183</sup>

Nu indtrådte en overraskende vending i sagen. Trompeter ved flåden Gregers Gregersen ansøgte - efter aftale med Borchsenius - om at måtte overtage kontrakten med Kurrepind.<sup>184</sup> Men denne betakkede sig.

Den 6. marts 1736 døde Jørgen Christian Borchsenius. Gregers Gregersen meldte sig straks og gjorde gældende, at Borchsenius havde overdraget sine rettigheder som privi-

legeret successor til ham, der til gengæld havde besørget Borchsenius' „nødtørftige Op- hold“ og assisteret til hans ligfærds bekostning. Da det ikke umiddelbart gav resultat, tilbød Gregersen i en ny ansøgning udtrykkelig at pensionere Kurrepind for 50-60 rigsdaler årligt samt til sin tid at betale enken 20 rigsdaler årligt. Kurrepind afviste på det bestemteste en sådan løsning.<sup>185</sup> Han havde ingen trang til at få nye privilegerede efterfølgere!

### Instrumenter, besætninger og repertoire

Vi har ovenfor hørt, at tromme og fedel var traditionelle bondeinstrumenter i begyndelsen af 1700-tallet, og at fuserne ofte spillede violin. Vi har desuden truffet valdhorn, hakkebræt og bas hos Kurrepinds konkurrenter.

Desværre er oplysningerne om, hvad den privilegerede musikanter og hans folk selv har spillet på sparsomme. Vi hører kun, at Kurrepind fik slået sin violin i stykker, og at man forventede, at hans musikantersvend kunne spille valdhorn. Men der er grund til at formode, at Kurrepind - ligesom så mange andre stadsmusikanter - kunne byde på et bredere udvalg af strygere, træ- og messingblæsere. At svenden, den privilegerede efterfølger Jørgen Christian Borchsenius, var tidligere militær hoboist og senere trompeter, vidner om dette.

Fuserne har vel oftest spillet alene, men nogle gange to eller tre sammen. Vi har fundet omtaler af sammenspil på to violiner, to valdhorn, violin og hakkebræt, to violiner og bas, samt en tremands-gruppe af „Fioler og Valt-Horner“ (på en kro i Lyngby). I Hollænderbyen synes der i 1720'erne at have været en fast gruppe på tre personer, der spillede sammen til festerne.

Vi hører aldrig om, hvilke instrumentsammensætninger Kurrepind brugte, men vi har flere oplysninger om, hvor mange mand der blev sendt ud af gangen til gilderne. Retssagen mod Borchsenius i 1733 afslørede, at en svend kunne dække en trolovelse eller en „opvartning“ alene. I adskillige andre tilfælde, hvad enten det drejede sig om trolovelse, barsel eller bryllup, var der bestilt to personer. Roskilde kro havde bestilt tre svende, og det synes ikke at have været en helt usædvanlig besætning. En af svendene påstod endda, at der ved en trolovelse i Valby var bestilt fire mand. I 1735 fandt Kurrepind det passende, at sende to mand til et par tjenestefolks bryllup i Ledøje præstegård, mens han året efter sendte fire mand ud til en fest på Rødegårds kro. Det personantal, vi hører om, gælder formodentlig altid svendene, mens læredrengene har været der uden rigtig at tælle med. Også det tynde øl kunne imidlertid have sin berettigelse, som da Kurrepind i 1741 spillede til et bryllup i Valby selvfemte med to sønner og to læredreng.

Den eneste angivelse af de danse, som folk har brugt, er de engelskdanse og menuetter vi hører om på værtshusene uden for København i 1736. Dermed er også angivet nogle vigtige eksempler på det melodirepertoire, som Kurrepind har måttet beherske, for det var to af de førende modedanse i første halvdel af 1700-tallet.<sup>186</sup> I hvor høj grad, Kurrepind også har måttet spille bøndernes mere traditionelle polskdance, ved vi desværre ikke.



## Konklusion

Man kan spørge, hvad der berettiger en så stor interesse for en tilfældig amtsmusikant i 1700-tallet?

Peder Kurrepind var én ud af omkring 250 kongeligt privilegerede stadsmusikanter og instrumentister i Danmark i perioden fra 1660 til 1800 (fraregnet Norge og Hertugdømmerne). Efter privilegiernes ordlyd har disse musikanter haft retten til at forsyne „alle og enhver“ med musik ved festlige lejligheder, foruden at de spillede for bystyret, medvirkede i kirkemusikken og underviste i latinskoler m.m. Selv om stadsmusikanterne - som nævnt - i praksis ikke kunne hævde privilegiet over for „alle og enhver“, er der ingen tvivl om, at de har været centrale personer i musiklivet.

Kurrepinds eksempel viser, hvor meget materiale, der kan ledes frem af arkiverne til belysning af disse stadsmusikanter virksomhed. Vi har kunnet se ham over skulderen i de daglige stridigheder med svendene, og når han måtte føre retssager mod fuskere eller andre privilegerede musikanter. Vi har fulgt hans udførlige klager over alle konkurrenterne og hans ydmyge suppliker til Kancelliet, som Konseilet og kongen selv ofte har taget direkte stilling til. Og vi har på den måde fået et indblik i amtsmusikantens sociale kår og i det folkelige musikliv i Københavns amt.

Hakon Grüner-Nielsen, der var en af sin generations kyndigste kendere af folkemusikkens historie her i landet, fastslog i en leksikonartikel for 40 år siden: „I tiden 1600-1800 strakte stads- eller *amts-musikantens* eneret sig også til landdistrikterne. (...) Bønderne havde fra gl. tid haft brug for instrumentalmusik ved bryllup, ved gæsternes ankomst og afrejse, ved bryllupstoget til kirke, og under måltidet. Anderledes med musik til dansen; thi bønderne nøjedes indtil o. 1750 med sang af viser, selv til de dengang yndede danse polskdans og menuet; endnu indtil 1900 både spillede og sang man på Fanø til dansen.“<sup>187</sup> Denne opfattelse har været dominerende ihvertfald indtil 1970'erne. Vores undersøgelse har derimod dokumenteret, at bønderne både spillede selv og dansede til instrumentalmusik i første halvdel af 1700-tallet. Der er ingen grund til at tro, at Københavns amt skulle have en særstilling på dette punkt, eller at fænomenet først skulle være opstået omkring 1700.

Peder Kurrepind fik kun sin ret, når han krævede den - og måske gennemtvang den med domstolens hjælp. Privilegier har ikke i sig selv kunnet regulere det folkelige musikliv, de har været en basis, hvorudfra stadsmusikanterne har kunnet underlægge sig landet økonomisk og musikalsk.<sup>188</sup>

Fuskerne var talløse og umulige at udrydde. Ofte har det været det bedste for den privilegerede musikanter at forpagte bestemte sogne væk. Vi har fulgt Kurrepinds store problemer med Amager, men er ellers ikke stødt på faste forpagtningsaftaler i Københavns amt. Det vides ikke, i hvor høj grad stadsmusikanterne har afgivet landområder mod faste afgifter, ligesom vi ikke har noget billede af, hvor mange godser landet over der selv beskikkede musikanter til bønderne.

De militære musikanter har haft stor betydning for folkemusikken. De spillede i byerne og på landet - både mens de var i tjeneste, og senere, når de var takket af. De udfoldede sig blandt andet på kroer og værtshuse i et vist konkurrenceforhold til lokale spillemænd og den privilegerede musikanter. Både militærmusikkens betydning for land-



bobefolkningen og kroernes rolle som musikalske kulturcentre er næsten udforsket før år 1800.

En af de mest spændende ting ved den privilegerede musikanter er hans meget brede berøringsflade. Han har leveret musik til gejstlige og verdslige, til høj og lav, til børn og voksne og til alvor og gammen på alle tider af døgnet. Det har stillet krav til et bredt musikalsk repertoire, og han har med svende og læredrenge behersket et vidt spektrum af instrumenter. Stadsmusikanten og hans svende havde ikke sjældent været uddannet som militærmusikere. Som kongelige hoboister indgik de direkte i hofmusikken, samtidig med at de måske spillede på kroer og værtshuse, og som stadsmusikanter forsynede de bønder, borgere og andet godtfolk med festmusik. Her er vide perspektiver for at studere samspillet mellem folkemusik og kunstmusik!

## Noter

- 1 Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*, Kbh. 1908, s. 56-73 m. fl. steder; Angul Hammerich: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Kbh. 1892, s. 153-65 m. fl. steder; Villads Christensen: „Stadsmusikanten“, *Historiske Meddelelser om København V* (1915-16) s. 321- 389; Asbjørn Hernes: *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500-1800* (Skrifter utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, II Hist.-Filos. klasse. 1952 No. 2), Oslo 1952, s. 159-336; Ole Kongsted: „e turri tibiis canere - Træk af tårnblæsningens historie“ i: *Festskrift J. Simons*, 1974; Nils Schiørring: „Tårnblæsere og stadsmusikanter“, i: *Musikkens Historie i Danmark I* (Kbh. 1977) s. 281-294; Erik Kjellberg/Ole Kongsted: „Stadsmusikant“, i: *Sohlmans lexikon*, 2. udg. bd. 5, Stockholm 1979. Blandt de lokale studier indskrænker vi os til at nævne Otto von Spreckelsen: „Stadsmusikanter og Organister i Viborg 1675-1875“, *Fra Viborg Amt* 1937 s. 1-97; Johs. Wolthers: „Organister og Stadsmusikanter i Vejle 1600-1941“, *Vejle Amts Aarbog* 1942 s. 129-175; Inge Florup Nielsen: *Musiklivet i Horsens 1600-1930 med særlig vægt på stadsmusikant- og koncertinstitutionerne*, Horsens 1982; Hedvig og Ejnar Nielsen: *Slægten Kloch*, Kolding 1943; samt Dorthe Falcon Møller: *Musiklivet på Lolland-Falster*, Nykøbing Falster 1983, s. 6-20. Greger Andersson har i adskillige år arbejdet på projektet „Stadsmusikantvæsendet i Sverige under 1600- og 1700-talet“, se hans projektrapport i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1986 s. 101-107 og hans artikel om „Stadsmusikanten i svenskt musikliv under 1600- och 1700-talet“, i: *Karolinska Förbundets Årsbok* 1991 s. 43-93. Om Slesvig får man god besked i Heinrich W. Schwab: *Das Einnahmebuch des schleswiger Stadtmusikanten Friderich Adolph Berwald* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), Kassel 1972, og Slesvig-Holsten er også behandlet i sammes „Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums“, i: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas; Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag* (udg. af Uwe Haensel), Wolfenbüttel 1978. Greger Andersson har givet en europæisk oversigt med en bibliografi over forskningen i: „Stadsmusikanter i Europa“, *Svensk tidskrift för musikforskning* 66 (1984) s. 91-100. En god ajourført fremstilling af periodens samfundshistorie finder man i Ole Feldbæk: *Den lange fred* (Gyldendals og Politikens Danmarkshistorie bd. 9), Kbh. 1990. - Siden 1. juli 1992 har undertegnede været medlem af den tysk-nordiske forskergruppe, der med økonomisk støtte fra NOS-H studerer „Østersøområdet som musiklandskab i 1600- og 1700-tallet“. Fra 1. nov. 1992 er jeg blevet frikøbt i to år fra mit daglige arbejde på Dansk Folke-mindesamling af Statens humanistiske Forskningsråd for at hellige mig projektet „Stadsmusikanter og bondespillemænd. Privilegeret og uprilegeret musikliv i Danmark 1660-1800“.
- 2 Det samme gælder iøvrigt retsarkiverne; i begge tilfælde er den kun pletvis registrering af materialet en væsentlig årsag hertil.
- 3 „Breve til amtmanden; Kilder til 1700-tallets lokalhistorie“, *Fortid og nutid XXX* 3 (1983) s. 191-206. Kurrepind nævnes s. 201.
- 4 Landsarkivet har en samlet registratur: Harald Jørgensen, *Landsarkivet for Sjælland, Lolland-Falster og Bornholm og hjælpemidlerne til dets benyttelse*, Kbh. 1977, samt separate fortegelser over bl. a. Københavns amts arkiv og retsbetjentarkiverne. Harald Jørgensen har også skrevet den nyttige: *Lokaladministrationen i Danmark* (Administrationshistoriske studier nr. 11), Kbh. 1985.
- 5 Jfr. *Københavns stadsarkiv; Oversigt og vejledning. Tillæg til Historiske Meddelelser om København 1974* samt registraturen *Københavns magistrats arkiv 1275-1805*, 1986.
- 6 Jfr. Wilhelm von Rosen (red.): *Rigsarkivet og hjælpemidlerne til dets benyttelse*, I-II, Kbh.

- 1983, og Bjørn Kornerup: *Danske Kancelli og de dermed beslægtede Institutioner* (Vejledende arkivregistraturer I), 2. udg. Kbh. 1943.
- 7 Reskript af 3. august 1670, se Laurids Fogtman: *Kongelige Reskripter, Resolutioner og Kollegialbreve for Danmark og Norge 1660-1848*, Bd. 2, Kbh. 1803, s. 9.
  - 8 Jfr. Sybille Reventlow og Ole Kongsted: „'Deutsche Mode' auf Fünen; Aspekte der Musikultur des dänischen Adels im 18. Jahrhundert“, i: *Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark*, herausgegeben von Christian Degn und Dieter Lohmeier, Neumünster 1980, s. 211-249 (problematikken omtales s. 222-230); se hertil afsnittet „Bondevioloner, bønderspillere og bierfiedlere“, i Sybille Reventlow: *Musik på Fyn* (Kbh. 1983) s. 203-213.
  - 9 Fogtman, *op. cit.*, reskript af 14. juni 1780.
  - 10 Fogtman, *op. cit.*
  - 11 Fogtman, *op. cit.*, reskript 13. april 1802.
  - 12 Thrane, *op. cit.* s. 64 og 72.
  - 13 Rigsarkivet (RA): *Sjællandske registre* 12/10 1670 nr. 639.
  - 14 Se f. eks. magistratens bestallinger for Slagelse i RA: *Sjællandske registre* 1678 nr. 121, 1701 nr. 150 og 1717 nr. 228, bestalling for Kalundborg sst. 1718 nr. 198 og bestallingen for Køge sst. 1702 nr. 131.
  - 15 RA: *Fynske og smålandske registre* 20/12 1690 nr. 75.
  - 16 Køge-bestallingen i RA: *Sjællandske registre* 1702 nr. 131 og Thrane, *op. cit.* s. 63.
  - 17 Jfr. Reventlow og Kongsted, *op. cit.* s. 223. I kongens åbne breve til stadsmusikanterne i Viborg og Randers 28/4 og 2/5 1646 undtages adelen udtrykkelig (RA: *Jyske registre*). I København var der løbende stridigheder om, hvor vidt stadsmusikantens rettigheder strakte sig. Her blev det f. eks. i 1725 bestemt, at „dem af Rangen og Officererne af Land-Etaten“ måtte bruge regimenternes hoboister i deres egne huse, men ingenlunde i nogen borgers hus (Villads Christensen, *op. cit.* s. 336-37).
  - 18 RA: *Sjællandske registre* 1702 nr. 131 (Claus Friderich Bechen).
  - 19 Jost Henrich Beckstedt oplyser i 1720, at han har 6 svende og 4 læredrenge (RA: *Danske Kancelli: Supplikprotokoller* (D 109), 1720, første halvår nr. 522). Andreas Berg er umiddelbart efter Københavns brand i 1728 nede på 3 drenge og 3 svende (sst. 1728, andet halvår nr. 696), men er allerede i 1731 oppe på „15 folk“ (sst. 1731, første halvår nr. 1115) og har i 1738 6-7 svende og 5-6 drenge (sst. 1738, andet halvår nr. 318).
  - 20 RA: *Sjællandske registre* 5/3 1745 nr. 89 (Johan Christian Rohlandt får Mathias Pedersen som adjunkt).
  - 21 Inge Florup Nielsen, *op. cit.* note 1, s. 18.
  - 22 Landsarkivet for Sjælland... (LAS): *Sjællandske retsbetjentarkiver*, Roskilde byfoged, *skifteprotokol* 1753-62 s. 613.
  - 23 LAS: *Københavns skiftekommissions forseglingsprotokol* 1762-65, 18/3 1764, s. 597.
  - 24 I Sverige har man en enkelt musikalesamling, der har været brugt af en stadsmusikant (fra Karlshamn), jfr. Greger Andersson: „Projektrapport...“ s. 104 og „Stadsmusikanterna i Karlshamn under 1600- och 1700-talet“, *Carlshamniana* 1988. De tyske stadsmusikanter repertoire er belyst i Detlef Altenburg: „Zum Repertoire der Türmer, Stadtpfeifer und Ratsmusiker im 17. und 18. Jahrhundert“, i: *Bericht über die Zweite internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik* (=Alta Musica 4), herausgegeben von Wolfgang Suppan, Tutzing 1979, s. 9-31.

- 25 Blicher-Selskabets udgave ved Ella Jensen, Herning 1978, s. 142.
- 26 Greger Andersson: „Stadsmusikanter i Skåneland under 1600- och 1700-talet“, *ale. Historisk tidskrift för Skåneland* 4/1990 og 1/1991.
- 27 *Kancelliets Brevbøger vedrørende Danmarks indre Forhold*. I uddrag 1559-[1648]. Udgivet af C. F. Bricka m. fl. København 1885-. De nævnte bestallinger er fra 31/8 1585, 29/1 1586, 22/5 1593, 16/7 1694, 24/9 1596, 18/11 1596 og 13/5 1597.
- 28 *Kancelliets Brevbøger* 23/12 1614, 7/3 1615, 3/10 1622 (gengivet fuldstændigt i O. Nielsen: *Kjøbenhavns Diplomatarium* II, Kbh. 1874, s. 718-19), 30/12 1627 og 12/9 1634 (*Kjøbenhavns Diplomatarium* III s. 135).
- 29 *Kancelliets Brevbøger* 25/3 1635, ligeledes 2/5 1641.
- 30 *Kancelliets Brevbøger* 5/2 1638 og 15/10 1641.
- 31 *Kancelliets Brevbøger* 4/10 1645, gentaget 13/3 1647 (*Sjællandske tegnelser*) og 25/11 1650 (*Sjællandske registre*)
- 32 *Kancelliets Brevbøger* 18/11 1642.
- 33 *Kancelliets Brevbøger* 28/4 og 2/5 1646.
- 34 RA: *Sjællandske registre* 27/5 1668 nr. 165, 1/7 1668 nr. 206 og 12/10 1670 nr. 639.
- 35 Kortet er tegnet ud fra J. Bloch: *Stiftamtænd og Amtmænd i Danmark og Island 1660-1848*, Kbh. 1895, og *Atlas over Danmarks administrative inddeling efter 1660 I-II*, redigeret af Karl-Erik Frandsen, Dansk Historisk Fællesforening 1984 - på basis af ordlyden i de lokale bestallingsbreve sammenholdt med de kongelige konfirmationer.
- 36 Af rene landområder var det ivoirigt kun grevskabet Schackenborg, som fik kongelig konfirmation på musikanterprivilegiet. Området lå i Riberhus amt og betjentes fra 1739 af en person, der samtidig blev stadsmusikant i Ribe, men fik i 1784 sin egen, kgl. privilegerede instrumentist. (RA: *Jyske registre* 6/3 1739 nr. 42 og 27/8 1784 nr. 312).
- 37 RA: *Kancelliprotokoller* (C 53-58) og især *Sjællandske registre* (C 6-7, D 18-19).
- 38 Ryttergodset var det krongods, hvor rytteriet var indkvarteret. 1715-20 samledes ryttergodserne i rytterdistrikter omkring kronens større gårde, ét for hvert regiment, idet kongen så vidt muligt opkøbte al ejendom i distriktet (der geografisk ofte svarede til et amt).
- 39 Kgl. reskript 7/7 1721 og 8/2 1732, Fogtman, *op. cit.* Se generelt Axel H. Pedersen: *Birketing i gl. Københavns amt 1521-1965*, Kbh. 1968.
- 40 RA: *Danske Kancelli. Gratialprotokol* (D I 1) 1707 s. 180.
- 41 Kurrepind oplyste i anden sammenhæng, at han før 1716 havde tjent dronning Anna Sophie i 12 år (RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokoller*, 1728 første halvår nr. 439). Det drejer sig netop om storkanslerens datter Anna Sophie Reventlow, der blev bortført fra sit hjem på Clausholm af Frederik IV i 1712. Desværre rummer Clausholm godsarkiv tilsyneladende ikke materiale til belysning af slottets musikliv i begyndelsen af 1700-tallet, og kirkebøgerne er gået tabt.
- 42 Navnet staves også Brekmann og Brokmann.
- 43 RA: *Danske Kancelli. Gratialprotokol*, 1741-42, folio 123, nævner fem umyndige børn ved Kurrepinds død i 1741 (hvortil ihvertfald kommer en dengang 25-årig datter). Bopælene kendes bl. a. fra *Trinitatis kirkebog*, som anfører, at parret fik fem børn døbt i årene 1716-27. I 1725 klagede Johan Gotfried Weilandt over, at Kurrepind ikke ville rømme nogle værelser (Københavns Stadsarkiv: *Københavns magistrats resolutionsprotokol* 8/1, MB 98) - og det må være den Weilandt, hvis hus i Mikkelt Wibes Gade brændte i 1728 (Se *Kjøbenhavns Huse og*

- Indvaanere efter Branden 1728*, Kbh. 1906). Kurrepind nævner iøvrigt, at musikanter Andreas Simonsen Falk er hans svoger (*Danske Kancelli. Supplikprotokol*, 1718 første halvår nr. 380). Andreas havde været trompeter ved flåden 1711-12 og derefter hoboist ved søetaten (Holmen). Han søgte i 1716 uden held om stadsmusikantembedet i Nakskov, 1729 uden held Stege og 1731 uden held Kalundborg (*Danske Kancelli. Gratiaiprotokol* 1716 bl. 147-48, 1729 s. 243 og 1731 s. 270-71).
- 44 LAS: Københavns amtsarkiv. *Breve fra diverse embedsmænd*. Brev til amtmanden 8/8 1735.
- 45 Huset kostede 320 slettedaler kurant og lå mellem Jens Jansens hus på den østre side og Christian Mørcks hus på den vestre side. Til huset hørte gårdsrum og haveplads. LAS: *Københavns amts rytterdistrikts birks skøde- og panteprotokoller*, 1725-37, bl. 137r-138r.
- 46 Han blev iflg. kirkebogen begravet på Frederiksberg den 30. juli 1741. Præsten kalder ham her „noget over 50 Aar gl.“, og det er den eneste kendte aldersangivelse. Kurrepind nævnes død i efterfølgeren J. G. Gronemanns ansøgning til Kancelliet 27. juli 1741 (RA: *Sjællandske registre*, koncepter og indlæg til nr. 306).
- 47 LAS: „*Hillerød Kirke Regenskaber*“, kirkeinspektionsarkiver. Her optræder ud over de nævnte også bl. a. en Søren Kurrepind, der dog formodentlig ikke er vor musikants far, idet han døde i anden halvdel af 1683 (jfr. nedenfor ved note 50)?
- 48 RA: *Kancelliprotokol* „No 4“ 1676 bl. 80; *kancelliprotokol* „No 5“ 1676-1678 bl. 74; *Ekstract Protocol A* 1676-1677 bl. 65 og bl. 173.
- 49 RA: *Sjællandske registre* 6/3 1697 nr. 40.
- 50 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol*, 1718 første halvår nr. 380. (Man undrer sig over, at Peder Sørensen Kurrepinds fader ikke skulle hedde Søren?).
- 51 RA: *Sjællandske registre* 8/5 1699 nr. 106.
- 52 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol*, 1718 første halvår nr. 380.
- 53 RA: *Sjællandske registre* 18/6 1669 nr. 200 og 29/6 1672 nr. 197. I 1715 fik en „meget fattig“ Johan Kurrepind fri proces til at appellere en uretfærdig dom, han var blevet idømt af byfogden i Roskilde. Vi kender ikke hans relation til vor instrumentist. (*Kancelliprotokoller* 28/5 1715 nr. 535 og tilsvarende i supplikprotokollerne).
- 54 RA: *Sjællandske registre* 12/12 1674 nr. 367; *kancelliprotokoller* 1690 (C 58) bl. 170 og bl. 371.
- 55 Ifølge skiftet efter Niels i 1690, som også registrerede, at Niels ejede en messingtrompet, en dulcian og en skalmeje. LAS: Københavns amtstuearkiv: *Skiftebog for Københavns amts birk* 1687-91 bl. 261v-264 v.
- 56 RA: *Danske Kancelli. Gratiaiprotokol*, 1741-42, fol. 123.
- 57 Født i Frederiksberg, borgerskab i København 5/7 1734 iflg. borgerskabsprotokol 1724- 49 (MC 529) s. 152, Københavns stadsarkiv.
- 58 LAS: Københavns amtsarkiv, *skifteprotokol* 1738-53, bl. 345r-347v (også det originale skiftebrev er bevaret).
- 59 LAS: *Breve fra diverse embedsmænd*, 11/3 1728.
- 60 RA: *Danske Kancelli. Gratiaiprotokoller*, 1719-20, s. 263-65.
- 61 LAS: *Breve fra diverse embedsmænd* 8/3 1741.
- 62 *Breve fra regimentsskriveren* 26/3 1728.
- 63 *Kopiprotokol over udgående breve* 1/3 1732 s. 110.
- 64 Københavns Stadsarkiv: Magistratens *resolutionsprotokol* (MC 99) 5/5 1727 s. 314.

- 65 *Forordning* 17/10 1730.
- 66 Begge dele iflg. amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 14/7 1731 s. 47 (LAS).
- 67 LAS: Kbh.s amtsarkiv, *breve fra diverse embedsmænd* 8/8 1736.
- 68 Villads Christensen, *op. cit.* s. 334-35.
- 69 Kurrepinds ansøgning 19/1 1732, *Koncepter og indlæg* til Sjællandske registre 1732 nr. 140.
- 70 Jfr. hans retssag mod Borchsenius 10/4 1733, som omtales nedenfor, og hans klage over Borchsenius 19/1 1733, Kbh.s amtsarkiv, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 71 LAS: Københavns Stadsarkiv, *breve fra diverse embedsmænd* 7/10 1735.
- 72 Brevet er dateret 16/1 1733.
- 73 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1724 første halvår nr. 298.
- 74 Kurrepinds brev 8/3 og regimentsskriverens erklæring 11/3 1741 i LAS: Københavns amtsarkiv, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 75 RA: *Ekstraskattemandtal* 1743, Vester kvarter uden for porten matrikel nr. 18, bind 4 blad 281-82.
- 76 *Amtmandens kopiprotokol over udgående breve*, 1732 s. 99 og s. 110
- 77 Brev fra Kurrepind 7/10 1735, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 78 Reskript 29/6 1718 se Fogtman *op. cit.* Desuden Kurrepinds brev 5/11 1732 (*breve fra diverse embedsmænd*) og amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 12/12 1733.
- 79 Kurrepinds ansøgning 15/3 og regimentsskriverens erklæring 19/3 1735, Kbh.s amtsarkiv, *breve fra regimentsskriveren*. Skillingsvisens forside er gengivet i Axel Steensberg (red.): *Dagligliv i Danmark i det syttende og attende århundrede*, 1620-1720, Kbh. 1969, s. 341.
- 80 Overvisitørernes rapport dateret 21/4 1732 ligger i amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*. Det fremgår sammesteds af et brev fra Københavns toldkammer, at Kurrepind efter at være indkaldt til forhør i maj måned „blev frigiven“.
- 81 Amtsforsvalterens originale erklæring synes tabt, men den er udførligt refereret både i Kancelliets *supplikprotokol* 1712 andet halvår nr. 317 og i „Udskrift af Extracten ofver Supplicationer ... 19 Julii 1713“ i koncepter og bilag til *Sjællandske registre* 1716 nr. 10.
- 82 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1715, andet halvår nr. 231.
- 83 Jfr. RA: *Sjællandske registre* 31/1 1716 nr. 10 og kopien vedlagt Kurrepinds brev til amtmanden 20/1 1724 (*breve fra diverse embedsmænd*). Ansøgningen ligger i „koncepter og bilag“ til *Sjællandske registre*.
- 84 *Breve fra regimentsskriveren* 26/3 1728 og amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 28/3 1728.
- 85 RA: *Kancelliprotokol* (D 106) 20/5 1719 nr. 447.
- 86 Aftrykt fuldstændigt i *Kjøbenhavns Diplomatarium* VIII, Kbh. 1887, s. 147.
- 87 RA: *Sjællandske registre* 4/4 1699 nr. 78 og 1/7 1704 nr. 129. Derimod er Lorensen og Sørensens privilegium sst. 12/12 1674 nr. 367 mere kortfattet.
- 88 RA: *Kancelliprotokol* 23/2 1717 nr. 129, jfr. også *supplikprotokollen*.
- 89 Se *Supplikprotokoller* 1719 nr. 447, 1720 nr. 522 (klage fra Beckstedt), 1722 nr. 104, 1725 nr. 690 og 1728 nr. 439.
- 90 Amtmandens erklæring til Kancelliet 28/3 1728, *kopiprotokol over udgående breve* nr. 611.
- 91 Andreas Bergs bestalling fra 1725 er f. eks. aftrykt i *Kjøbenhavns Diplomatarium*, VIII, Kbh. 1887, s. 647.
- 92 *Supplikprotokol* 1722 andet halvår nr. 104.



- 
- 93 Amtmandens Kopibog over udgående breve 19/6 1728.
- 94 Amtmandens kopiprotokol over udgående breve 12/10 1736.
- 95 Se Villads Christensens artikel, *op. cit.*, og Thrane, *op. cit.* s. 67-73.
- 96 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1717 første halvår nr. 129, *kancelliprotokol* 23/2 1717 samt *supplikprotokol* 1720 første halvår nr. 522.
- 97 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1719 første halvår nr. 447 og *kancelliprotokol* 20/5 1719.
- 98 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1720 første halvår nr. 522.
- 99 Thrane, *op. cit.* s. 70. Desværre synes den „Beckstedts protokol“, som politiet anlagde, ikke at være bevaret.
- 100 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1722 andet halvår nr. 104.
- 101 Se Politi- og Kommercekollegiet 1708-30, *Dom- og voteringsprotokol* 1716-23, blad 187v, Københavns stadsarkiv. De uhyre komplicerede retsforhold i København omkring 1700, der omfattede op mod en snes forskellige domstole, er gennemgået af Henrik Stevnsborg: „Samfundets’ og ‘statens’ straffepæle“, i: *Historisk Tidsskrift* bd. 82 I (1982), s. 1-26.
- 102 Tingsvidnet 12/5 1721 og dommen kendes kun af omtale, idet den ældst bevarede bytingsprotokol på landsarkivet begynder omkring 1. juli 1722. Indholdet refereres imidlertid i Kurrepinds stævning af Beckstedt til rådstueretten 27/9 1722, se næste note.
- 103 Sagen kan følges i magistratens arkiv på Københavns stadsarkiv, se rådstuerettens stævneprotokoller 1722-23 (MB 90-91), domssager 1723 (MB 38, heri Kurrepinds stævning 27/9 1722 og Beckstedts kontrastævning 27/1 1723, men desværre ikke sagens andre skriftlige indlæg) samt rådstueprotokoller 1722-23 (MC 15-16, heri bl. a. dommen).
- 104 Citatet er fra RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1723 andet halvår nr. 25, idet Beckstedt skrev direkte til storkansleren og bad om at få udleveret div. dokumenter fra stridighederne i 1719 til brug for den løbende retssag. Det blev ham iøvrigt nægtet.
- 105 Breve fra diverse embedsmænd til amtmanden 22/12 1739 (LAS), Københavns magistrats *resolutionsprotokol* 23/3 1740 (Stadsarkivet; MC 108) og Kancelliets *supplikprotokol* 1740 første halvår nr. 483 (RA).
- 106 Thrane, *op. cit.* s. 34-44. Adam Garde, Vagn Spelmann og Jesper Gram-Andersen: *Den Kongelige Livgardes Musikkorps*, Kbh. 1986 (med bred bibliografi og diskografi).
- 107 RA: *Sjællandske registre* 3/2 1703 nr. 19.
- 108 RA: *Sjællandske tegnelser* 10/8 1720 nr. 321.
- 109 RA: *Sjællandske tegnelser* 10/8 1723 nr. 107.
- 110 Jacob Henric Schou: *Kronologisk Register over de kongelige Forordninger og aabne Breve, som fra 1670 er udkommet*, 2. udgave, Kbh. 1795-1849, 20/2 1717, 29/12 1732 og 24/1 1738. Sidstnævnte bestemte dog, at man skulle have stået mindst 14 år i tjeneste. Jfr. Edvard Holm: *Danmark-Norges Historie 1720-1814*, I (Kbh. 1891), s. 400-403.
- 111 Reskriptet 27/3 1711 er gengivet fuldstændigt i *Kjøbenhavns Diplomatarium* VIII (Kbh. 1887) s. 147-48.
- 112 Villads Christensen, *op. cit.* s. 329-30. Det reskript af 19/4 1715, der kom ud af disse klager, er gengivet fuldstændigt i *Kjøbenhavns Diplomatarium* VIII (Kbh. 1887) s. 352-53.
- 113 Magistratens *resolutionsprotokol* (Københavns Stadsarkiv; MC 103) 17/11 1732
- 114 Se RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1728 første halvår nr. 439. Kancelliets skrivelse til amtmanden 20/3 1728 er i dennes kopibog over *kgl. forordninger og reskripter* 1724-33, hvor

- der nævnes en supplik fra Kurrepind af 25. februar (ej fundet). Kurrepinds klage til amtmanden 11/3 1728 ligger i *breve fra diverse embedsmænd*, regimentsskriverens erklæring 26/3 i *breve fra regimentsskriveren*, og amtmandens erklæring til Kancelliet 27/3 i hans *kopi-protokol over udgående breve* (LAS).
- 115 LAS: Københavns Stadsarkiv. *Breve fra diverse embedsmænd* 8/6 1728,
- 116 Birkedommerens indberetning til amtmanden 13/6 1731 ligger i *breve fra birkedommeren* (LAS).
- 117 Sagen førtes ved Københavns rytterdistrikts birketing, hvis arkiv fra denne periode er gået tabt. Tingsvidnet fra denne retssag blev imidlertid indsendt til amtmanden og ligger idag blandt *breve fra birkedommeren 1731-47* (LAS). Sagen strakte sig over fire retsmøder fra 9. januar til 20. februar 1736.
- 118 RA: *Jyske registre* 6/3 1739 og 27/8 1784.
- 119 Iflg. *Atlas over Danmarks administrative inddeling efter 1660* I s. 7-9.
- 120 Deres godsarkiver er kun sporadisk (Katrinebjerg, Edelgave) eller slet ikke bevaret på Landsarkivet.
- 121 *Atlas over Danmarks administrative inddeling* II s. 87. Om musikanterne se LAS: Hørsholm amtsarkiv, *kopibog over dronning Sofie Magdelenes resolutioner* 4/9 1739 s. 127 og RA: *Sjællandske registre* 13/7 1774 nr. 373 samt 12/5 1779 nr. 309.
- 122 Det er et vigtigt resultat af Sybille Reventlows udforskning af musiklivet på Fyn, *op. cit.* s. 203-213.
- 123 RA: *Supplikprotokol* 1719 nr. 567, hvor også stiftsamtmandens erklæring refereres, og *Kancelliprotokol* 27/6 samme år.
- 124 Jfr. Reventlow og Kongsted, *op. cit.* s. 224-226, som her er suppleret med Kancelliets *supplikprotokoller* 1747 andet halvår nr. 1142, 1748 første halvår nr. 682 og andet halvår nr. 1405, 1749 første halvår nr. 178 og andet halvår nr. 489.
- 125 Reventlow og Kongsted, *op. cit.* s. 226-228.
- 126 *Amtmandens Kopibog over udgående breve* 2/4 1735.
- 127 Amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd* 20/1 1724.
- 128 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* 2/10 1725.
- 129 RA. *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1725 andet halvår nr. 690. Kurrepind vedlagde en birketingsdom og en memorial direkte til obersekretæren, men begge dele synes at være gået tabt.
- 130 Amtmandens skrivelse er i *kopi-protokol over udgående breve* 17/10 1725 nr. 152, skoutens svar i *breve fra diverse embedsmænd* 19/11 1725 (LAS).
- 131 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* 31/3 1726 „No 20“.
- 132 *Amtmandens kopibog over udgående breve* 5/4 1726. Tingbøgerne fra rytterdistriktets birketingsdom er som nævnt gået tabt, og det har ikke været muligt at finde appellsagen - hvis den da er blevet til noget.
- 133 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1728 første halvår nr. 439.
- 134 Amtsarkivet, *Breve til amtmanden*.
- 135 *Amtmandens kopi-protokol over udgående breve* 27/3 1728. Forinden havde regimentsskriveren udtalt sig til amtmanden, se *breve fra regimentsskriveren* 26/3.
- 136 Jfr. *breve fra diverse embedsmænd* 1/4 1728 (LAS). De omtalte domme og lister er ikke fundet, de er sandsynligvis tilbageleveret.
- 137 *Amtmandens kopibog over udgående breve* 19/6 1728.

- 138 Han kalder han sig f. eks. „eenigst Instrumentist“ i brev til amtmanden 11/11 1735.
- 139 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* 27/8 1728.
- 140 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* 25/6 1731 med kopi af privilegie- konfirmationen 23/2 1731.
- 141 Kurrepinds klage 11/11 1735 har på bagsiden påskrevet amtmandens resolution af 12/11 og en attestation fra birkedommeren, se amtsarkivets *breve fra diverse embedsmænd*.
- 142 Iflg. beseglet tingsvidne i amtsarkivet blandt *breve fra birkedommeren*. Sagens strakte sig over to retsmøder, 20/2 og 5/3 1736.
- 143 Sagen førtes kun på eet retsmøde, 12/3 1736. Beseglet tingsvidne i amtsarkivet blandt *breve fra birkedommeren*.
- 144 *Amtmandens kopibog over udgående breve* 18/7 1736.
- 145 *Amtmandens kopiprotokol over udgående breve* 12/10 1736.
- 146 *Amtmandens kopiprotokol over udgående breve* 25/1 1737.
- 147 Indberetning fra Jens Gysting til amtmanden, *breve fra birkedommeren* 30/6 1738.
- 148 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* (H. Dahl) 5/2 1740.
- 149 Aage Welblund: „Kro- og Landevejsliv i ældre Tid“, i: Aage Welblund og Arthur G. Hassø: *Gamle Landevejskroer fra København til Korsør, Kbh. 1946. Schous forordninger*.
- 150 Amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd* 22/3 1721.
- 151 2. akt, 3. scene.
- 152 *Amtmandens kopiprotokol over udgående breve* 25/5 1730.
- 153 *Schous forordninger*.
- 154 Amtsarkivet, *Breve fra birkedommeren* 3/7 1736.
- 155 Både listen af 13/5, amtmandens resolution af 17/5 samt klagen og listen af 8/8 1735 ligger i amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 156 *Ekstrakt af ... restance over indestående familie- og folkeskat* 8/11 1735 og *Specifikation over Frederiksberg bys beboere* 1736, begge i amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 157 Amtsarkivet, *Breve fra birkedommeren* 25/4 1735.
- 158 Klage fra Kurrepind til amtmanden i *breve fra diverse embedsmænd* 8/8 1736.
- 159 Afsagt på Aggerhus slot 13/2 1711 i anledning af en langvarig strid i Trondheim, jfr. Asbjørn Hernes *op. cit.* s. 310-314.
- 160 Iflg. amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 27/8 1737.
- 161 Amtsarkivet, *Breve fra birkedommeren* 27/6 1736.
- 162 Amtsarkivet, *Breve fra birkedommeren* 6/7 1736.
- 163 I amtsarkivet ligger landfiskal Christen Tausans indberetning 4/2, regimentskriverens erklæring 11/3 og Kurrepinds ansøgning om at blive fri for bøde 8/3 1741 blandt *breve fra diverse embedsmænd*.
- 164 Chr. Nicolaisen: *Amagers Historie*, I-III, Kbh. 1907-15; Axel H. Pedersen, *op. cit.* s. 1-30; Birthe Hjort: *Fastelavn i Hollænderbyen*, uden sted og år (1986).
- 165 Der sigtes vel til den forrige amtmand Iver Rosenkrantz 1709-23.
- 166 Amtmandens *kopibog over udgående breve* 17/10 1725 samt schoutens brev af 19/11 1725 i *breve fra diverse embedsmænd*.
- 167 Amtmandens *kopibog over udgående breve* 27/3 1728.
- 168 Listen over fuskere ved kroerne 13/5 1735 og klagen over adskillige fuskere 11/11 1735, begge i Amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*.

- 169 Resolution af 12/11 1735, ligger sammen med Kurrepinds klage af 11/11 i Amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 170 Amtsarkivet, *Breve fra diverse embedsmænd* 17/4 1736.
- 171 Skildringen af 1758-stridighederne bygger på RA: *Sjællandske registre* 17/3 1758 nr. 127 og 26/5 1758 nr. 243 - i begge tilfælde med adskillige „koncepter og indlæg“.
- 172 RA: *Sjællandske registre* 9/10 1776 nr. 555.
- 173 RA: *Sjællandske registre* 25/5 1787 nr. 422, hvis „koncepter og indlæg“ har kontrakten og Willumsens ansøgning.
- 174 *En beskrivelse af Danmark som det var i året 1692*, oversat af Svend Lyndrup, Århus 1977, s. 106.
- 175 Nicolaisen, *op. cit.* III s. 82-83.
- 176 RA: *Danske Kancelli. Supplikprotokol* 1731 andet halvår nr. 181, og 1732 første halvår nr. 261.
- 177 Ansøgningerne 19. januar og amtmandens erklæring ligger som „koncepter og bilag“ til privilegiet i *Sjællandske registre* 25/4 1732 nr. 140. Afståelseskontrakten ligger i kopi ved Kurrepinds brev til regimentskriveren 28/8 1732 (amtsarkivet, *breve fra regimentskriveren*) og ved Kurrepinds brev til amtmanden 7/3 1735 (*breve fra diverse embedsmænd*).
- 178 Afståelseskontrakterne er omtalt eller afskrevet i privilegierne i *Sjællandske registre* 20/7 1737 nr. 210, 13/1 1741 nr. 19, 12/9 1738 nr. 317 og 19/9 1788 nr. 739.
- 179 Kurrepinds brev 28/8 ligger i amtsarkivet, *breve fra regimentskriveren*.
- 180 Kurrepinds klage 16/1 1733 og Borchsenius' svar 22/1 ligger i *breve fra diverse embedsmænd* til amtmanden. Se også amtmandens *kopibog over udgående breve* 17/1 og regimentskriverens brev 24/1 i *breve fra regimentskriveren*.
- 181 Sjællandske retsbetjentarkiver, Københavns amt, *Tårnby birks justitsprotokol* 1724-33 blad 474v-476v, Landsarkivet. Jørgen Christian Borchsenius fik tingsvidne ved Københavns amts rytterdistrikts birketing den 23/3 1733 iflg. Kurrepinds brev til regimentskriveren 5/8 1734.
- 182 Borchsenius protesterede også mod, at Kurrepind havde beholdt „kongebrevet“, men heller ikke dette gav amtmanden ham medhold i. Borchsenius kunne få det - mod betaling - efter Kurrepinds død. Se amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 23/2 1734.
- 183 Borchsenius' ansøgning 20/7 1734, Kurrepinds erklæring 5/8 og regimentskriverens indberetning 17/8 ligger i amtsarkivet, *breve fra regimentskriveren*.
- 184 Amtmandens *kopiprotokol over udgående breve* 20/8 1734.
- 185 Kurrepinds udtalelse om sagen 7/3 1735 (med kopi af kontrakten og afståelsesprivilegiet fra april 1732) samt Gregersens ansøgninger 12/3 og 22/3 ligger i amtsarkivet, *breve fra diverse embedsmænd*.
- 186 Jfr. Jens Henrik Koudal: *Rasmus Storms nodebog; En fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760*, Kbh. 1987.
- 187 Artiklen „spillemand“ i *Håndbog for danske lokalhistorikere*, red. af Johan Hvidtfeldt, udg. af Dansk historisk fællesforening 1952-56.
- 188 Sådan som også Asbjørn Hernes har dokumenteret for Norges vedkommende, *op. cit.* s. 274-321.

# Kuhlaus klaversonater og -sonatiner

*Af Gorm Busk*

I det kolossale udbud af klavermusik, der med borgerskabets bevidstgørelse og selvhævdelse i tiden omkring år 1800 og dets stadigt stigende behov for nye værker oversvømmede markedet, indtager Friedrich Kuhlaus klaversonater og -sonatiner en respektabel plads. De har ikke samme status og musikhistoriske betydning som værkerne af tidens største komponister - efter Haydns, Clementis, Mozarts og Beethovens normsættende sonater var de mest fremtrædende sonatekomponister J. L. Dussek, J. B. Cramer, J. N. Hummel og C. M. v. Weber - men Kuhlaus sonater hæver sig dog i deres musikalske gedigenhed langt over samtidens mere modedikterede kompositioner; hans mindre, til undervisningsbrug bestemte værker, har endda opnået en ret så fast, omend forholdsvis beskeden plads i klavermusikken helt op til vor tid, en position, som de færreste af hans samtids komponister har opnået.

Der er gode grunde til at behandle Kuhlaus klaversonater og -sonatiner under et: Grænserne mellem dem er helt flydende, og de lader sig udfra længden og indholdet ikke adskille i to væsensforskellige kategorier. Af de i alt 38 tohændige sonateværker, vi kender fra Kuhlaus hånd, bærer kun 13 oprindelig betegnelsen „sonatiner“, nemlig de 3 i op. 20 (af Kuhlau selv kaldt „kleine Sonaten“), de 6 i op. 55 og de 4 i op. 88, men flere andre kunne også have været kaldt „sonatiner“ (f.eks. den lille sonate, op. 34). Det tydeligste og mest kendte eksempel på den uklare terminologi finder vi i op. 55, 59 og 60. Successen med de 6 sonatiner, op. 55 affødte to nye samlinger (op. 59 og 60), som på titelbladet benævnes henholdsvis „3 Sonates faciles et brillantes... Suite de l'Oeuvre 55“ og „3 Sonates non difficiles... Suite de l'Oeuvre 55 et 59“, og altså er komponeret i forlængelse af sonatinerne, op. 55, og derfor i vore dage findes i de mest gængse sonatineudgaver, skønt kun nogle af dem har sonatineproportioner, andre er af decideret sonateformat.

Den eneste faktor, der måske kunne retfærdiggøre en adskillelse er værkernes sværhedsgrad (selv de sidste sonatiner i de progressive sonatesamlinger er sjældent så svære som sonaterne).

Forøvrigt dækker betegnelsen „sonatine“ hos Kuhlau virkelig begrebet „lille sonate“, med førstesatserne i rigtige sonateformer, omend naturligvis i lille format, og ikke som så ofte i datiden mindre A B A-former eller lign.

Kuhlaus navn er inden for sonateproduktionen for klaver så uløseligt forbundet med den lette klaversonatine til undervisningsbrug - som utallige generationer helt op til vor tid ikke har kunnet undgå at stifte bekendtskab med og som i Tyskland har givet ham det

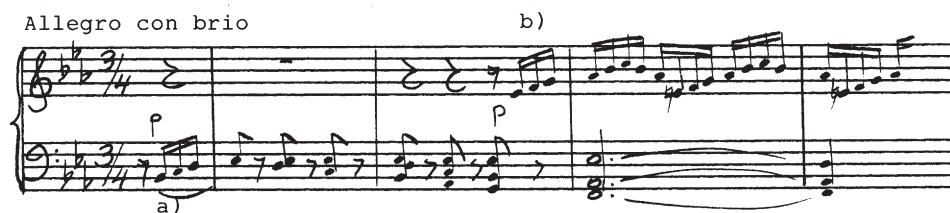
noget tvetydige og ensidige tilnavn „Sonatinen-Kuhlau“ - at de fuldstændig har stillet hans store sonater i skyggen. Men de værker, han komponerede i sin ungdom, og hvormed han slog sig igennem i datidens musikliv, præsenterer ham fra en helt anden side. Her er tale om store, virtuose og kunsthæderigt udarbejdede sonater, som man mærker er formet af en komponist, der selv var en habil pianist, og som kendte klaverets muligheder til bunds. Forbillederne er i første række Haydn, Clementi, Mozart og Beethoven, navnlig de to sidste, men der er også mange impulser fra nogle af de førnævnte, mest fremtrædende pianist-komponister, først og fremmest Dussek og Cramer.

Efter forskellige mindre kompositioner for klaver (variationer og rondoer over populære melodier fra tiden), holdt i en enkel klaversats, værker for en eller to fløjter og små sange med klaver, Kuhlaus tidligst kendte værker fra tiden i Hamburg (komp. 1804-10), viser de første kompositioner, han finder værdige til opusnumre, allerede den fuldt udviklede pianist, der ønsker at markere sig - og imponere med gedigne sager: 3 rondoer, op. 1-3 og i endnu højere grad hans *første klaversonate, Es-dur, op. 4*.

Den blev i september 1810 tilbudt forlaget Breitkopf & Härtel i Leipzig, der imidlertid returnerede den med bemærkningen om, at „[Kuhlau] sey nicht bekannt“;<sup>1</sup> den blev først antaget efter en fornyet henvendelse fra Kuhlau med en anbefaling fra hans lærer, stadskantoren og komponisten C. F. G. Schwencke, hvori denne skriver, at efter hvad han personligt har aftalt med Härtel angående Kuhlau under førstnævntes besøg i Hamburg, skulle den unge komponist ikke behøve nogen yderligere anbefaling. Han er også villig til at skrive en kritisk anmeldelse af sonaten i forlagets kendte tidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), hvilket dog ikke skete.

Es-dur sonaten, op. 4 er i 4 satser, hvoraf den første indledes med en bred og udtryksfuld „Largo assai“ i es-mol, der når sin kulmination, når det unisone indledningstema mod slutningen kombineres med en kort 5- (senere 7-)tonefrase, der over et D-orgelpunkt lægger op til den hurtige del. I denne kombineres på lignende måde en nedadgående, dissonerende bevægelse a) med opadgående 16-delsløb b):

Eks. 1



hvoraf det første (a) omformes til et markant tema med rytmen: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, der sætter sit præg på senere temaer og er så gennemgående i hele satsen, at denne fornemmes som ud af et stykke uden større tematiske kontraster. En anselig gennemføringsdel lader indledningstemaet (eks. 1) - de første gange i modsatrettet bevægelse - veksle med det punkterede tema over et bredt tonalt spektrum, inden en lang D-spænding (over b-figuren) leder til



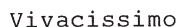
reprise. Denne udvider afsnittet mellem hoved- og sidetema ved at behandle sidstnævnte i forskellige tonearter, inden det kommer i T, således at dette afsnit får karakter af den i samtidens sonatesatser almindelige sekvensering og modulation af stoffet, ofte betegnet en „secondary development“<sup>42</sup> (hos Kuhlau mere almindelig i hans kammermusik). I slutningen af ekspositionsdel og reprise forekommer et ejendommeligt pianistisk eksperiment: skalaløb i oktaver med krydsede hænder (venstre tager øverste skala), som er meget akavet og vel nærmest beregnet på at skulle tage sig ud.

Andensatsen er en variationsrække over et originaltema, hvilket er yderst sjældent hos Kuhlau, der næsten altid bruger fremmede temaer (folkeviser eller operamelodier) til sine variationer. Hans Es-dur tema med den for tiden typiske ♩ ♪ ♪ ♪ -rytme får ny harmonisering i 2. var. (udfra c-mol) og beethovenske oktavspring i bassen i 3. var. (Presto). En sørgemarch-lignende 4. var. (Grave), ligeledes begyndende i c-mol følges af en fri finalevariation (Allegro), afsluttet af begyndelsen af selve temaet (Moderato).

Den langsomme indlednings store udtryksfuldhed og bredde genfinder man i den klangskønne H-dur Adagio, hvis beethovenske koralagtige tema i lange nodeværdier (*sostenuto assai*) (fremover kaldes denne tematype koraltema, se eks. 22) ved gentagelsen efter en urolig, deklamatorisk midterdel i gis-mol overtager dennes akkompagnementsfigurer (i 16-delsstaccato), en i tiden ikke mindst hos Beethoven almindelig kompositorisk procedure ved repriser, der her hos Kuhlau får en fin, både sammenkædende og afvekslende effekt.

Sonatens mest originale sats er den livlige vivacissimo-finale, hvis tema med dets lettere forskudte, „skæve“ betoner og ensdannede figurationer:

## Eks. 2



går igennem hele satsen (kun afbrudt af overledningens akkordbrydninger i 16-dele og efterfølgende koralmelodi), således at den ikke blot virker monotematisk, men får en „perpetuum mobile“ - næsten etudekarakter. Efter en afsluttende kadence med kvartsekstakkord og påfølgende trille på D synes et voldsomt crescendo e accelerando at skulle afslutte satsen, der imidlertid overraskende dør hen i et smorzando e rallentando, endnu en eksperimenterende effekt, som der kommer flere af i de følgende ungdoms-sonater.

Es-dur sonaten udkom i december 1810 hos Breitkopf & Härtel, der d. 18. sendte et eksemplar til Kuhlau i København. Hans næste *sonate, d-mol, op. 5* kan være påbegyndt i Tyskland, men er sikkert for størstedelen komponeret i Danmark, for den udkom først

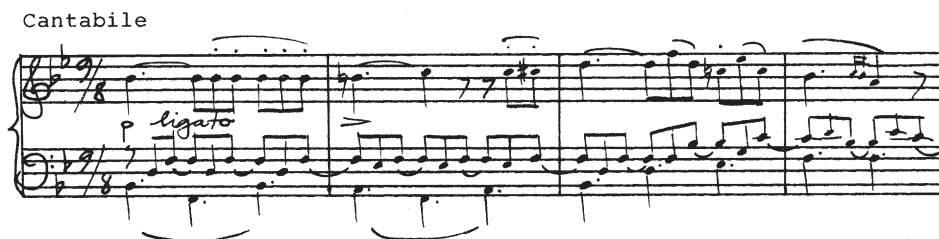
hos Breitkopf & Härtel i april 1812.<sup>3</sup> Den præsenteres på titelbladet med en 7-stemmig gådekanon med teksten „Ave Maria“, hvis første 4 toner danner bassen i åbningen af førstesatsens adagio-indledning, men ellers ikke optræder senere i sonaten. Også denne indledning er monumentalt lagt an, med sine punkterede rytmer nu med karakter af sørgemarch og med et nyt træk i Kuhlaus klaverstil: en vis *orkestralt virkende sats* (der dog er helt klavermæssig) med en fyldig tekstur i en større flerstemmighed, især tydelig med „træblæser“-akkorder i det høje leje over et „basstryger“-fundament, som også mærkes i den hurtige sats' indledningstema (Allegro con molto fuoco, risoluto) (t. 3-8) (sml. eks. 3). Af dette temas nedadgående „cello“-melodi (con molto espressione, t. 5-6) fremvokser organisk et kantabilt sidetema (dolce) og af dette igen en ny (epilog)del, der over bassens rullende trioler indfører et tema i den førnævnte marchrytme, vekslende med et synkope-motiv fra sidetemaet.

Gennemførigsdelen, en af Kuhlaus mest koncentrerede, starter med dette epilogtema i klaverets dybe leje med tertsfordoblet imitation takten efter, der fremkalder en klanglig besynderlig virkning („in seiner brummenden Tiefe, wunderbarlich und wirkungslos [!]“, som det hedder i AmZ-anmeldelsen af sonaten<sup>4</sup> - virkningsløst vel kun på de spinkle, gamle hammerklaverer (?)). Men ellers er det hovedtemaet, der behandles. De 5 akkordslag fra dets 3.-4. takt løsrives fra den tematiske sammenhæng og sammentrænges i stadige diminutioner: de tre første akkorder til en optakt på tre ottendedele til de to resterende (fra 4. takt), som så også sammentrænges for til sidst (i oprindelig og diminueret form) at danne bas til 16-dels figurationerne (også afledt af akkordslagene), og sammen med dem i en stadig stigende, dramatisk-fortættet klaversats lede til reprisen (se eks. 3 på modstående side).

I kodaen får epilogtemaet en mere lyrisk udformning med nyt triolakkompagnement over et T-orgelpunkt, inden indledningstemaet sætter en kraftig slutning på satsen.

Samme høje standard udmærker resten af sonaten. Den langsomme sats (blot med betegnelsen „Cantabile“) er måske værkets mest originale. Det er et særegent, nocturnelignende musikstykke i 9/8 takt, hvor satsbilledet foregriber John Field (hvis første nocturner netop udkom i samme år) og viser helt frem til Chopin: En vidtspunden melodisk linie i 5 rytmisk ensdannede 4-taktsperioder (a b b' c d) over et akkompagnement af punkterede fjerdedele i bassen og overbundne ottendedele i mellemstemmen:

Eks. 4



## Eks. 3 (Allegro con molto fuoco)

The musical score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It consists of six systems of two staves each. The notation is highly rhythmic and dynamic, featuring many slurs, accents, and dynamic markings. The first system begins with the instruction *[ff risoluta]*. The second system includes markings for *sf*, *p*, and *sf*. The third system features *sf* markings. The fourth system includes *sf* and *cresc. assai*. The fifth system features multiple *sf* markings. The sixth system includes *sf*, *ff*, *cresc.*, and *Ped.* markings. The score concludes with a double bar line and a final chord marked with an asterisk.

Overstemmens hummelske fioriturer leder til sidst i en udskrevet kadence (ad lib., *delicatamente*) til en varieret gentagelse af hele temakomplekset med en ny afsluttende del (con anima), hvor de overbundne ottendedele nu også lægges i overstemmen. Disse fortsætter i det følgende g-mol, d-mol-afsnit i bassen, og i F-dur indføres et nyt (side)-tema, kontrapunkteret af hovedtemaet i bassen. Efter en gennemføringsagtig del med hoved- og sidetema hver for sig i nye tonearter følger hovedtemadelen, hvis con anima-afsnit (nu con amore) efter et *rallentando*, *smorzando* svinger sig op og slutter satsen i *fortissimo*!

Finalen indleder med en melodi, der har stærke mindelser om temaet fra finalen (variationssatsen) af Mozarts c-mol klaverkoncert (K.V. 491). Satsens form er en sonaterondo med et kontrasterende overledningstema (modulerende fra d-mol til F-dur) og en durversion af hovedtemaet på sidetemaets plads, således at også denne sats får et stærkt enhedspræg. En formal ejendommelighed, som man møder i andre af Kuhlau's værker, er et gennemføringsagtigt, modulerende afsnit i Des-dur, Ges-dur over overledningstemaet (der i F-dur er gået lige forud), som skyder sig ind mellem ekspositionsdelens slutning og 2. refrain. En længere - egentlig - gennemføring (over hovedtemaet) følger efter 2. refrain og munder ud i reprisens med 32-dele stærkt figurerede hovedtema (= 3. refrain). Den figurerede, sidste præsentation af refrainet er meget almindelig i Cramers finale-rondoer. Også i denne sonate har Kuhlau en overraskende slutning i baghånden, idet han lader et vildt, næsten operaagtigt *stretto* (*più presto con molto fuoco*) (= epilogens førnævnte modulerende afsnit) udmunde forte *fortissimo* på et dobbeltoktaveret unisont A for derefter i piano at gå ned på grundtonen.

Der er ingen tvivl om, at denne d-mol sonate må regnes for Kuhlau's første betydelige klaverværk, og at den indtager førstepladsen blandt hans store ungdomssonater. Den fik også en meget rosende anmeldelse i *AmZ* (3/2 1813) - den første af en af hans kompositioner og måske skrevet af Schwencke. Komponisten og hans værk lanceres således: „Hr. K. hat sich seit kurzem, durch wenige, aber bedeutende Werke als einen Componisten gezeigt, auf welchen alle Pianofortespieler, die einen ernsten Sinn, einen auf das Edle gerichteten Geschmack, und eine gründlichvollstimmige Ausarbeitung zu schätzen wissen, aufmerksam zu seyn, nicht unterlassen dürfen. Wer ihn noch nicht kennet, wird vielleicht am wenigsten irren, wenn er sich ihn denkt in Verwandtschaft mit Cramer - nur nicht immer so fliessend, ausdrucksvoll und erfreulich ...<sup>5</sup> - Gute, nicht selten neue Gedanken, eben so gute, oftmals neue Bearbeitung derselben, Charakter und Consequenz in beyden, Adel der Harmonie, Reinheit u. Strenge des Satzes, solide und wirksame Benutzung der Vorzüge des Instruments, und reiche, doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung des Spielers, zeichnen diese Sonate offenbar aus: nur von einzelnen gesuchten, trockenen und kalten Stellen, und im Ganzen von dem noch *sichtbaren* Streben, überall recht sehr bedeutend zu seyn, hält sie sich, nach Rec.s Meynung, nicht durchgehends frey.“ Så følger en analyse af satserne, der dadler enkelte steder, men ellers er meget positiv; der sluttes med ønsket om, at komponisten - især hvis han følger nogle af anmelderens råd og irettesættelser, som datidens tidsskriftsartikler så naivt, men velmenende er fulde af - må erhverve sig „viele achtbare Freunde“.

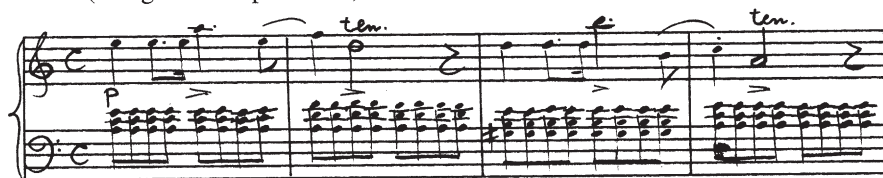
De 3 som „grandes“ betegnede *sonater*<sup>6</sup>, a-mol, D-dur, F-dur, op.6 er vanskelige at tidsfæste, både hvad angår kompositions- og udgivelsestidspunkt, men af udgivelses-

mæssige og stilistiske grunde kan det ikke udelukkes, at de er ældre end Es-dur og d-mol sonaterne. De udkom første gang hos G. Vollmer i Hamburg, der sammen med L. Rudolphus i Altona og M. Hardieck og J. A. Böhme i Hamburg var komponistens første forlæggere, inden Härtel i Leipzig fra 1810 (med op. 4) og helt frem til 1822 (med op. 41) næsten fik eneret på udgivelsen af hans værker. Et titeloplæg kom hos J. A. Cranz i Hamburg 1822-23 og annonceredes i *AmZ* som „neue Auflagen von Jugend-Arbeiten des Componisten“.<sup>7</sup> Endvidere er der det faktum, at opusnummeret 6 (ligesom op. 5, 8 og 10) blev benyttet to gange, nemlig foruden til de 3 sonater til sonaten med violin ad lib., komponeret 1811 og udgivet året efter.<sup>8</sup>

Sonaterne, op. 6 er i det store format som Kuhlaus øvrige ungdomssonater, men adskiller sig fra dem ved en noget mere enkel klaversats. I modsætning til de to første sonaters brede og klangmættede stil og iboende mangestemmighed, hvor mellemstemmerne er inkorporeret og fordelt mellem højre og venstre hånd, og med Beethoven (og Cramer) som forbillede, minder disse sonater med deres lettere tekstur med melodi i højre hånd og akkompagnement (i form af brudte akkorder eller forskellige spillefigurer) i venstre om Mozarts og Haydns klaverstil.

Som en hyldest til sit store forbillede starter Kuhlau *a-mol sonaten* med sin egen version af åbningstemaet fra Mozarts *a-mol klaversonate* (K.V. 310), et af de mest håndgribelige eksempler på hans låne- eller modelteknik, som gennemsyrrer alle genrer i hans produktion:

Eks. 5 (Allegro con espressione)

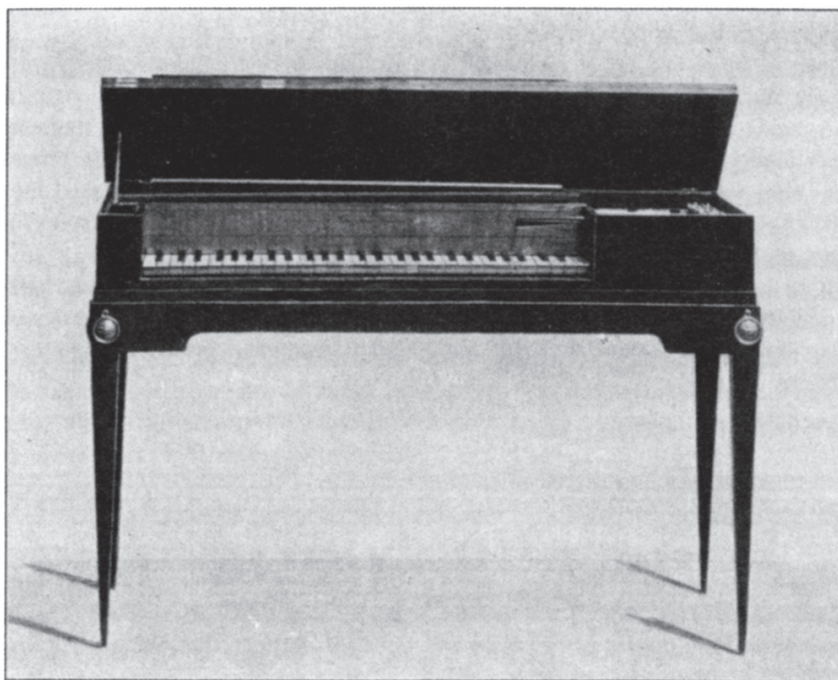


Mere sangbare temaer høres i disse 3 sonater, f.eks. denne sats' sidetema, der overraskende kommer i Tv A-dur både i eksposition og reprise:

Eks. 6





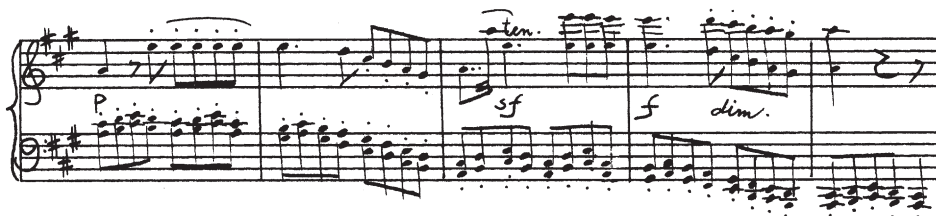


Lille hammerklaver (MMCCS no. A 9), afbildning med henvisning til “Angul Hammerich, Musikhistorisk Museum. Beskrivende illustreret Katalog, København 1909, s. 101”.



Af motivet i t.7 dannes epilogtemaet, med sine tonegentagelser og bassens humoristiske „fagot“-tertser (også i eks. 6) helt i „Papageno“-stil:

Eks. 7

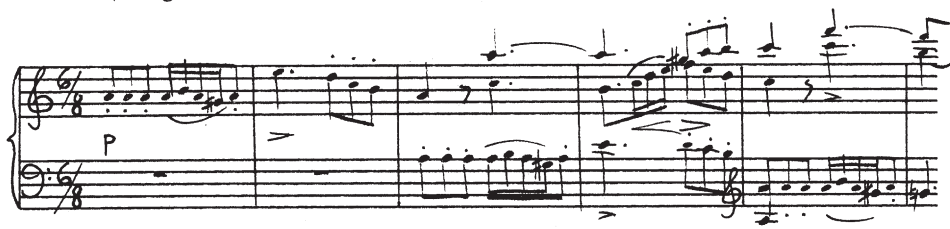


Gennemførringsdelen behandler hoved- og epilogtema til trods for, at begge temaer er blevet bragt 3 gange efter hinanden i ekspositionsdelen. Reprisen forløber med nogle forkortelser temmelig uforandret, men efterfølges af dele af gennemførringen og epilogtemaet endnu en gang (i a-mol), hvorpå satsen dør ud i Adagio på D-T akkorder i helnoder.

Andensatsen er en ganske original E-dur Andantino, 2/4, der betegnes „Fantasie“, men i virkeligheden er en variationsrække, hvor der mellem hver variation er indskudt delvis nye afsnit, således at satsen former sig som en mellemtung mellem en variations-sats og en rondo.<sup>9</sup> Variationstrækkene er dog de fremherskende, idet de indskudte afsnit låner stof fra selve temaet og i begyndelsen har samme faste periodisering som dette. Det første indskud i cis-mol bygger på temaets mellemdel, mens det andet (Minore) er et dynamisk kontrastrigt stykke. Temaets 2. var. kommer i G-dur med varieret gentagelse af dets begyndelse, der i fri videreudvikling går til e-mol og følges af Minore-indskuddet. 3. var. vender tilbage til E-dur, og dens satsbillede (ottendedelstriol og ottendedel i venstre, efterslående ottendedelsakkord i højre hånd i hver takt) videreudvikles i en fri sats, der i et stadigt poco a poco stringendo modulerer via C-dur, c-mol til en Allegro i Es-dur, til en Allegro assai i E-dur, a-mol og en Presto i e-mol, der over et langt D-orgelpunkt gør klar til en Andantino grazioso i E-dur: den 4. og sidste var. med temaet intakt og ny modstemme, der videreføres og dør hen i den afsluttende koda.

Finalen, der står i sonateform, har et fugeret hovedtema, en omformning af det fugerede tema i Ouverturen til „Die Zauberflöte“:

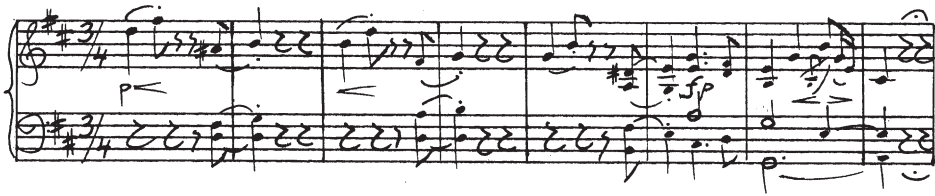
Eks. 8 (Allegro non tanto)



Der er klart markerede side- og epiloglemaer (begge i Tp) efterfulgt af de skalapassager, der senere bliver en fast ingrediens i passagespillet i den kuhlauske klaverstil, men ellers ikke fremtræder særligt udpræget i dette opusnummer (måske endnu et tegn på dets tidlige kompositionstid?). Gennemføringen begynder med hovedtemaet i modulerende tætføringer på en takts afstand, fortsætter med epiloglemaet og skalapassagerne og lader en homofon variant af hovedtemaet (*delicatamente*), som allerede hørtes i slutningen af ekspositionen, lægge op til en uændret reprise.

*D-dur sonaten* er lettere og mere diverterende og har snarere Haydn end Mozart til forbillede, hvilket førstesatsens hovedtema med dets ved pauser adskilte småfraser kan give et indtryk af:

Eks. 9 (*Allegro moderato con molto affettuoso*)



Et nyt tema i d-mol synes mig med sin patetisk-deklamatoriske tone og sit ensdannede nodebillede derimod en udløber af nordtysk „Empfindsamkeit“-stil, som vi kender den fra C. Ph. E. Bach (som Kuhlaus lærer Schwencke var elev af):

Eks. 10



Det kontrasteres af et „scherzando“-sidetema, der i forskellige udformninger slutter ekspositionen. Hoved- og sidetema henholdsvis indleder og afslutter gennemføringsdelen, der ellers er præget af passagespil (akkordbrydninger i kvintskridtssekvenser). Reprisen er igen ekspositionen helt lig bortset fra en kraftig udvidelse af d-mol temaet: dets 15 takter gentages i varieret og forlænget form med rigere harmoniske udsving til ialt 35 takter.

Ungdomssonaternes ofte aparte klavertekniske eksperimenteren giver sig nu udslag i, at *andensatsen* er skrevet for „*Linke Hand Solo*“ og måske er det tidligste eksempel i musikhistorien af denne art(!?). C. Ph. E. Bach har skrevet enkelte stykker, der kan

spilles af enten højre eller venstre hånd, men jeg kender ikke nogle udtrykkeligt for venstre hånd bestemte stykker fra denne tid - selvom man skulle tro, der havde været fortilfælde hos nordtyske komponister på Kuhlaus tid. Kalkbrenners As-dur sonate „for the Left Hand (obligato)“, op. 42 (40), der udkom i London 1818 er ikke for venstre hånd alene (som påstået i *MGG* VII s. 452, hvor den anses for „ldasl wohl erstmalige Unikum einer Sonate für die linke Hand“), men lægger hovedvægten på denne hånd (William S. Newman: *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill, 1969, s. 473). Det første stykke, jeg er stødt på, er en venstrehåndsetude af Ludwig Berger (op. 12 nr. 9) fra ca 1816-17.

Visse decim- og undecimintervaller er praktisk talt uspillelige på moderne instrumenter, men har naturligvis været mulige på datidens hammerklaverer med deres smallere tangenter:<sup>10</sup>

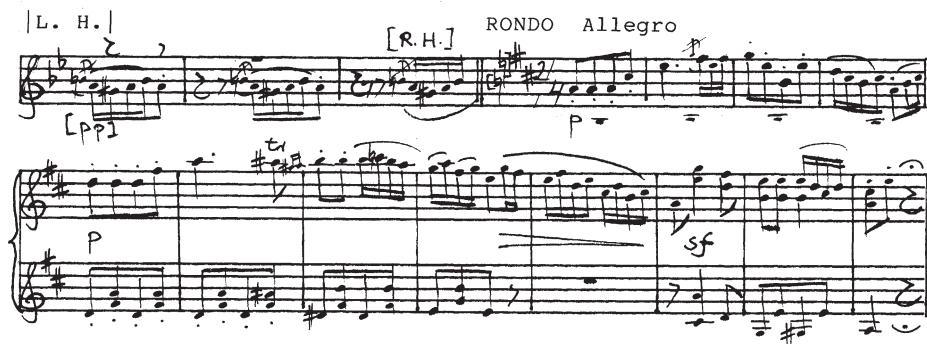
Eks. 11 (hos Kuhlau på 2 systemer, hvoraf det øverste først benyttes fra 5. takt)

Andante sostenuto



Bemærk motivet i 4.-5. t., identisk med det fugerede hovedtema i a-mol sonatens finale (eks. 8), hvilket vel næppe er en tilfældighed, men et forsøg på samhørighed sonaterne, op. 6 imellem. I hvert fald sætserne imellem i D-dur sonaten, for motivet udnyttes (i omvendning) i satsens slutning, hvor det danner bro og er kimen til finalens muntre rondotema, der følger attacca:

Eks. 12



Formen er ekstraordinært noget, der ligner en fransk „rondeau“: skarpt periodiserede afsnit i en da capo (dal segno)-sats, hvis hoveddel bygger på 4 gennemspilninger af refrainet (de to midterste med temaet i venstre hånd og den sidste (scherzando) med første takts tertsinterval udvidet til kvinter, oktaver og dobbeltoktaver med krydsede hænder), medens den anden del har helt nyt, til Tp, D og Dv modulerende stof.

Den sidste *sonate i F-dur* er tosatset. Førstesatsens overlednings-, side- og epilogtemaer er atter „Papageno“-temaer med tonerepetitioner som i a-mol sonaten (eks. 7), sidetemaet i trestemmig imitation og det deraf afledte epilogtema suppleret med en nedadgående kromatisk skalabevægelse. Alle sidetemagruppens 20 takter gentages ganske nodetro (sml. de mange temagentagelser i a-mol sonatens førstesats), hvilket giver F-dur sonatens førstesats et noget monotont og langtrukket præg, der ikke bedres i gennemføringsdelen, som udelukkende sekvenserer og modulerer overledningstemaet eller i reprisen, som forløber fuldstændigt analogt med ekspositionsdelen.

Mere opfindsomhed viser andensatsen, en række variationer (ikke angivne) over præstemarchen, der indleder 2. akt af „Die Zauberflöte“. Forud for temaet og variationerne går en „Grave“ i f-mol med mægtige akkordgreb og store dynamiske kontrastvirkninger. Temaet („Marche di Mozart con Variationis (!)“) følges først af 3 variationer, hvoraf de to første bringer det uforandret og med henholdsvis tremolerende mellem- og understemmer og skalamæssige figurationer. Den frie 3. var. har ny modstemme og stadig moduleren bort fra yderpunkternes f-mol. Grave-indledningen gentages og følges af en stor, fri finalevariation i 6/4-takt, der videreudvikler temaet i et virtuost, gennem næsten hele kvintcirklen gående forløb, inden Mozarts march tilsidst i et pianissimo afslutter sonaten.

Den tidligere omtalte tresatsede *sonate facile i D-dur med violin ad lib.*, op. 6 (b) fra 1811 (trykt 1812) falder udenfor rækken af de store ungdomssonater, men bringer bud om Kuhlaus senere sonatineværker, selvom denne komposition endnu ikke rigtigt har udviklet de særlige, kuhlauske karaktertræk, men nærmest er clementisk-cramersk i stilen (f.eks. førstesatsens iltre triolakkompagnement (sml. G-dur sonaten, op. 26,1,I) og - efter en kort B-dur Andante i 9/8 med staccatobas - rondoens 6/8 tema over et T-orgelpunkt).

Fra 1813 stammer den store („grande“) *sonate i a-mol*, op. 8, sendt til Härtel 4/3 1813 og udkommet i maj 1814, ligesom d-mol sonaten med en (tostemmig) gådekanon på titelbladet, der denne gang dog ikke har relation til sonaten.<sup>11</sup> Det er den største og mest prætentiose af ungdomssonaterne, måske den betydeligste efter d-mol sonaten og til forskel fra dennes dæmoni og lidenskabelighed præget af alvor og melankoli. Sonatens næsten smertelige udtryk anslås straks i førstesatsens klagende hovedtema med dets nedadgående kromatisk-diatoniske mellem- og understemmer (se eks. på modstående side):

## Eks. 13 (Allegro non troppo ed espressivo)



Det monotematiske princip, som Kuhlau havde været inde på i nogle af de tidligere sonater (især de to første), lader han nu i strengeste konsekvens være det bærende i alle værkets 3 satser, således at overlednings-, side- og epilogtemaer fremtræder som direkte afledte af hovedtemaerne. I førstesatsen stammer overledningstemaet, der komplementeres af 16-delsløb, fra t.1-2 og 9 i eks. 13, mens sidetemaet begynder som en durversion af dette, og epilogtemaet arbejder kanonisk med dets ottendedelsmotiv fra t. 5-6. Gennemførselsdelen begynder med en næsten ordret præsentation af hovedtemaet, men går derefter over i en modulerende behandling af temaets to første takter, der senere kombineres med ottendedelsmotivet, det hele i et tæt væv af 16-delspassager, „ein wahrer Wettkampf von Figuren und Passagen... Hier tritt der Charakter des ersten Satzes aus dem schmerzlich Herben in das Ungestüme über“, som anmelderen karakteriserer det i *AmZ*.<sup>12</sup> Efter dette uvejr opbygges nu fra klaverets dybe register en overledning til reprisen i fjerdedele over hovedtemaets 4, senere 2 første takter (piano e sostenuto), igen et orkestralt virkende parti (cello-bas eller basunklange efterfulgt af „træblæsersvar“ i det høje leje), alt sammen med kromatisk stemmeføring, der stedvis afstedkommer aparte akkordgange. Også i kodaen, der tilsidst klinger ud i et resigneret *rallentando* e *smorzando*, finder man harmoniske ejendommeligheder: tonalt *opadgående* ryk (sml. s. 128) bringer os fra a-mol via h-mol til cis-mol, som uformidlet stilles op mod den efterfølgende a-mol.

Den ret beethovenske F-dur Adagio (en sonatesats uden gennemførselsdel, men med en stor „secondary development“ mellem reprisens hoved- og sidetema) indledes med et stillestående tema, typisk for tiden med dets mange dobbeltpunkteringer (modellen synes at være indledningstemaet i den langsomme E-dur sats af Haydns sidste klaversonate i Es-dur (nr. 62, Hob.XVI/52)), som i varierede og udvidede former fungerer som både overlednings- og sidetema. Som sidstnævnte i følgende, klangligt raffinerede udformning med carillon-agtige tonegentagelser i oktav i diskanten og i 3. t. en ny staccato-bevægelse i 32-delssekstoler:

## Eks. 14 (Adagio con anima)



Når temaet senere gentages, opnår Kuhlau en ikke mindre vellykket klangvirkning ved at lade melodien (med harmonier) ligge i diskanten i højre hånd, medens venstre spiller carillontonerne i det dybe leje (store C) og staccatobevægelsen i mellemlejet og to takter derefter ved at flytte carillontonerne og staccatobevægelsen to oktaver op, mens melodien bliver liggende. Men trods fine detaljer kan den meget lange sats dog ikke frasige sig en vis monotoni, mindre fordi den er monotematisk, end på grund af de mange figurationer, der i den førømtalte „secondary development“ med dens 64-delsarabesker bliver helt endeløse.

Finalen (i sonateform) viser stærk påvirkning fra Clementi, både i det lidt mekaniske hovedtema:

## Eks. 15



som i, at dettes optaktsmotiv (a) og første taktens oktavspring (b) er grundlaget for resten af satsens temaer og mellemliggende passager iøvrigt. Herved opnås en usædvanlig tæt motivisk forbindelse mellem de forskellige afsnit<sup>13</sup>, der forøges ved, at de to motiver udvikler sig organisk undervejs. Overledningen til sidetemaet lægger således temaet i bassen med ny 16-delsfiguration i højre hånd, som leder til sidetemaet: en cantabil variant af hovedtemaet, indledt af optaktsmotivet og med oktavspringene som bas. Sidstnævnte indsnævres til et tertsmotiv, kontrapunkteret af nye 16-delsfigurationer (afledt af dem fra overledningen), som fører til epilogtemaet, der er sammensat af 2 x optaktsmotiv og de sidstnævnte 16-delsfigurationer med det „indsnævrede“ tertsmotiv som bas, en meget kuhlausk frase, som vi kender dem fra de senere sonater og sonatiner:



Eks. 16



Gennemførlingsdelen fortsætter ekspositionsdelens motiviske arbejde, især ud fra side-temaversionen og tertsmotivet, der til sidst bringes i en tostemmig kanon med motivet i inversion takten efter. Reprisen ligner ekspositionen og har som denne straks efter hovedtemaets præsentation overraskende udsving til fjerntliggende tonearter (i ekspositionen til Es-dur og tilbage til a-mol, i reprisen til gis-mol og via e-mol til C-dur). Modulationerne opnås ved den hos Kuhlau almindelige proces, hvor understemmerne bevæger sig kromatisk nedad, nogle stemmer kromatisk opad, mens andre forbliver stationære, fra eksemplets 3. t. den såkaldte „djævlømlølle“ (Teufelsmühle)-sekvens, som hos Kuhlau for det meste sker med den ufuldstændige vekseldominant, altereret (dvs. med sænket kvint) på *begge* sider af T6/4-akkorden (sml. J. Jersild: "Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik", i *Dansk Årbog for Musikforskning* XIII 1982):

Eks. 17



Sonaten blev genstand for en lang og meget rosende artikel (den længste Kuhlau fik for et af sine værker) i *AmZ* (15/3 1815). Anmelderen (der kun kendte komponisten fra hans værker og derfor ikke kan være Schwencke) begynder således: „Hr. Kuhlau gehört zu der kleinen Zahl von Tonsetzern, welche eigentlich wissen, was sie schreiben, und welche, neben lobenswerther, contrapunktischer Gelehrsamkeit, in ihrer Arbeiten auch Erfindung beweisen, und ihnen Charakterhaltung zu geben verstehen. Seine Melodien sind gewählt, seine Figuren lebendig, die Passagen brillant, die Stimmenführung ausgezeichnet, und die harmonische Bearbeitung correct. So erscheint er in seinen frühern Compositionen, und eben so in vorliegender Sonate. Sie ist keineswegs für den grossen Haufen geschrieben. Dagegen werden geübte Klavierspieler und Kenner des Satzes gewiss mit Zufriedenheit sie aus der Hand legen.“ Derefter følger en udførlig analyse af sonaten (med citat af hele begyndelsestemaet), der især roser ydersatserne, men karakteriserer Adagioen som for lang og for overfyldt med figurer og forsiringer, og til slut - efter mere generelle musikfilosofiske betragtninger - udtrykker anmelderen ønsket om snart igen at stifte bekendtskab med nye værker af komponisten.

Det har han hurtigt fået mulighed for, men ikke med flere af de store klaversonater, hvis tid nu var ved at være forbi for Kuhlau. I august 1815 tilbyder han Peters i Leipzig en ny, stor *sonate i Es-dur* med opusnummeret 16, men forlaget afslog at trykke den, og heller ikke Härtel, som den senere blev tilbudt, var interesseret. Sonaten udkom først efter Kuhlau's død hos C. C. Lose i 1833 som „grande Sonate brillante“ med Kuhlau's sidste opusnummer 127 (op. 16 blev brugt til klavervariationerne over „Kong Christian“-melodien).

Dens proportioner er som de øvrige ungdomssonaters, men stilen viser nu - især i finalen - en drejning mod tidens mere elegante og letflydende skrivemåde, bla. med melodien i højre hånd og akkorder og figurationer i venstre (som i op. 6), og den markerer således overgangen fra de tidlige, store sonaters klassiske inspiration med den stærke motiviske bearbejdelse af temaerne henimod den enklere klaverstil, der blev normen i resten af hans klaversonater og -sonatiner. Men samtidig bliver de personlige træk af melodisk, harmonisk, rytmisk, satsmæssig og formel art, der karakteriserer ham som kunstner, endnu mere udtalte end i de tidligere værker, hvilket får denne sonate til at fremstå som en af hans bedste og mest personlige.

Meget tyder på, at det var denne sonate (som Peters havde returneret til ham 9/12) Kuhlau spillede, da han ved en koncert i selskabet "Harmonien"s koncertsal 25/12 1815 for første gang optrådte offentligt med en af sine klaversonater ("Stor Sonate for Fortepiano" i *Adresseavisen* 20/12 og *Dagen* 22/12 1815). Det var jo vigtigt for ham at få den spillet, da en udgivelse var umulig.

Førstesatsens unisone, køligt-elegante hovedtema gentages i to forskellige harmoniseringer, den sidste med de for Kuhlau karakteristiske *nedadgående tonale ryk* (Es-dur, Des-dur, Ces-dur):

Eks. 18



Det samme tonale udsving findes i epilogen, der fra B-dur har et indskud til Ges-dur. Ellers er ekspositionen bestemt af virtuost passagespil i overledningen til sidetemaet, der har hovedtemaet som mellemstemme (sml. op. 5, II) og i resten af ekspositionsdelens. Gennemføringen går videre med modulationerne til fjerntliggende tonearter: Ekspositionens afsluttende grundtone B omtydes enharmonisk til Ais i en Fis<sup>9</sup>-klang som udgangspunkt for overledningsstof. Derefter behandles hovedtemaet: først i omvendning, senere dets 4 første toner i retvendning iblandet passageværk, inden en ny omvendning fører til den ret uændrede reprise (med yderligere tonale udsving - à la „secondary development“ - i overledningen mellem hoved- og sidetema).



Begyndelsen af Es-dur sonaten, op. 16/127 i Kuhlaus sirlige autograf - den eneste bevarede af hans to-hændige sonateværker (i privateje).

ALLEGRO.

*p*

*sosten:*

*dolce*

*p*

*Ped.*

*cresc.*

*sf*

*dim:*

*p*

*poco a poco cresc.*

*Ped.*

*cresc.*

Samme værk i den posthume førsteudgave (Lose 1833), der - som de fleste Kuhlau-værker - både i omfang og rent nodemæssigt svarer helt til manuskriptet.



Den første - hvis afskrift af Keyper er dateret 24/12 1820, hvilket dog nok er en skrivefejl for 1821, da den foranstående A-dur rondo, som angives at være komponeret i Gävle i Sverige 2/6 1815, er afskrevet 13/1 1821 - er en *Adagio, es-mol - Allegro con brio Es-dur* (på ialt 5 tværfolio-sider à 12 systemer). Det indledende unisone basmotiv (se eks. 20a) er grundlag for hele indledningen, bla. en trestemmig kanon på en ottendeds afstand. - Allegroen sætter ind med et majestætisk dobbelttema (højre og venstre hånds melodier bytter plads efter 2 takter) (eks. 20b) og straks derefter med et overledningstema (eks. 20c), hvis efterfølgende tertsløb leder til sidetemaet (eks. 20d). Den usædvanligt tætte motiviske forbindelse mellem indledningen og de 3 temaer illustreres i det følgende (o = omvending, k = krebs, ko = krebsomvending (spejlkrebs)):

Eks. 20

The musical score for Example 20 consists of four sections labeled a, b, c, and d. Section a, titled 'Adagio', is in 3/8 time and features a piano introduction with a dynamic marking of [pp]. Section b, titled 'Allegro con brio', is in 3/4 time and shows a more complex rhythmic structure with dynamic markings of [f] and [p]. Section c is also in 3/4 time and includes a dynamic marking of [mf]. Section d, in 3/4 time, contains a triplet and a dynamic marking of [p], with a note indicating '(i reprisens toneart)'. The score is annotated with various letters and symbols (y, x, k, ko, z) above and below the notes, likely representing specific musical techniques or motifs as defined in the text.

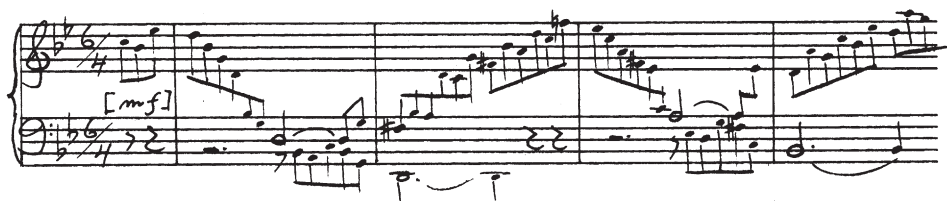
Eksemplet kan måske også give et indtryk af den tunge, stærkt fordoblede og meget upianistiske klaversats, der sammen med mange tertsløb (for højre hånd eller for begge hænder) er Kuhlau fremmed. Havde Keyper ikke angivet ham som komponisten, kunne man mange steder have været i tvivl. Der er dog også typiske træk: epilogdelens hemiolagtige figurationer (2 ens figurer à 6 16-dele, som i en 6/8 takt) i højre hånd som akkompagnement til hovedtemaets 2 første takter i trestemmig kanon (på 2 taktters afstand) i venstre hånd, gennemføringdelens noget vidtløftige sekvenseren og moduleren med overledningens og epilogens passageværk (som i op. 4, I og op. 8, I), modulationer med den s. 127, eks. 17 beskrevne proces og „falsk reprise“ inden den egentlige (sml. op. 46, 3, I og op. 59, 2, I). Som i op. 4, IV, op. 5 III og op. 6, 1, I slutter satsen overraskende i piano (rallentando), her med en for Kuhlau usædvanlig plagal kadence.



Det andet stykke, der står lige bagefter i Keypers afskrift, men er udateret, er en *Grave, G-dur (2/2) - Allegro non tanto, g-mol (6/4)* (på ialt 4 sider), der er så forskellig fra det foregående, som tænkes kan. *Grave*-indledningen hører til de ret stereotype langsomme introduktioner, Kuhlau sædvanligvis satte foran sine mange rondoer og variationer: Markerede, dobbeltpunkterede, fulde akkorder iblandet arpeggioer over hele klavaturet veksler med piano-steder, her et noget blegt koraltema, hvis almindelige frygiske halvslutning i mol (sml. eks. 25 og dens overstemme (tonerne C-Es-D) er en foregribelse af den følgende *Allegros* hovedtema:

Eks. 21

*Allegro non tanto*



Satsen står i en klar sonateform, men den komplementære ottendedelsbevægelse, der ses i eks. 21, og som løber uafbrudt videre hele stykket igennem, også under sidetemaets koraltema:

Eks 22



giver kompositionen et så stærkt enhedspræg, at den karaktermæssigt mere fornemmes som et af højromantikken ensatsede klaverstykker, hvor den samme stemning (affekt) bibeholdes i hele stykket, end som en dualistisk klassisk sonatesats. En nærliggende parallel er Mendelssohns *Lied ohne Worte*, fis-mol, 6/4, op. 19, 5 (fra *Original Melodies*, London 1832) med samme konstante ottendedelsbevægelse, koral-sidetema (i Tp) og sart udklingen i Tv. Men på den anden side har Kuhlaus klaverstykke i harmonisk henseende et vist gammeldags præg pga. den hurtige harmoniske rytme, der kan skyldes, at han - helt undtagelsesvis - har lyttet til Weyses klavermusik, især den første samling på 6 *Allegri di bravura* (komp. 1792-93, udk. 1796) (Weysses etuder daterer sig fra tiden om-

kring og efter Kuhlau's død). Det fornemmes særligt i den stærkt modulerende gennemførlingsdel, hvor der et sted er en mere end hele kvintcirklen gennemløbende kvintskridtssekvens over kun 3 takter (skift på hver fjerdedel med den nye T-akkord straks domineret ved tilføjelse af lille septim). Det er en ejendommelig komposition, hvis uventede introduktion føles uforenelig med intimiteten i den efterfølgende sats, ligesom denne på sin side heller ikke synes at kræve flere efterfølgende sater. - Er disse to sonatesater tænkt til udgivelse, eller er de blot studiestykker bestemt til Keyper? (Hans afskrift savner enhver angivelse af fraserings og dynamik).

Årene 1815-19 markerer et vendepunkt i Kuhlau's sonatekomposition. Skuffelsen, over at flere forlæggere havde afslået at udgive Es-dur sonaten, op. 16/127, bragte et længere ophold, hvor han har fået tid til at tænke over sin situation. Da han 15/10 1819 igen sendte Härtel sonater, var stilen blevet en helt anden. Om dette så var sket efter forlagets udtrykkelige ønske, eller om Kuhlau af egen fri vilje var slået ind på en lettere skrivemåde, som han jo allerede havde været inde på i Es-dur sonaten og måske havde indset, både „lån i tiden“ og passede bedre til hans eget musikalske temperament, forbliver et åbent spørgsmål. Men stilskiftet kom han i det lange løb ikke til at fortryde, for det betød en række mindre værker, der for alvor slog hans navn fast. På den anden side var det ikke altid lige let for ham at affinde sig med det lille format (se s. 150), og i de første år fremover er værkerne for det meste af et vist omfang, inden han i de sidste samlinger helt må underlægge sig forlæggernes krav om pædagogisk bestemte småværker.

De 3 tresattede *sonatiner*, C-dur, G-dur, F-dur, op. 20 (som Kuhlau selv kaldte „kleine Sonaten“), der udkom i november 1820,<sup>16</sup> et år efter de var sendt til forlaget, er som tidligere nævnt den første af de ialt 3 sonatinesamlinger, (op. 20, 55 og 88), der har gjort hans navn kendt af enhver klaverspiller.

Den første i C-dur skal sikkert efterligne Mozarts kendte Sonata facile (K.V. 545) i samme toneart og har en helt igennem simpel og meget let tekstur. Det treklangsbestemte hovedtema akkompagneret af en alberti-bas (eller lignende enkel, treklangsbrudt bas) bliver almindelig for mange senere sonatiner og mindre sonater.<sup>17</sup> Som anmelderen i *AmZ* bemærker, er de 3 sonatiner „fortschreitend, sowohl was die Fassungskraft, als was die Geschicklichkeit der Schüler anlangt.“

G-dur sonatinen har måske mere selvstændighed, igen med et treklangsbestemt hovedtema og et sidetema over det førnævnte TIS<sup>6</sup>IT-skema. Interessant er gennemføringen, der starter med hovedtemaet, som modulerer til g-mol, As-dur, hvis D-tone Es omtydes til terts i en H7-akkord som D til E-dur: begyndelsen til nye modulationer, udmundende i en ufuldstændig reprise (meget almindelig, når hovedtemaet indleder gennemføringen).<sup>18</sup> Anden sats er af en for Kuhlau almindelig adagiotype (Es-dur, 2/4), hvor begyndelsestemaet har meget lille melodisk ambitus og lange toner.

Den vægtigste sonatine i samlingen er nr. 3 i F-dur, hvor man lægger mærke til allegroens dramatiske gennemførelse og largettoens „orkestrale“ stil (à la blæserserenade). Finalen er den første af de senere så almindelige „Alla Polacca“er, som altid hos Kuhlau med synkoperet hovedtema, her med rytmen: 

Af de 3 næste sonater, G-dur, C-dur, Es-dur, op. 26, komponeret efteråret 1820, trykt maj-juni 1821,<sup>19</sup> har i hvert fald de to sidste sonateproportioner, men den nye, enkle stil er mærkbar i dem alle. Især i G-dur sonaten, hvis førstesats er ret kort og ikke har plads

til et rigtigt sidetema, men beherskes af triolfigurer, først som akkompagnement til det treklangsbestemte hovedtema (der minder om begyndelsen af Haydns kendte C-dur sonate, nr. 48, Hob. XVI/35), men ellers gennemløbende hele satsen ligesom hos Haydn, men navnlig som i Clementis G-dur sonatine, op. 36, 5, I, nok Kuhlaus egentlige model (også monotematisk, samme toneartsgang og figurationer i gennemføringerne).

G-dur sonaten er den første af en lang række af de i datiden så almindelige *tosatsede sonater og sonatiner, der udelader en langsom midtersats* (findes til overflod i Clementis tidlige sonater)<sup>20</sup> Prestissimo-finalen har ligesom den første sats etude- eller perpetuum mobile-agtige figurationer gennem hele satsen, nu først et dobbelttema med spillefigurer i højre og et tretonemotiv i venstre hånd. Men der er dog tematisk dualisme, for efter en lang overledning over tretonemotivet høres et sangbart sidetema (over TIS<sup>6</sup>D/T-akkorderne). Formen er den fra finalen af op. 127 kendte sonaterondo med ufuldstændig reprise, her med hovedtemaet i kodal udformning over et langt T-orgelpunkt og trommende, sækkepibeagtige tomme kvinter, en sjov afslutning på denne spilledåseagtige sats.

Den længste og mest gedigne sonate i op. 26 er den ret beethoveninspirerede i C-dur. Første sats anslår - efter det spændstige hovedtema med rytmen: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ - i risoluto-overledningen polonaiselignende rytmer, og 16-delstriolerne og hele nodebilledet afslører tydelig inspiration fra polaccaen i Beethovens trielkoncert, som Kuhlau nogle år tidligere havde spillet klaverpartiet i ved dens førsteopførelse herhjemme. I gennemførlingsdelen kommer vi ind i en helt anden verden: En ny, sangbar 5-tonefrase i As-dur med mellemstemmeakkompagnement à la Dussek (klaversonate, B-dur, op. 35, 1, I, se note 5) og Schubert! (f.eks. impromptus, op. 90, nr. 3 og 4 (D. 899), se s. 135), der senere (i gis-mol) kombineres med hovedtemaet i bassen:

Eks. 23



Den velformede Adagio, F-dur, 2/4 hører til den for Kuhlau og mange af hans samtidige - f.eks. Dussek - almindelige type, hvor begyndelsens langsomme nodeværdier efterhånden opløses i 32- og 64-dele. Klangbilledet er igen beethovenskt, især hvor et nyt, punkteret tema fremføres akkordligt i højre hånd over et D-orgelpunkt.

Rondoen er som så ofte måske den friskeste og mest originale. Bemærk refrainets T S<sup>6</sup> D T-akkorder (her alle over T-orgelpunkt) og i t. 5-6 de ofte forekommende, lidt kirke-tonalt virkende akkorder G-dur, g-mol, d-mol, sekvenseret nedad i et tonalt ryk til F-dur, f-mol, C-dur:

## Eks. 24

## RONDO. Allegro



Der er dog stadig meget beethovensk i denne sats, men det assimileres ubesværet i Kuhlaus stil, f.eks. et nyt a-mol tema (indført via et tonalt ryk til E-dur), hvis daktyliske rytme (fra refrainets 2. takt) vækker associationer til finalerne af Beethovens violinkoncert og 5. klaverkoncert og til førstesatsen af den 7. symfoni, og senere epilogens hemiol-figurationer (3 grupper à 4 16-dele i hver takt, som i en 3/4 takt, over bassens 6/8 rytme).

Første sats af den tredje *sonate i Es-dur* forekommer noget haydnsk i tematikken. Det af hovedtemaet afledte sidetema fastholder T-treklangen over de første 6 takter, og også gennemførlingsdelen opererer med brede klangflader, der kulminerer på den 20 takter lange D<sup>7</sup>- og D<sup>9</sup>-akkordspænding inden reprisen (sml. op. 4, I og op. 30, I).

Adagioen hører til de As-dur satser fra tiden, der har den langsomme sats af Beethovens *Pathétique-sonate* til direkte forbillede, og hvoraf Kuhlau skrev endnu en (den firhændige *Adagio* fra op. 124). I op. 26, 3, II følger han formalt og toneartsmæssigt Beethoven temmelig nøje: B-delen modulerer straks fra As-dur til f-mol og forbliver i denne toneart (modsat Beethoven, der går til Es-dur). C-delen har ikke selvstændig tematik som hos Beethoven, men bygger på refrainet. Dog er tonearten (as-mol) den samme, endda en modulation til as-mols (dvs. gis-mols) undermediant E-dur mangler ikke. Sidste refrain viderefører på ægte beethovens vis C-delens 32-delsfigurationer.

Rondoen (2/4) er atter haydnsk i selve refraintemaet, der som i første sats optræder i varieret form som sidetema. Det er igen en sonaterondo med ufuldstændig reprise og inden denne en stor ny midterdel i As-dur (noteret uden taktskift! i 4/4 takt og karaktermæssigt beslægtet med Adagioens tema) med efterfølgende gennemføring (over risolutioverledningen mellem hoved- og sidetema), der leder direkte over i sidetemaet. Dette sætter overraskende ind i C-dur! At lade sidetemaet (ofte afledt af hovedtemaet) indtræde i en fra hovedtonearten temmelig fjernliggende toneart (ligesom her mest tonearten en

lille terts under grundtonearten) som indledning til en ufuldstændig reprise er et formtræk, Kuhlau har fra Cramer, som benytter det meget i sine finalerondoer.<sup>21</sup>

De 2 første sonater i op. 26 (den tredje var endnu ikke udkommet) blev meget fint anmeldt i *AmZ* (6/6 1821) med bla. følgende: „Der Verf. ist als einer der ausgezeichneten unter den jetzigen Klavier-Componisten den Lesern dieser Zeitung schon bekannt, und durch diese Sonaten, vorzüglich durch die zweyte, wird dies günstige Urtheil von neuem bestätigt. Man findet hier dieselben Beweise einer glücklichen Erfindung, wie in mehrern der andern Compositionen des Hrn. K., und dieselbe ausdrucksvolle Behandlung des Erfundenen: aber im Ganzen genommen mehr Heiterkeit, (besonders in No. 1,) als in mehrern jener frühern. An gründlicher, eigenthümlicher Ausarbeitung der Harmonie stehen beyde (besonders aber No. 2,) gleichfalls keiner seiner frühern Compositionen nach, und bekanntlich will das nicht wenig sagen.“ Om førstesatsen af C-dur sonaten er der denne rigtige iagttagelse, som kunne gå på mange øvrige: „Der Satz ist sehr gut gemischt mit kräftigen, bravourmässigen, und sanften, singbaren Stellen.“

Allerede kort efter de 3 sonater, op. 26 må Kuhlau, der ikke rigtigt kunne slippe de store sonater, være gået i gang med sin firsatsede *sonate i B-dur. op. 30* (se fdn. 15). Det blev hans største klaverværk, men dog skrevet i den „nye“ stil, hvilket han selv bemærker i et medfølgende brev, da han 1/12 1820 sender den til Härtel: „...auch eine Sonate, welche ich ebenfalls so frey bin Ihnen zum Verlag anzubieten, und welche, wie ich glaube, Ihnen gewiss angenehm seyn wird, da sie, obgleich sehr brilliant und gross, doch leicht auszuführen, und besonders die linke Hand sehr darin geschont ist.“<sup>22</sup>

At han på egen foranledning havde komponeret en stor sonate i B-dur var måske for at følge en tradition, som jeg mener har eksisteret blandt datidens komponister, for hvem denne toneart - af for os uforklarlige grunde, sandsynligvis en slags toneartssymbolik - inspirerede til særligt omfangsrige værker. Hos følgende af samtidens betydeligste klaverkomponister er deres B-dur sonater den længste, de skrev: *Clementi*, op. 46 (tilegnet Kalkbrenner) (udk. 1820, men sikkert komp. langt tidligere (1805?)), *Cramer*, op. 42 (tilegnet Onslow) (udk. 1809, er blandt hans største), *Beethoven*, op. 106 („Hammerklavier“, tilegnet ærkehertug Rudolph) (komp. 1818, udk. 1819), *Schubert*, (D.V. 960, hans sidste, planlagt tilegnelse til Hummel) (komp. 1828, udk. 1838).

Kuhlaus sonate (der ikke bærer nogen tilegnelse) er et optimistisk og udadvendt værk, måske skrevet i forventningens glæde over hans første rejse til Wien, som han planlagde på dette tidspunkt (iflg. brevet med sonaten), og hvortil han tog i begyndelsen af marts 1821. Man fornemmer den også som af en udpræget østrigsk tone og melodiositet, der flere steder bringer Schubert i tankerne. Kuhlau havde forøvrigt på dette tidspunkt ikke engang hørt navnet Schubert - hans tidligste kompositioner udkom først, mens Kuhlau var i Wien -, og et senere kendskab til Schuberts musik, endsige en påvirkning derfra, anser jeg for minimal. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det åndelige slægtskab mellem dem, som i flere værker ikke lader sig nægte.

Første sats har roligt glidende temaer (særlig schubertsk er et overledningstema mellem hoved- og sidetema over et T-orgelpunkt, der står i Des-dur både i eksposition og reprise), og hele satsen hviler på meget store klangflader. Særlig i gennemførlingsdelen, der indfører et nyt tema (con afflizione), hvorfra et lille motiv ligger på en D<sup>7</sup>-klang i gmol over hele 16 takter. Overledningen til reprisen på grundtoneartens D<sup>7</sup>-klang overgår







Eks. 26

Menuetten har med sin tempobetegnelse „Allegro assai“ og energiske g-mol-førstedel scherzokarakter, men den stramme periodisering (A-afsnit: 8 takter, B-afsnit: 16 takter og A-afsnittet gentaget uforandret) peger mod den gammeldags menuetform.<sup>23</sup> Det samme gælder trioen i G-dur, en rigtig Ländler med ottendedelsløb i treklangsbyrindninger over en sækkepipebas, der har nøjagtig samme periodisering (med en takt mere i mellem-afsnittet) og mange steder på grund af de identiske melodiretninger, -rytmer og harmonier på en ejendommelig måde virker som en ny version af menuetdelen, trods Ländlerens helt anden karakter.

Den kæmpemæssige finale (hvis 18 sider og i alt 705 takter! fylder mere end de tre første satser tilsammen (16 sider)) fortsætter den østrigske „Lustigkeit“, og dét helt bogstaveligt, idet de indledende, punkterede akkordslag på g-mols  $D^7$ -akkord forbinder menuetten med finalen, der dog straks efter tager fat på den triolbevægelse:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , hvoraf det muntre hovedtema med „umba-umba“-bas udkrystalliseres. Triolbevægelsen er allestedsnærværende i hele stykket (atter en sonaterondo med ufuldstændig reprise) og former både risoluto-overledningens tema, det helt jodlende sidetema, epilogen og den lange g-mol midterdel, og den afbrydes kun ganske kort af de punkterede akkordslag, som går forud for og følger efter 2. refrain og i et glimt dukker op i kodaen. Selvom satsen ikke kan være andet end overmåde snakkesalig, er det dog lykkedes Kuhlau på mirakuløs vis at udforme den, så den fornemmes frisk og impulsiv i sin sorgløse melodiositet og spillestil.<sup>24</sup>

Man kan næppe tænke sig en større kontrast til den gigantiske B-dur sonate end den lille tresatsede, sonatineagtige *G-dur sonate*, op. 34, komponeret i juli 1821 under Kuhlaus lykkelige ophold i Wien og sendt til Härtel 27/7 med ordene: „leicht und gefällig, ganz so wie Sie es wünschen; in dieser Art werde ich bald mehreres für Sie schreiben.“<sup>25</sup> Her dokumenteres altså forlæggerens krav om en knap form, og en udtalelse i samme brev, om at hans ophold i Leipzig i Härtels selskab kort forinden ikke blot var behage-

ligt, „sondern auch in vieler Hinsicht sehr lehrreich für mich“, tyder på, at Kuhlau har fået læst og påskrevet: B-dur sonaten *var* for lang (og måske kun godtaget, fordi den var „leicht auszuführen“), og nu må Kuhlau til at indse det!

G-dur sonaten er ellers en lille perle, fyldt med personlige træk: Den sprælske 6/8-Allegro scherzando's hovedtema over det velkendte akkordskema, nu med ny taktfordeling: TITITIS<sup>6</sup>IS<sup>6</sup>ID<sub>3</sub><sup>7</sup>IT, et koralidetema, ordret citat af hovedtemaet (dog i g-mol) i begyndelsen af gennemføringen og derfor ufuldstændig reprise. Efter en kort C-dur Andantino grazioso (satsens karakter taget i betragtning nærmere forstået som lille end som hurtigt Andante) sluttes med en kvik rondo med masser af kuhlauske skalaløb og side-tema med frygisk halvslutning i dets Tp h-mol (sml. eks. 25).<sup>26</sup>

*Op. 46* indeholder 3 sonater, G-dur, d-mol, C-dur af højst forskellig karakter. De er sandsynligvis komponeret marts-april (-maj) 1822 og udkom hos Cranz i Hamburg et år efter (avteret i *Adresseavisen* 25/6 1823).<sup>27</sup>

Den første, der er tosatset og overvejende lyrisk i karakteren, indledes med et meget fint formet tema på 4 perioder (hver på 4 takter undtagen den tredje på 6 takter): A, der kredser om tonen H og harmoniseres med det kendte akkordskema, A<sup>1</sup>, hvor melodien stiger til kvinten og oktaven, A<sup>2</sup> med melodi i bas- og mellemstemmen over en D<sup>7</sup>-spænding og endelig A<sup>3</sup>, der med sin kromatisk nedadgående, vemodige mellemstemme virker smukt afrundende. Karakteristisk for Kuhlaus melodi- og frasefornemmelse er de store melodiske udsving og urolige bevægelse i anden halvdel af en firtaktsfrase efter den rolige første halvdel:

Eks. 27

Allegro ma non troppo

The musical score for Example 27 consists of four systems of piano music in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The first system begins with a piano (p) and dolce marking. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The second system continues the melody. The third system includes a crescendo (cresc.) marking. The fourth system ends with a piano (p) and delicatamente marking. The score is written in a standard musical notation with treble and bass staves.

Desværre lever resten af sonaten ikke helt op til denne lovende begyndelse. Heller ikke Alle Polacca-rondoen (i sonateform uden gennemføring), hvis hovedtema nu er ryt-miseret: , mens sidetemaet er en noget udvandet udgave af polacca-temaet i Beethovens tripelkoncert.

Langt mere markant står de to følgende sonater. Den mest kendte, *d-mol sonaten* er unik i sin form. Nærmest ensatset, idet en hurtig hovedsats omrammes af en langsom indledning og 2 kortere dele (en langsom og en hurtig) til slut (sonaten kaldes af Beethoven meget træffende for „Fantasi-sonate“).<sup>28</sup>

Den lange Adagio patetico-introduktion (31 takter) er som indledningerne til op. 4 og op. 5 bredt anlagt med store akkorder og treklangsbrydninger vekslende med lyriske partier. Den minder noget om Mozarts d-mol fantasi (K.V. 397), især temaet (con espressione) i det høje leje (t. 5) (sml. begyndelsen af Mozarts Adagio-afsnit) og den afsluttende kadence med brudte  $S_n^-$ ,  $D\bar{D}^9$ -,  $D_5^5$ -D-akkorder (Mozart t. 52-54, 86), der leder direkte til Allegro agitato-satsen. Dennes hovedtema - måske afledt af Adagioens con espressione-tema - er ligesom G-dur sonatens (eks. 27) en velproportioneret melodi, denne gang i 5 perioder med forskellige melodiske højdepunkter og med tredje periode ud fra dominanten og lidt længere (11 takter) end de øvrige (8 takter): A A1 A2(B) A A1.<sup>29</sup>

Eks. 28

Allegro agitato



Men denne gang holdes gejsten oppe, og overlednings- og sidetema føles som naturlige udløbere af hovedtemagruppen, mest håndgribeligt i de brudte treklangsfigurer, der flyder gennem hele satsen, og som i sidetemaet danner den figurerede gentagelse af det i halvnoder og i 4-stemmig harmonisering præsenterede koraltema. Figurationerne tilbagemodulerer til d-mol og leder til reprisen (satsen er nemlig undtagelsesvis uden gennemføringsdel (ouvertureform)) og i slutningen af denne (i et udskrevet ritardando) direkte over i Larghetto-delen (18 takter). Med sin omformning af hovedtemaet til D-dur og 6/8 takt ligner den en langsom variation i en variationsrække, og dens brudte akkorder

går ligesom i Adagioens slutkadence direkte over i den afsluttende Prestissimo (2/2, 63 takter). Den har ingen tematisk tilknytning til det foregående, men danner med sine skalaer og brudte akkorder - som i et scherzando-afsnit virker næsten som skrevne for fløjte - en bravurmæssig afslutning på sonaten - for et nutidigt øre måske ikke helt i tråd med dens dæmonisk-romantiske stemningsverden!

Efter den lyriske G-dur- og den lidenskabelige d-mol sonate kommer til sidst en capriciøs C-dur sonate. Dens første 6/8 sats (à la op. 34, I) har livligt passageværk, der forbinder 3 iørefaldende temaer, af hvilke det tredje høres i begyndelsen af gennemføringen i Es-dur (kommer også i kodaen i C-dur). Det er igen et rigtigt østrigsk tema, akkompagneret af „umbaba“-bas og med en slående - og helt tilfældig - lighed med triodelen i Schuberts firhændige Marche caractéristique nr. 2 (op. 121, 2, komp. 1828!) (bemærk det „wienerische“ forslag i t. 3):

Eks. 29



En tredelt F-dur Andantino grazioso (med midterdel i f-mol) begynder med et tema, der repræsenterer *en for Kuhlau (dog mest i sidetemaer) almindelig meloditype med opadgående treklangsbrydninger begyndende på tertsen* (se eks. 30), her „orkestralt tænkt“ for obo (ell. fløjte), mens venstre hånds arpeggioer „spiller klarinet“.

Rondoens (Allegro scherzando, 2/4): ♩ ♪ ♩ ♪ -rytme går gennem hele satsen og fremkalder i de uakkompagnerede overledninger (navnlig til 2. refrain) morsomme haydniske overraskelsesvirkninger, når figurerne adskilles ved lange pauser. Også Beethoven dukker op i kodaen, hvor den i rytmeeksemplet indstregede optaktsfigur bruges i mindelser om det berømte „Prometheus“- „Eroica“- (variations)tema.

Som det altid er tilfældet med en samling på tre sonater (undtagen op. 6) er den første af de 3 sonater, F-dur, B-dur, A-dur, op. 52 (sikkert komponeret i begyndelsen af 1823 (op. 51 uropført 1/1 1823) og udkommet senest i august (avteret i Adresseavisen 28/8 1823)) den korteste, tosatset og mest sonatineagtige. Man bemærker i første sats det af treklangsbrudte hovedtema afledte sidetemas skifte mellem dybt og højt register (krydsede hænder) og efterfølgende hemioldannelser i højre hånds figurer (3 2/4 takter i 2 af satsens 3/4 takter).

I rondoens interesserer især midterdelen i d-mol med sin folkeviseagtige melodik (en tredelt A A B A-form (hvert afsnit på 8 takter) med endnu et (forandret) B-afsnit modulerende til 3. refrain, det hele akkompagneret af raske „klarinet“-16-delstrioler, som man

finder dem i den ligeledes folkevisagtige klaverrondo i a-mol, op. 41, 7 (1822) og i triodelen over „Dronning Dagmar“-visen fra Pas de huit'en af „Elverhøi“.

*B-dur sonaten* er også tosatset, men af større format. Tidens populære marchmelodier og -rytmer høres i førstesatsens hovedtema, der er beslægtet med og sikker influeret af det tilsvarende i første sats af Cramers klaversonate i Es-dur, op. 25, 1 (se fdn. 5). Rytmen  er gennemgående, også i sidetemaet, som med sin *“Tryllefløjte-præstemarch”-melodik (fra skalaens 3. op til 5. og ned på 1. trin)*, der sad Kuhlau i blodet hele livet igennem, er af stor melodiositet. Gennemføringen arbejder indædt med hovedtemaet, først i det dybe leje fra b-mol til f-mol, hvis  $\mathbb{D}^9$ -akkord (B, Des, E, G) omtydes til  $\mathbb{D}^9$  i d-mol (B, Cis, E, G), og herfra dets første takt i modulerende sekvenser, der ender med en repriseforberedende, stadigt gentaget udhamren af temaets optaktsmotiv.

Sidste sats' indledningstema har en for Kuhlaus finaletemaer meget almindelig synkoperet rytme, både ved en gennem fraseringsbuer frembragt betoning af slagets underdeling (sml. eks. 2) og regulære overbindinger af denne til det følgende, betonede slag (mellem t. 3-4):  Denne Allegro scherzando-sats er særdeles temarig: Efter hovedtemaet følger hele 4 forskellige nye temaer (B, C, D, E i henholdsvis Tp, Dp, D og D), inden en lang, men humoristisk overledning, der leger med hovedtemaets optaktsfigur, finder tilbage til reprisen (satsen står i sonateform uden gennemføring). B-temaets stadige gentagelser af hovedtemaets omtalte figur giver det en umiskendelig lighed med finaletemaet i Beethovens d-mol sonate, op. 31, 2, ligesom også E-temaets assymetriske passageværk (lutter 16-dele i grupper på 3!) synes taget fra hovedtemaets optakt (nærmest en omvendning). Af denne grund vokser overledningen til reprisen, der jo også bygger på motivet, naturligt ud af det foregående E-tema. I reprisen udelades D-temaet og erstattes af A-temaet - forberedt af en ny, humoristisk overledning, en udskrevet kadence begyndende med optaktsmotivet augmented (un poco ritardando - cresc. accelerando). A-temaet gentages i figureret form à la Cramer (med lutter 16-dele), som minder så meget om E-temaet, at det virker logisk, at dette følger lige efter og afslutter satsen (dog med A-temaets anden halvdel til aller sidst). Den kunstfærdigt udtænkte, kaleidoskopiske form tager sig sådan ud:

|       |                  |                |                    |                 |                   |                  |                             |                |                               |
|-------|------------------|----------------|--------------------|-----------------|-------------------|------------------|-----------------------------|----------------|-------------------------------|
| Eksp: | A <sup>T-D</sup> | A <sup>T</sup> | B <sup>Tp-Dp</sup> | C <sup>Dp</sup> | D <sup>D</sup>    | E <sup>D</sup>   | Ov <sup>I</sup> T           |                |                               |
|       | 15               | 15             | 18                 | 15              | 25                | 24               | 22                          |                |                               |
| Repr: | A <sup>T-D</sup> | A <sup>T</sup> | B <sup>Sp-Tp</sup> | C <sup>Tp</sup> | Ov <sup>I</sup> T | A <sup>T-D</sup> | A <sub>1</sub> <sup>T</sup> | E <sup>T</sup> | A <sub>1/2</sub> <sup>T</sup> |
|       | 15               | 21             | 20                 | 19              | 17                | 15               | 12                          | 28             | 10                            |

I den sidste *sonate i A-dur* er første sats klangligt helt asketisk, idet den ikke overskri-der tostemmigheden, forstået på den måde, at venstre hånd hele tiden har alberti-bas og andre akkordbrydninger. Hovedtemaets uakkompagnerede begyndelsesmotiv (sml. op. 30, I og op. 88, 3, I) fungerer senere som en original overgang til gennemføringen, videreføres i denne og udnyttes atter i kodaen.

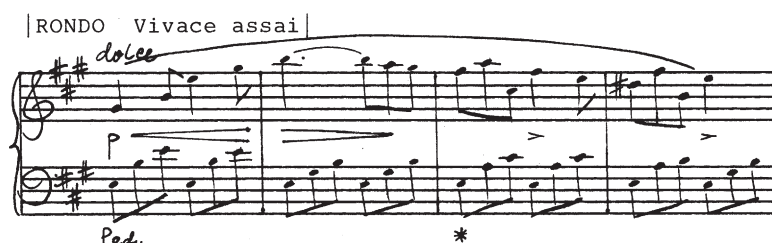
Larghettoen har den samme ejendommelige form med to lige store, musikalsk selvstændige dele som den langsomme sats af den store B-dur sonate, op. 30, nu en patetisk d-mol del spredt ud over hele klaviaturet (som Adagio-indledningen af d-mol sonaten,



op. 46, 2) efterfulgt af en syngende D-dur med fløjtelignende melodik og kuhlauske skalabevægelser, der skaber en poetisk smorzando-afslutning.

Den yderst livlige rondo (6/8) har et spændstigt hovedtema, i t. 2 med det tidstypiske sekst-forslag til kvinten, harmoniseret med den formindskede septimakkord (D $\mathbb{D}^9$ ) og i t. 5-7 hemiolagtige skift fra 6/8- til 9/8-metrum. Overledningen (i denne sonaterondo uden gennemføring) er ikke som normalt et risoluto-afsnit, men et sostenuto-koraltema i punkterede fjerdedelsnoder, og sidetemaet er af den førnævnte, typiske melodistruktur med opadgående brudt treklang begyndende på tertsen:

Eks. 30



De resterende sonateværker bliver nu for alvor bestemt af, at de er skrevet til undervisningsbrug og for amatører. Sværhedsgraden er med et par undtagelser sat ned, og den i op. 52, 3 I fremherskende tostemmighed med melodi og passagespil i højre hånd og i venstre lette, brudte akkorder, ofte holdt inden for 5 toners omfang og det enkleste tænkelige akkordspil, er nu en fast regel.

Man kan måske - i erkendelse af det farlige i de rigoristiske 3-periodeinddelinger - med nogen ret sige, at i Kuhlaus sonateproduktion, er den 1. periode (1810-15) bestemt af de store, komplicerede, klassisk inspirerede sonater. - 2. periode (1819-22) er en blanding af større og mindre værker i en mere enkel og letflydende stil, som svarer til tidens ideal. - 3. periode (1823-27) ligner 2. periode, men værkerne er nu i en endnu enklere stil og helt beregnet til undervisningsbrug.

Det sidste fremgår klart på titelbladet af den berømte samling af "*Six Sonatines faciles, progressives et doigtées*", C-dur, G-dur, C-dur, F-dur, D-dur, C-dur, op. 55, komponeret 1823 og udgivet hos Richter, Bechmann og Milde i København i oktober dette år (avteret i *Adresseavisen* 31/10 1823).<sup>30</sup> Det må anses for givet, at den mindst lige så kendte samling af "*Six Progressive Sonatinas for the Piano Forte Composed and Fingered by Muzio Clementi*", op. 36 fra 1797 (nye udgaver 1801, 1820) har været komponistens - eller måske især forlæggerens impuls for disse sonatiner. Det er særligt tydeligt i de to samlingers åbningssats, hvor Kuhlau efterligner Clementis yderst simple tekstur "[that] has been distilled until only what is essential remains; all attention is focused on the most basic issues in piano playing: clear phrasing, evenness of touch, and control of dynamics",<sup>31</sup> og også lægger sig op ad hans tema (som igen er inspireret af en Scarlattisonate (K. 460)). Men der er flere andre lighedspunkter: den næsten overdrevent udførligt angivne fingersætning, det endnu mindre format end i deres øvrige kortere sonateværker, som for Kuhlaus vedkommende forklarer det dobbelte antal sonatiner end i de



andre samlinger, toneartsfordelingen af de enkelte stykker (Clementis to sidste står dog i G-dur og D-dur), begge samlingers progressivitet samt visse paralleller i musikken (tempobetegnelser, takt- og tonearter i de enkelte satser).

Hos Kuhlau er kun nr. 2 og 4 tresatsede, mens de øvrige er af den sædvanlige tosatsede type uden langsom sats (alle Clementis er tresatsede på nær den sidste tosatsede). I førstesatserne med de ofte meget korte ekspositionsdele bliver der kun sjældent plads til et egentligt sidetema (nr. 1 og 6). Ansatser findes i nr. 2, 3 og 5, men i nr. 4 (kun 44 takter) giver den fuldstændige mangel på temadualisme og den gammeldags stil stykket et præg af barokkens suitesats. Også finalerne må nøjes med en enkel tredelt A B A form. Et morsomt eksempel på dette er nr. 2, hvor et decideret sidetema (i D og af dolce-karakter) ikke får lov til at følge hovedtemaet i reprisen (der er heller ingen gennemføring!), da satsen ellers ville blive for lang, og denne derfor blot kommer til at antage den tredelte A<sup>T</sup> B<sup>D</sup> A<sup>T</sup>-form. Som i mange af de øvrige sonater og sonatiner bærer disse finaler sikkert prisen i musikalsk spontaneitet. Mine egne favoritter er nr. 3 og nr. 4 (en Alla Polacca med rytme som op. 46, 1, II). Nr. 6 er en gammeldags Menuetto [galante], der følger efter samlingens største førstesats, hvis passagespil sammen med den foregående sonatines godtgør stykkernes progressivitet.

Disse småværker har tilfredsstillet et enormt behov for letspillelig musik og har været så efterspurgt, at Kuhlau året efter kunne få udgivet to nye samlinger, der var tænkt som en progressiv fortsættelse af dem, nemlig "*Trois Sonates faciles et brillantes - Suite de l'Oeuvre 55*", A-dur, F-dur, C-dur. op. 59 og "*Trois Sonates non difficiles mêlées de trois Thèmes variées - Suite de l'Oeuvre 55 et 59*", F-dur, A-dur, C-dur, op. 60, komponeret 1824 og udgivet hos Cranz i Hamburg i oktober (avertret i *Adresseavisen* 11/10 og 26/10 1824). Sværhedsgraden og proportionerne i disse værker - alle tosatsede - er større end i sonatinerne (op. 59, 2, I og op. 60, 3, I er deciderede sonatesatser), men noget mindre end i sonatinerne op. 26, op. 46 og op. 52.

Prisen blandt op. 59-sonaterne går nok til den første i A-dur - så rendyrket Kuhlau, at den kunne være prototypen på hans mindre sonater. Første sats og dens prægnante hoved- og sidetema har mange af hans typiske spillefigurer (se f. eks. hovedtemaets t. 2-3 og sidetemaets t. 1-4). En lille fin effekt høres efter at ekspositionsdelens slutning tøvende har ladet hovedtemaet tilbagemodule til T: Efter en generalpause sætter gennemføringen pludselig ind i F-dur med trommende akkordslag som akkompagnement til en naturlig sammensætning af hovedtemaets første og sidetemaets tredje takt (begge med optakt) i typiske skift mellem bas og diskant (krydsede hænder).

Rondoen (2/4) er lige så spirituel. Hovedtemaet har opadgående treklangsmelodik begyndende på tertsen (beslægtet med "Tryllefløjte-præstemarch"-melodikken i førstesatsens hovedtema) og overbundne optakter (sml. op. 52, 2, II) Temaet gentages figureret, anden gang en oktav højere, og i det høje leje høres også det weberske sidetema over et tremulerende akkompagnement og en midterdel i a-mol, der ender med store spring helt op til to oktaver. Sonaten har for øvrigt en ejendommelig form: den ligner mest en sonateform med en stor midterdel i stedet for en gennemføringsdel, men er ingen rigtig sonaterondo, da hovedtemaet ikke kommer inden den store midterdel (som 2. refrain) og kun i meget ufuldstændig form (to første takter) i kodaen (som sidste refrain).

*F-dur sonaten* åbner med et lidt ejendommeligt tema, hvis T-akkord først nås i 3. t., og hvis nedadgående tonale ryk sker ved kromatisk parallelførte sekstakkorder. Den kromatisk nedadgående bevægelse overføres til overledningstemaet, men ellers er resten af ekspositionsdelen mere almindelig. Det samme kan siges om gennemføringsdelen, der starter med stadige gentagelser af hovedtemaets første takt i forskellige harmoniseringer, men ellers forløber i frie sekvenser og modulationer. Overgangen til reprisen sker i lighed med den utrykte sonatesats i Es-dur og op. 46, 3, I ved, at hovedtemaet præsenteres i d-mol, inden det kommer "rigtigt" i F-dur.

Rondoen (6/8) får sit burleske, sommetider groteske præg ved hovedtemaets rytme:  (sml. op. 34, I og op. 46, 3, I) og overledningens hurtige optaktsfigurer, hvor 16-dels trioler og 32-dele næsten smelter sammen og giver en støjende effekt, særlig mærkbar når de efter det figurerede hovedtemas udklingen i diskanten giver satsen en brat afslutning.

Svagest i samlingen står *C-dur sonaten*, hvis første sats har et hovedtema af et noget webersk anstrøg, der (ud fra D) også indleder gennemføringen, men udelades i den ufuldstændige reprise.

Finalerondoen er bedre, selvom den ikke kommer helt på højde med de to foregående. Indledningstemaet har med sin ensdannende: -rytme og berøring af Dp e-mol før kadencering i D mindelser om Rossini (vivace-afsnittet "Sara l'alma delusa" af terzetten (nr. 5) "Gruda sorte" fra "Ricciardo e Zoraide" (1818) synes at have været i Kuhlaus tanker) og viser således hen til de 3 følgende sonater, op. 60. Men det er navnlig sidetemaet, det er værd at hæfte sig ved, dels på grund af den måde, det indføres på: det spores nemlig allerede i bassen i overledningen 9 takter inden det sætter rigtigt ind, dels fordi selve temaet er næsten identisk med forspillet til 3. akt og Mogens' sang fra "Elverhøi", komponeret 4 år senere; endelig fordi det i ekspositionen bevæger sig og harmoniseres i opadgående sekvenser (G-dur, a-mol, h-mol, G-dur), men i reprisen (med lettere forandringer) i nedadgående sekvenser (tonale ryk), således at temaet fra C-dur rykker ned i B-dur og As-dur (og gentages i f-mol, Es-dur, Des-dur).

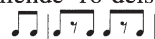
Op. 60-sonaterne har som finaler variationsrækker over temaer fra Rossinis opera "Armida" (fra 1817). Hans operaer var på dette tidspunkt de mest spillede i Europa, og han havde også i København skabt sig sine fanatiske tilhængere og modstandere, siden "Tancredi" som den første af hans operaer var blevet opført herhjemme i 1820. Som bekendt havde Kuhlau - efter nogles mening nærmest for at følge smagen - taget ham til sig i "Lulu" (komponeret 1823-24), og han skrev senere flere variationsrækker og rondoer over Rossini-melodier. Om ideen med at erstatte de sædvanlige finalerondoer med variationer stammer fra ham selv, fra forlæggeren eller fra den svenske baron Eric v. Nolcken, som sonaterne er tilegnet, vides ikke.

De 3 sonater er progressive i længde og - synes det mig - også i kvalitet. Første sats af *den første*, mest sonatineagtige har som sidetema hemioelfigurationer (grupper på 4 16-dele i 6/8-takten) og (efter 2 gentagelser af ekspositionens slutmotiv) en frit formet gennemføring uden tilknytning til ekspositionsdelen. - I finalen er der 4 variationer (den sidste i 3/4-takt) over det marchmæssige 4/4-tema fra duetten (nr. 5) i 1. akt "Cara! per te quest' anima" (opr. i Es-dur).

*A-dur sonaten* har en fin lille førstesats med et lidt rossinisk sidetema i Dp cis-mol!,

som efter endnu en frit formet, nu meget kort gennemføring indleder den ufuldstændige reprise i a-mol, eller rettere den omvendte reprise, idet hele hovedtemaet afrunder satsen. - De 4 variationer over polonaisetemaet fra koret (nr. 12) i 3. akt "T'inganni, a noi sen viene" i originaltonearten a-mol viser større individualitet end de foregående. Fra 2. var. stiger tempoet, først til "più moto", i 3. var. til "poco agitato", hvis udskrevne slutkaden-ce leder attacca til 4. var., en "Allegro molto", som forlænges med en fri afslutning i A-dur.

Den sidste *sonate i C-dur* er den største og mest substantielle. Den åbner med et abrupt tema, hvis optakter på 4 16-dele og 2 akkordslag:  viser klar inspiration fra Beethovens sonater i C-dur, op. 2, 3, I og B-dur, op. 22, I. Der er både et overledningstema (via a-mol til et con passione-afsnit i g-mol med tremolo i bassen), et sidetema (con espressione) og en slutgruppe med ensdannede figurationer. Begyndelsen af gennemføringen er satsens lille genistreg: Den starter efter ekspositionens slutning i G-dur direkte i Es-dur (sml. op. 59, 1, I) med en helt ny koralmelodi på 8 takter, hvis første 4 takter så kontrapunkteres af hovedtemaets begyndelsesmotiv (gentaget i f-mol). Man kunne have ønsket, at Kuhlau havde gjort lidt mere ud af dette lykkelige indfald, også fordi koraltemaet bringer en tiltrængt ro efter det iltre passagespil i ekspositionsdelen, men i stedet fortsættes pludselig med det modificerede con passione-tema (nu con affeto), der virtuost leder til reprisen.

Finalens 4/4-tema er fra scenen med kor (nr. 2) i 1. akt "Germano, a te richiede" (originaltoneart) (senere brugt i "Moïse" (1827), omarbejdelsen af "Mosè in Egitto" (1818)). Der er 5 variationer, hvoraf nogle kommer helt hen på karaktervariationen: Den 3. var. er en "Meno allegro" i 6/8-takt, der med sin rullende 16-delsbevægelse i bassen under (senere over) diskantens melodi med rytmen:  har en vis, måske tilfældig affinitet med var. XXV af Beethovens "33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli", op. 120 (komp. og udk. 1823). Rytmen fortsætter i den næste variation i c-mol (stadig 6/8), hvor temaet efter to indledningstakter høres i en version, hvis første to takter er identiske med Gades melodi til "Paa Sjølund's fagre Sletter" (1840), endda i samme hornkvint-ikklædning (t. 7-8 rykker Kuhlau temaets to takter en tert op på samme måde som Gade i t. 5-6, t. 11-12 bringer han dem let varieret i As-dur, som Gades t. 9-10 kan ses som en omvendning af, og t. 15-16 har han en nedadgående skala ligesom Gade i t. 13-14), så æren af at have skabt denne berømte melodi skal Gade måske dele med Kuhlau, hvis sonate han givetvis har kendt!

Under eller efter arbejdet med sin sidste opera "Hugo og Adelheid" blev Kuhlau af Løse bedt om, "han vilde componere nogle Smaating hurtigst muligt i Lighed med op. 55 og kun for 5 Octaver. Den næste Dag var Ordren affektueret", som eleven J. C. Gebauer fortæller.<sup>32</sup> Om det så skete, ved at Kuhlau blev lukket inde på forlæggerens kontor med nogle flasker vin og først fik lov til at komme ud, når han var færdig, som en anekdote vil have det, skal jeg ikke kunne sige. Det er muligt, at Kuhlau, der var kendt som en hurtigt arbejdende komponist, på et døgn har kunnet få manuskriptets ca. 24 sider færdig (så meget fylder den trykte node, og de plejer at være af samme omfang som hans manuskripter, se ill. s. 150-51), men så er det også gået stærkt! Det kan man nu ikke mærke på disse "*Quatre Sonatines faciles et doigtées*", C-dur, G-dur, a-mol, F-dur, op. 88, - Kuhlaus sidste sonatekompositioner for klaver - komponeret velsagtens engang i efteråret 1827 og udkommet i november (avertret i *Adresseavisen* 8/11 1827).<sup>33</sup> De

kommer helt på højde med op. 55-sonatinerne, som de minder om i format (bortset fra at de alle er tresatsede) og sværhedsgrad.

Førstesatsen af nr. 2 har den ejendommelighed, som jeg ikke er stødt på andre steder, at ekspositionsdelen ikke modulerer til D, men forbliver i T, således at satsen dårligt kan siges at være i sonateform, hvis det ikke var for en gennemføringsdel, der arbejder intenst med hovedtemaet (dets første 4 takter i g-mol, d-mol, c-mol, derefter 5.-6. t. i T).

Den bedste sonatine - måske af samtlige - er naturligvis den tredje i a-mol, Kuhlaus yndlingstoneart indenfor klavermusikken, hvis popularitet muligvis skyldes begyndelsens (atter et i første takt uakkompagneret hovedtema) slående lighed med Beethovens "Für Elise", som Kuhlau forøvrigt ikke kendte, da den først blev offentliggjort så sent som i 1867! (se ill. på modsatte side). Satsen har ufuldstændig (omvendt) reprise, fordi hovedtemaet indleder gennemføringen og - efter akkorder med instrumental ekkovirkning (fortissimo marcato - piano) - anes i bassen i slutningens morendo. Men sonatinens "tour de force" er nok den herlige Allegro burlesco-finale med de komiske forslagsvirkninger (sml. Haydns D-dur klaversonate nr. 50, Hob. XVI/37).<sup>34</sup> - I den sidste sonatine er temaet i den langsomme A-dur sats en variant af den canzonet af A. Bianchi, som Kuhlau havde anvendt til variationerne i fantasien for solofløjte, op. 38, 2, II og til Introduktionen og de 10 variationer for klaver, op. 54. Finalen er igen en Rondo alla Polacca - som han altså synes passer bedst til tonearten F-dur! - og med den kendte optakt på 2 16-dele og synkope i første takt.

Som det fremgår af denne gennemgang af Kuhlaus klaversonater og -sonatiner, går han så at sige den modsatte vej af samtidens komponister: fra de store, komplicerede sonater til de mindre og enkle. De fleste komponister gennemløb jo den naturlige, kunstneriske udvikling at begynde i deres ungdom med mindre, traditionsbundne sonater og ende med større, mere personlige og udtryksfulde. Eksempler herpå finder vi hos de store klassikere, og især hos Clementi, hvor begyndelses- og endepunkterne næsten får karakter af to forskellige stilperioder (klassik og romantik) i en enorm sonateproduktion, der spænder over mere end et halvt århundrede (fra 1760'erne til 1820). Men allermest bemærkelsesværdig er denne udvikling hos Dussek - så meget mere som den fandt sted over en langt mindre periode (fra ca. 1790 til hans død i 1812) - kulminerende i de store mesterværker fra hans sidste år, hvis romantiske tone er enestående for tiden og viser frem til Chopins og Schumanns klaverstil i 1830'erne.

Grunden til forløbet i Kuhlaus sonateproduktion var, som allerede nævnt, samtidens efterspørgsel og dermed forlæggerens krav om letspillelige værker, som Kuhlau efterhånden mere og mere indordnede sig under. Newman siger i sit store værk om sonatens historie, at der var en "distinct dichotomy that developed in the 19th century between sonatas designed for the concert hall and those designed for teaching", og at man kan kalde denne tvedeling for "grande sonate" versus "petite sonatine", "or large-scale and difficult versus diminutive and easy", men at "the real dichotomy is one more of kind than of degree. It is the dichotomy of new style versus old style. When Clementi wrote his delightful sonatinas [1797], their lightness, efficiency, naivety, and characteristic idioms were inherent in the current Classic language. When the Romantic composers continued to employ the same styles, with little or no modernization, in their teaching sonatas or sonatinas, all the way from Kuhlau to Nicolai von Wilm [ty. pianist-komponist 1834-

SONATINA III. *Allegro con affetto.*

The musical score for Sonatina III, 'Für Elise', is presented in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The tempo marking is 'Allegro con affetto.' The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff features a crescendo (cresc.) and a ritardando (ritardando) marking. The third staff includes a piano (p) dynamic and a delicate marking. The fourth staff shows a crescendo (crescendo) and a marcato marking. The fifth staff begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The sixth staff includes a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The seventh staff features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The eighth staff includes a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

“Für Elise”-sonatinen i a-mol, op. 88,3 i førsteudgaven (Lose 1827) med udførlig finger-sætning.



|    |    |                                         |   |      |      |                                  |                                             |                                                                                                                              |
|----|----|-----------------------------------------|---|------|------|----------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 23 | 55 | Six Sonatines                           | C | 1823 | 1823 | Richter,<br>Bechmann og<br>Milde | J.A.Böhme,<br>Cranz,<br>Lose,<br>Plenge     | 2: H,H<br>3: H,L,H<br>2: H,H<br>3: H,L,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,M                                                       |
| 24 | "  | faciles,<br>progressives<br>et doigtées | G | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 25 | "  | "                                       | C | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 26 | "  | "                                       | F | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 27 | "  | "                                       | D | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 28 | "  | "                                       | C | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 29 | 59 | Trois Sonates                           | A | 1824 | 1824 | Cranz                            | Cranz,Cohen<br>WH, Musik-<br>handelen       | 2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>2: H,H<br>3: H,L,H<br>3: H,L,H<br>3: H,L,H<br>3: H,L,H |
| 30 | "  | faciles et bril-<br>lantes. Suite de    | F | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 31 | "  | l'Oeuvre 55                             | C | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 32 | 60 | Trois Sonates non                       | F | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 33 | "  | difficiles mêlées                       | A | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 34 | "  | de trois Thèmes                         | C | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 35 | 88 | variées. Suite de                       | C | 1827 | 1827 | Lose                             | Farrenc,<br>Bachmann,<br>Lose &<br>Delbanco | "                                                                                                                            |
| 36 | "  | l'Oeuvre 55 et 59                       | G | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 37 | "  | Quatre Sonatines                        | a | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |
| 38 | "  | faciles<br>et doigtées<br>" " "         | F | "    | "    | "                                | "                                           | "                                                                                                                            |

"à Monsieur le Baron Eric  
de Nolcken en Scanie"

2 utrykte sonatesatser

|                            |       |           |   |        |                                                                                                                                 |
|----------------------------|-------|-----------|---|--------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Adagio-Allegro<br>con brio | es-Es | 1810-20 ? | % | 1: L-H | Afskrifter i A. Keypers<br>"Et Hefte Klaveerstykker<br>af F. Kuhlau, det første..."<br>dateret 24/12 1820 [1821]<br>og udateret |
| Grave-Allegro<br>non tanto | G-g   | "         | % | 1: L-H |                                                                                                                                 |



KUHLAUS TOHÆNDIGE KLAVERSONATER OG -SONATINER. - En kronologisk oversigt

| Nr. | Opus-<br>nr. | Titel                      | Tone-<br>art | Komp.<br>år | Udg.<br>år | Første-<br>udgave    | Senere<br>udgaver                             | Satsantal,<br>-oversigt | Tilegnelse og andre<br>oplysninger                       |
|-----|--------------|----------------------------|--------------|-------------|------------|----------------------|-----------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1   | 4            | Sonate                     | Es           | 1810        | 1810       | Br. & H.             | %                                             | 4: L-H,H,L,H            | "à son ami J.P. Schäffer"                                |
| 2   | 5            | Sonate                     | d            | 1811 (?)    | 1812       | Br. & H.             | %                                             | 3: L-H,L,H              | "à son ami H.de Plötz"                                   |
| 3   | 6(a)         | Trois Grandes              | a            | 1810-12 ?   | 1812 ?     | G.Vollmer            | Titeloplæg:                                   | 3: H,L,H                | Kanon på titelblad                                       |
| 4   | "            | Sonates                    | D            | "           | "          | "                    | Cranz<br>1822-23                              | 3: H,L,H                | "à M <sup>r</sup> le Doct <sup>r</sup> . Vt<br>H.Hüffel" |
| 5   | "            | "                          | F            | "           | "          | "                    |                                               | 2: H,L-H                |                                                          |
| 6   | 6(b)         | Sonate facile              | D            | 1811        | 1812       | Br. & H.             | %                                             | 3: H,L,H                | m. violin ad lib.                                        |
| 7   | 8            | Grande Sonate              | a            | 1812-13     | 1814       | Br. & H.             | %                                             | 3: H,L,H                | "à madame la Comtesse de<br>Münster-Meinhövel". Kanon    |
| 8   | 127          | Grande Sonate<br>brillante | Es           | 1815        | 1833       | C.C.Lose/<br>Farrenc | %                                             | 3: H,L,H                | "à Monsieur Nicolai Ger-<br>son. Opr. op. 16             |
| 9   | 20           | Trois Sonatines            | C            | 1819        | 1820       | Br. & H.             | Ny Apollo/<br>C.C.Lose                        | 3: H,L,H                | Af Kuhlau kaldt                                          |
| 10  | "            | "                          | G            | "           | "          | "                    |                                               | 3: H,L,H                | "Kleine Sonaten"                                         |
| 11  | "            | "                          | F            | "           | "          | "                    |                                               | 3: H,L,H                |                                                          |
| 12  | 26           | Trois Sonates              | G            | 1820        | 1821       | Simrock              | WH                                            | 2: H,H                  |                                                          |
| 13  | "            | "                          | C            | "           | "          | "                    | %                                             | 3: H,L,H                |                                                          |
| 14  | "            | "                          | Es           | "           | "          | "                    | %                                             | 3: H,L,H                |                                                          |
| 15  | 30           | Sonate                     | B            | 1820        | 1821       | Br. & H.             | %                                             | 4: H,L,M,H              |                                                          |
| 16  | 34           | Sonate                     | G            | 1821        | 1822       | Br. & H.             | %                                             | 3: H,L,H                |                                                          |
| 17  | 46           | Trois Sonates              | G            | 1822        | 1823       | Cranz                | Cranz, Böhme<br>(Musikal. Eh-<br>ren-Tempel), | 2: H,H                  |                                                          |
| 18  | "            | "                          | d            | "           | "          | "                    | Cohen, WH                                     | 1: L-H-L-H              |                                                          |
| 19  | "            | "                          | C            | "           | "          | "                    |                                               | 3: H,L,H                |                                                          |
| 20  | 52           | Trois Sonates              | F            | 1823        | 1823       | Probst               | Horneman &<br>Erslev,                         | 2: H,H                  |                                                          |
| 21  | "            | "                          | B            | "           | "          | "                    | WH                                            | 2: H,H                  |                                                          |
| 22  | "            | "                          | A            | "           | "          | "                    |                                               | 3: H,L,H                |                                                          |

1911], they were perpetuating a language and idioms that were no longer current at all. - So well recognized was this dichotomy that it is not surprising to find one and the same composer - for example, Kuhlau or Reinecke - using the current style for his concert sonatas and the old style for his teaching sonatas."<sup>35</sup>

Kuhlau selv var sig forøvrigt denne forskel helt bevidst. I et brev fra 1829 til musikvidenskabsmanden W. C. Müller i Bremen, der arbejdede på et musikalsk-biografisk leksikon (udkommet året efter) og havde bedt Kuhlau om oplysninger om sig selv, skriver han: "Sie erwähnen in Ihren Briefen nur meine kleinen Compositionen, die nur zunächst für Anfänger oder mässige Clavierspieler geschrieben sind. Ich habe ausser diesen noch vieles im grossen Style für fertige Clavierspieler geschrieben". At han ikke var fri for at ærgre sig over, at de lettere ting allerede i hans levetid havde overskygget mange af de større værker, afsløres af overstregninger i hans brevkladdebog (brevet eksisterer kun der), hvor han i stedet for det netop citerede først havde skrevet: "Doch thut es mir leid dass Sie wie es aus Ihren Briefen zu erhellen scheint (nur meine kleinen Compositionen etc.) kennen". Og et hjertesuk: "(Ich habe ausser diesen) ja so (vieles im grossen Style etc.)".<sup>36</sup>

Kuhlaus større kammermusik og klaverkompositioner for slet ikke at tale om hans operaer lyder selvsagt anderledes end sonatinerne. Hvis man vil have en fornemmelse af, hvorledes han i en moden alder ville have behandlet sonaten som større form, og måske mere efter sit eget hoved end efter forlæggerens og dilettantens, kan man se på de store sonater for fløjte og klaver, der - bortset fra den sidste sonatesamling, op. 88 fra 1827 - tager over, hvor sonatekompositionen for klaver slap (den første fløjtesonate, op. 64 udkom 4 måneder efter den sidste sonatesamling, op. 60).

Den af Newman fremførte modsætning mellem den gamle og nye stil forekommer mig imidlertid mest udpræget et godt stykke ind i århundredet og passer altså bedre på Reinecke end på Kuhlau. På hans tid var forskellen endnu ikke så stor, og man må gøre sig klart, at de mindre sonater og sonatiner ikke bare er småværker i "gammel stil". Kuhlaus op. 55-sonatiner er ikke kun en efterligning af Clementis 6 sonatiner, op. 36, komponeret et kvart århundrede tidligere. Det er værker, der ånder deres eget liv, tager næring efter en ny tids musikalske smag og stil og er præget af komponistens personlighed. Det er "romantiske miniaturer" modsat Clementis "klassiske".

Som så meget andet Kuhlau skrev, er mange sonateværker sikkert hurtigt komponeret, og de har naturligvis ikke alle lige stor værdi. Men klaversonaten repræsenterer uden tvivl det bedste i hans store klaverproduktion, og der er megen god og spændende musik at hente i den, om man så vil foretrække de imponerende ungdomssonater eller de charmerende, senere kompositioner, hvor hans personlighed efter min mening slår tydeligst igennem.

## **Zusammenfassung**

Die 38 Klaviersonaten und -sonatinen des in Deutschland geborenen, aber ab 1810 in Dänemark wirkenden Komponisten Friedrich Kuhlau (1786-1832) stellen den bedeutungsvollsten Teil seiner umfangreichen Produktion von Klaviermusik dar (die mehr als die Hälfte seines gesamten Schaffens ausmacht). Diese Werke nehmen nicht nur einen wichtigen Platz in der dänischen Klaviermusik ein, sondern sie bilden zugleich einen bedeutenden Teil der Klavierkompositionen jener Zeit. Kuhlaus kleinere für den Unterricht bestimmten Sonaten und Sonatinen haben ihm daneben einen festen - wenn auch bescheidenen - Platz in der Geschichte der Klaviermusik gesichert, und zwar bis auf den heutigen Tag.

Kuhlaus Klaviersonaten und -sonatinen werden in diesem Artikel gemeinsam behandelt, weil die Grenzen zwischen ihnen ziemlich fließend sind. Seine kleinen Sonaten Op. 59 und 60 wurden zum Beispiel als eine progressive Fortschreibung seiner Sonatinen Op. 55 konzipiert und werden noch immer als „Sonatinen“ herausgegeben, andererseits haben andere kleinere Sonatenwerke das Format und die Schwierigkeit von Sonatinen.

Kuhlau ist hauptsächlich nur als Komponist von Sonatinen bekannt. In seiner Jugend indes fing er mit grossen, virtuellen und kunstvoll ausgearbeiteten Sonaten an, die ihn als einen gründlichen Kenner der Möglichkeiten des Klaviers zeigen. Die Vorbilder dieser und späterer Sonaten sind bei Haydn, Clementi, Mozart und besonders Beethoven zu suchen. Anregungen bezog er auch von anderen grossen Klavier-Komponisten seiner Zeit, namentlich von J.L.Dussek und J.B.Cramer. Von den 7 grossen Sonaten aus den Jahren 1810-15 zeigen die beiden ersten Op. 4 und 5 (Notenbeispiele 1-4) Beethoven-sche Einflüsse, die 3 Sonaten Op. 6 (Notenbeispiele 5-12) solche von Mozart und Haydn und die Sonate Op. 8 (Notenbeispiele 13-17) von Clementi. Einige enthalten pianistische Experimente, z.B. der langsame Satz von Op. 6,2, vielleicht das erste Stück in der Geschichte der Musik für die linke Hand allein (Notenbeispiel 11) Die Sonate in Es-Dur von 1815 (Notenbeispiele 18-19), die erst nach Kuhlaus Tode als Op. 127 erschienen ist, zeigt eine Wandlung gegenüber dem mehr leichtfließenden virtuellen Zeitstil, der seine künftigen Werke bestimmen wird. Erstmals aber mit den 3 Sonatinen Op. 20 (von Kuhlau selbst „kleine Sonaten“ genannt) schlug er den Weg zu einem ganz einfachen, leicht zu spielenden Stil ein. Die folgenden Sonaten Op. 26 (1-3), 30, 34, 46 (1-3) und 52 (1-3) (Notenbeispiele 23-30) haben in der Regel ein umfängliches Format, die Schubert nahestehende Sonate Op. 30 in 4 Sätzen ist dergestalt Kuhlaus grösstes Klavierwerk. Zuerst in den kleineren Werken der letzten Sammlungen Op. 55 (1-6 = Sonatinen) ist der didaktische Zweck ganz deutlich.

Kuhlau geht in Vergleich zu den meisten Komponisten seiner Zeit somit den entgegengesetzten Weg: Von den grossen, komplizierten Konzertsonaten („grandes“) zu den kleineren unkomplizierten Sonaten und Sonatinen; eine Entwicklung, die hauptsächlich von Forderungen der Verleger bestimmt war, obwohl man nicht ausschliessen kann, dass Kuhlau selbst der Meinung war, ein leichter Stil auf diesem Gebiet liege vielleicht doch seiner künstlerischen Natur näher.

Die Sonaten von Op. 127 an zeigen jedenfalls immer persönlichere Züge. Zu erwähnen ist ferner, dass ein manchmal orchestral wirkender - obwohl ganz klaviermässig ausgestalteter - Klaviersatz bereits in den Jugendsonaten vorkommt (Notenbeispiele 3, 20, 26). Charakteristisch in *melodischer* Hinsicht sind: **1.)** Ein Melodietypus, auf der Terz beginnend, zur Dominante auf- und zur Tonika absteigend beeinflusst von der Melodik des Priestermarschs zu Beginn des zweiten Akts von Mozarts „Die Zauberflöte“. Er wiederum bildet die Vorlage für die Variationen des Finales von Op. 6, 3. **2.)** Eine aufsteigende Dreiklangsmelodik, auf der Terz beginnend (Notenbeispiel 30). **3.)** Ein Thementypus mit der Melodie in langen Noten, Choral- Thema genannt (Notenbeispiel 22). Charakteristisch in *harmonischer* Hinsicht sind: **1.)** Die als „Teufelsmühle“ bezeichnete Sequenzierungsform (Notenbeispiel 17). **2.)** Eine fallende Sequenzierung mit Querstand verursachenden tonalen Rückungen (Notenbeispiel 18). **3.)** Das Modell für viele, besonders einleitende Themen: Tonika/Subdominante mit beigefügter Sexte/Dominante/Tonika, oft über einem Tonika-Orgelpunkt (Notenbeispiele 19, 24, 27, 30). Bezeichnend für die *formale* Anlage sind schliesslich: Erste Sätze und namentlich Finalerondos mit unvollständiger Reprise, womit gemeint ist, dass der Beginn des Expositionsteils (also der Hauptsatz und zuweilen etwas von der nachfolgenden Überleitung) in der Reprise weggelassen wird. Zwei langsame Sätze haben eine für Kuhlau spezifische Gliederung in zwei gleichgrosse und musikalisch selbständige Teile in Moll und in dessen Durvariante, z. B. das Larghetto von Op. 30 (Notenbeispiel 25-26). Der erste Teil dieses Satzes hat einen ausgesprochenen dänischen Romanzen-Ton (eine Mollmelodik in einem von Siciliano abgeleiteten punktierten 6/8-Rhythmus). Nicht zuletzt vermögen die zahlreichen Notenbeispiele dieses Artikels Kuhlaus Adaptionstechnik zu veranschaulichen, die man in allen Werkgruppen begegnet und die bei den Kompositionen anderer Meister eine unmittelbare Inspirationsvorgehen bildeten (Notenbeispiel 5: Mozarts a-Moll Klaviersonate K.V. 310, Notenbeispiel 8: Das Fugen-Thema der Ouverture zur „Zauberflöte“, Notenbeispiel 14: Haydns letzte Klaviersonate Hob. XVI/52, 2. Satz, Notenbeispiel 19: Beethovens As-Dur Klaviersonate Op. 26, 1. Satz).

## Noter

- 1 Brev fra Kuhlau til Härtel af 10.9. 1810. *Kuhlau Breve*, udgivet og med kommentarer af Gorm Busk, København 1990 (*Breve*) s. 34.
- 2 Charles Rosen: *Sonata Forms*, New York, London 1980. s. 276-77.
- 3 Averteret i *AmZ, Intelligenz-Blatt* (IB) IV, april 1812. Mellem de to sonater ligger arbejdet med klaverkoncerten, op. 7, uopført 23/1 1811, men først sendt til forlaget 2/5 1812.
- 4 *AmZ*, 3/2 1813.
- 5 I et brev til Härtel af 6/10 1810 (*Breve*, s. 35) ønsker Kuhlau sig som betaling for sonaten, op. 4 klaversonater af Cramer: op. 23, 25, 27, 29, 31, 34, 37, Dussek: op. 35, 45, 70 og Beethoven: op. 27, 2, variationer: op. 34, 35, cellosonate, op. 69, klavertrioer, op. 70, m. m. Det giver os et indblik i, i hvad retning hans musikalske smag gik, hvortil naturligvis kommer mange andre værker, som Kuhlau - der jo var velorienteret i sin samtids musik - har kendt f.eks. gennem lejebiblioteker i Hamburg og København og set hos sine mange velyndere og venner, hvor han altid spurgte, „om der var nogen ny Musik“ (Thrane: *Danske Komponister*, Kbh. 1875, s. 148).
- 6 Betegnelsen „grande“ (se s. 140) er hos Kuhlau som hos samtidens komponister ofte noget vilkårlig og synes nærmest bestemt af forlaget. Kun den første sonate i dette opusnummer fortjener den, men den er dog ikke større end hans op. 4 og 5, der blot benævnes „sonater“, hvilket også er tilfældet med den store B-dur sonate, op. 30, der om nogen burde have været kaldt „grande“.
- 7 *AmZ*, IB IX, Dezember 1822 og IB IV, Juni 1823.
- 8 Op. 5 blev foruden til d-mol sonaten først benyttet til de 3 sange med klaver fra 1806, op. 8 foruden til den anden a-mol sonate til en firhændig sonate fra 1810 og op. 10 foruden til de 3 fløjteduoer fra 1812-13 til de 12 variationer og soloer for fløjte fra 1807-08.
- 9 Sml. Haydns dobbeltvariations-teknik og Dusseks klaverstykke „La Consolation“, op. 62 (1807).
- 10 På det hammerklaver på Musikhistorisk Museum i København af mærket Meincke Meyer & Pieter Meyer, Hamburg (ca. 1800), som har tilhørt Kuhlau, måler de 4 oktaver + sekst A1-f<sup>3</sup> 77,6 cm, det tilsvarende omfang på et moderne instrument 81,1 cm (se ill. s. 120).
- 11 Kanonen var allerede sendt til forlaget 21/11 1812 og bestemt til *AmZ*, hvor den blev trykt 13/1 1813.
- 12 *AmZ*, 15/3 1815
- 13 Sml. finalerne (begge i 2/4 takt) af Clementis to sidste klaversonater, op. 50,2 i d-mol og op. 50,3 i g-mol („Didone abbandonata“), som Kuhlau dog ikke kendte på dette tidspunkt.
- 14 Den ufuldstændige reprise forekommer også i førstesatserne (op. 20,2; 34; 55,3; 55,6; 59,3; 88,3), men er mere udpræget i fløjte- og kammermusikken.
- 15 Se Jörn-L. Beimfohr: *Das C-dur-Klavierkonzert Opus 7 und die Klaviersonaten von Friedrich Kuhlau I-II* (= nodebind), Hamburg 1971, I s. 271-91, II s. 28-39. Det er en omfangsrig afhandling med detaljerede analyser af sonaterne (men ikke af sonatinerne), set på baggrund af Haydns, Mozarts og Beethovens sonater, men uden et blik til tidens måske endnu mere spillede sonater af Clementi, Dussek, Cramer etc. Der er mange gode, omend noget omstændeligt formulerede iagttagelser. I slutningen af I bd. er der en værdifuld fortegnelse over alle *Amz*'s anmeldelser af Kuhlaus værker m. m. Nodebindet indeholder Es-dur sonaten, op. 127, alle de hidtil utrykte kompositioner i Keypers to hefter foruden talrige nodeeksempler fra sonaterne.



- 16 Averteret i *AmZ*, IB VIII, November 1820 og i *Adresseavisen* 29/12 1820. Kort anmeldt i *AmZ*, 26/9 1821.
- 17 Se op. 26, 1, I; 34, I; 52, 1, I; 55, 2, I; 60, 1, I; 88, 2, I; 88, 4, I.
- 18 Sml. op. 34, I; 55, 3, I; 59, 3, I; 88, 3, I.
- 19 Op. 24 sendt til Härtel 1/9 1820, op. 25 allerede komponeret 1815 og næste sonate, op. 30 sendt til Härtel 1/12 1820.
- 20 Allerede F-dur sonaten, op. 6, 3 var tosatset, men her blev der kompenseret for mangelen på en langsom sats ved de store Grave-afsnit i finalen.
- 21 Cramer: op. 23, 1, III; 23, 2, II; 31, 2, III; 31, 3, III; 42, III; 47, III, 59, III.
- 22 *Breve*, s. 77
- 23 Sondringen mellem menuet og scherzo er i ungromantikken helt flydende, og det beror nærmest på en tilfældighed, hvad navn satsen får (jvf. betegnelsen Menuetto ossia Scherzo). I Webers klaversonater hedder satserne menuetter (i As-dur sonaten Menuetto capriccioso), men er deciderede scherzi. Også Spohr bruger betegnelserne i flæng. Iøvrigt er kriteriet for det, vi forstår ved henholdsvis en menuet og en scherzo ikke blot sidstnævntes hurtigere tempo, men også dens større udstrækning, især af B-afsnittet og af gentagelsen af A-afsnittet, og hele satsens motiviske, ofte gennemføringsagtige arbejde med et eller flere temaer, navnlig i B-afsnittet (der er ofte tale om regulære sonatesatser), mens menuetten har mere symmetriske, 16-32 takters perioder og stort set lige lange afsnit.
- 24 B-dur sonaten blev i *AmZ*, IB IV averteret i maj 1821 og fik en rosende omtale 24/4 1822, der kun anker over, at han går for vidt i den „udførlige“ udformning, især i overledningerne og slutningerne.
- 25 *Breve*, s. 84
- 26 Sonaten blev averteret i *AmZ*, IB I, Januar 1822 og kort omtalt 3/9 1823
- 27 Op. 43-45 sendt til Härtel 16/3 1822 (*Breve*, s. 89), op. 47 komponeret allerede 1816 (Ouvturen omarbejdet sommeren 1822) og op. 48 udkommet juli 1822. Op. 46 blev averteret i *AmZ*, IB IV, juni 1823, men ikke anmeldt.
- 28 Beimfohr: op. cit., s. 142
- 29 Temaet optræder i en noget anden form, men med lignende akkompagnement i begyndelsen af ariedelen fra Adelaides recitativ og arie (nr. 6) fra „Røverborgen“ (1813).
- 30 Den tyske førsteudgave kom hos J. A. Böhme i Hamburg 1825 og en ny forbedret udgave hos Lose 1828 (avteret i *Adresseavisen* 28/10). Antallet af nyere udgaver i det forrige og dette århundrede (ofte sammen med op. 20) er som bekendt legio.
- 31 Leon Plantinga: *Clementi. His Life and Music*, London, New York, Toronto 1977. s. 163-64
- 32 Gebauers Meddelelser, i: *Thrane: Materiale og Breve vedr. Fr. Kuhlau*, Det Kgl. Bibliotek, NKS 1789, 4<sup>o</sup>.
- 33 „Hugo og Adelheid“ var nu allerede færdig 12. eller 13/10, så hvis det virkelig var *under* arbejdet med den, Kuhlau skrev sonatinerne (Thrane: *Danske Komponister*, s. 137), har Lose været lidt længe om at få dem trykt. Den fransk-tyske paralleludgave fra Farrenc, Paris og Bachmann, Hannover blev averteret i *AmZ*, IB XIII, September 1828
- 34 Max Reger fandt den endda værdig til en koncertransskription (jfr. F. Stein: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953, s. 521, 613).
- 35 Newman: op. cit. *The Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*, s. 64.
- 36 *Breve*, s. 146.

# Tristan-akkorden opløst

*Af Peter Wang*

Tristan-akkorden har nu i over 130 år været den store gåde indenfor den funktionsharmoniske analyse, idet ingen af de eksisterende analyser har formået at interpretare fænomenet i sin fulde flertydighed. Man har måttet stille sig til tåls med aspekter, der undertiden tilslører lige så meget, som de afdækker.<sup>1</sup>

Problemet om Tristan-akkorden er, som hermed antydet, i højere grad et metodeproblem end et musikalsk problem, og det skal derfor løses gennem en reparation af analyseredskaberne, hvis hovedfejl synes at være:

- Den traditionelle harmoniske analyse opererer i et rodet tidsbegreb, hvor der ikke holdes styr på fortid, nutid, fremtid, erindring, forventning, hvilket her søges afhjulpet.
- Hvor den harmoniske analyse normalt stiller sig tilfreds med slutresultatet, tilstræbes det i den foreliggende analyse at få alle ‘mellemregningerne’ med, således at de tonale potentialer i hvert eneste øjeblik søges kortlagt. Dette gør naturligvis analysen meget tung; jeg håber ikke, læseren mister pusten undervejs.

Første periode. Takt 1-3.

Tristan-forspillet cellooptakt etablerer en svag, latent a-mol-tonalitet, i hvilken Tristan-akkorden indtræder med en vis skuffende virkning som altereret vekseldominant med enkelt-forslag *gis-a* (fransk) eller dobbelt-forslag *gis-a* og *h-c* (tysk); måske mest den tyske, men sagen er uden betydning, og det er i hvert fald den franske version, der realiseres i taktens slutning:

a-mol: T S6 D T<sub>st</sub><sup>#9</sup> = <sup>10</sup>/<sub>65</sub> DDa (fransk)

Heroverfor søger Tristan-akkorden at gennemtvinge sin egenvalør som er Es: S<sub>6</sub> og til dels Fis: D<sub>9</sub>, hvormed en manifest konflikt mellem prækontekstvalør og egenvalør er etableret;<sup>2</sup> den fornemmes som netop den ambivalente svingen i vor musikalske bevidsthed, der er akkordens udtrykskvalitet, og som nu kan beskrives således, svarende til en del af de allerede eksisterende analyser:



|                  |                |                 |      |            |
|------------------|----------------|-----------------|------|------------|
| prækontekstvalør | <b>a-mol:</b>  | forslag         | ———> | DDa        |
|                  |                | ↓               |      |            |
| egenvalør        | <b>Es-dur:</b> | Sm <sub>6</sub> | ———> | gennemgang |

Nu skulle man tro, at denne konflikt blev løst ved den efterfølgende E7-klangs indtræden, således som de traditionelle analyser hævder, men dette er ikke tilfældet. Tværtimod vil Tristan-akkorden i kraft af sin egenvalør presse E7-klangen så hårdt med Es-tonalitet, at den pådattes en prækontekstvalør som Es-dur: Da, eller sagt lidt anderledes; de to akkorder integreres i et forløb, der peger stærkt mod Es-dur, men næppe mod es-mol, som Schönberg antyder i sin »Harmonielehre«,<sup>3</sup> og næppe heller mod Es-dur som tonika, men snarere mod Es-dur som dominantfunktion, idet der er grænser for, hvor vidtløftig kromatik vi accepterer i tonikas umiddelbare nærhed. Således er Tristan-akkorden altså også under indflydelse af den postkontekst, den selv har udsat for tonalt pres, men ikke sådan, at dens egenvalør ændres, men sådan at dens egenvalør påtvinges en opfattelse i en højere positionskategori, nemlig As-tonalitet, sådan:



|           |                |                  |            |     |                   |
|-----------|----------------|------------------|------------|-----|-------------------|
| egenvalør | <b>Es-dur:</b> | Sm <sub>6</sub>  | gennemgang | Da  | postkontekstvalør |
|           |                |                  |            |     |                   |
|           | <b>As-dur:</b> | DSm <sub>6</sub> | gennemgang | DDa |                   |

Nu sker der imidlertid det, at E7-klangen søger at hævde sin egenvalør som A: D7, hvorved der i E7-klangen er opstået en konflikt af præcis samme art som i Tristan-akkorden; E7-klangen har ikke løst Tristan-akkordens problem, men arvet det. Men med sin egenvalør 'genopliver' E7-klangen så at sige cellooptaktens a-tonalitet og Tristan-akkordens prækontekstvalør, med hvilken den integreres sådan:



prækontekstvalør      **a-mol:** forslag      DDa D      egenvalør

→ bekræftes postkontekstuel

Og hermed er der i virkeligheden sluttet en 'forbandet ring', idet såvel cellooptakten som den afsluttende E7-klangs egenvalør søger at påtvinge Tristan-akkorden a-mol-tonalitet, mens denne søger at hævde sin egenvalør og dermed påtvinge omverdenen As-tonalitet.

Forspillet tre første takter må altså analytisk set forstås som det optimale kompromis mellem As- og a-tonalitet, hvorved de musikalsk interpreterer hele dramaets centrale konfliktstof: Nat – Dag, Hjerter – Hjerne, Tantris – Tristan osv.<sup>4</sup>



→ **a-mol:** (T S<sup>6</sup>      D) → forslag til → DDa → D<sup>#4</sup> 5 → mod T

**As-dur:** DS<sub>6</sub> gennemgang → DDa → mod 6

→ bekræftes postkontekstuel

Til denne analyse kan der nu knyttes nogle få kommentarer, dels til selve øjeblikket, hvor Tristan-akkorden sættes an, dels til *ais-h* forslaget ved E7-klangen, men de ville ikke give anledning til ændringer af redegørelsens hovedpunkter – tværtimod.

I det følgende skal vi se nærmere på de to næste firetaktsperioder. De anses i reglen for slet og ret at være transponeringer, sekvenseringer, men så enkelt menes det ikke at forholde sig ud fra de synspunkter, der her skal gøres gældende.

Anden periode. Takt 4-7.

Anden firetaktsperiode adskiller sig drastisk fra første ved ikke at sætte ind prækontekstløst, men tværtimod ved at forholde sig til en allerede etableret spændingstilstand.



*Det prækontekstuelle aspekt A:* D7 medfører, at takt 5 høres som dominant til septimiseret tonika med bidominantisk virkning til suddominant. Anden Tristan-akkord har da også en subdominantisk virkning,<sup>8</sup> som imidlertid klart overskygges af dens dominantiske karakter. Alt i alt virker Tristan-akkorden på dette sted altså som en funktionelt forstærket genoptagelse af dominanten fra takt 3. Melodibevægelsen i takt 6, *h-c*, tolkes under denne synsvinkel som *h-his*, dvs. som kromatisk gennemgang fra ren til forstørret kvint.



**A-dur:** D7       $T_7^9 = (D_7^9)$      $S_b^5 = D_9$        $\#5$  (imod T)

Akkorden i takt 7 høres nu som stærkt dominantiseret tonika, dvs. som A:  $(D_9^{\#5})_S$ , og den efterfølgende G7-klang lader sig på den baggrund opfatte som et forudhold til subdominant, samtidig med at den faktisk selv har subdominantisk funktion, eller i det mindste 'tredie positions' funktion i Jersilds forstand, nemlig som den såkaldte  $S^4$ -akkord.<sup>9</sup> En nærmere udredning heraf er imidlertid mindre relevant i denne sammenhæng, hvor pointen er, at A-tonaliteten ikke dementeres, selvom selve tonikafunktionen 'gennembrydes':



**A-dur:** (D7       $T_7^9$ )     $D_9$        $\#5$   
= (D7<sup>b5</sup>)       $S^4$       (imod D7 T)  
3

Det er imidlertid klart, at G7-klangen i takt 7 naturligvis presser såvel As- som A-tonaliteten hårdt. Spørgsmålet er imidlertid, om de to tonaliteter holder til presset, og det menes de lige netop at gøre.

*Det prækontekstuelle aspekt fra første periodes begyndelse* sammenknytter et form-aspekt og et tonalitäts-aspekt, hvilket desværre ofte negligeres i den musikalske analytik.<sup>10</sup>

Den ensartede gestaltning af takt 5 og takt 1, begge med optakt, betyder naturligvis at takt 5 høres som 'identisk' sekvensering af takt 1, og at den harmoniske sammenhæng mellem takt 3, 4, og 5 dermed svækkes. Som vi skal se, er der imidlertid en pointe i, at takt 5 både viderefører takt 3 harmonisk følgerigtigt og bryder hermed.



Analogien tilbage til takt 1 illuderer således, at sekstspringet *h-gis* faktisk er et formindsket septimspring *h-as* op i c-mols lave sjette trin. Denne opfattelse er delvist i konflikt med den harmoniske prækontekst, E7-klangen, i begge dennes tonale udlægninger, men netop kun delvist, idet en underforstået formindsket firklang *h-d-f-as* er enharmonisk identisk med firklangen *gis-h-d-f*, hvormed være antydnet, at optakten under denne synsvinkel repræsenterer både en forøgelse af spændingen i E7-klangen til ufuldkommen E9-klang og en enharmonisk omtydning til ufuldkommen G9-klang;<sup>11</sup> dette er netop det specielt vidunderlige og underfundige i Wagners unisone passager – deres latente tonale rigdom!

Herefter forløber analysen analogt med den tilsvarende analyse af takt 1-3, dvs. svarende til de gængse analyser med rødder hos Ernst Kurt:



(E7- E9 = G9-)

**C-dur:** D9 D7 f.sl. DD7<sup>b5</sup> D7<sup>#4</sup> 5

Til de hermed gennemførte prækontekstuelle analyser knytter sig nu betragtningerne vedrørende 'anden Tristan-akkords' egenvalør, der undertrykkes i As- og C-analyserne, men respekteres i A-analysen.

*Anden Tristan-akkords egenvalør* er tvetydig fis-mol: S<sub>6</sub> og A-dur: D9 analogt med den tilsvarende analyse i takt 1, hvorefter analysen følger præcist de samme retningslinier som i takt 1-3 og altså artikulerer H-tonalitet:



**H-dur:** DS<sub>6</sub> gg D19<sup>b5</sup> mod 6

En sammenfatning af disse analyser med de tilsvarende for takt 1-3 tager sig nu således ud:



|     |                                 |                                             |
|-----|---------------------------------|---------------------------------------------|
| A:  | (S <sup>6</sup> D) - DDa D7     | (D - ) D9 <sup>#5</sup> - S4                |
| As: | DS <sub>6</sub> DDa             | (DDa D) D9 <sup>#5</sup> - D9 <sup>#5</sup> |
| C:  | (D9 D7) - D7 <sup>b5</sup> - D7 |                                             |
| H:  | DS <sub>6</sub> - DDa           |                                             |

Konklusionen må være, at første periodes tonale konflikt mellem A- og As-tonalitet tilspidses til en konflikt mellem hele fire tonarter, A-, As-, C- og h-tonalitet.

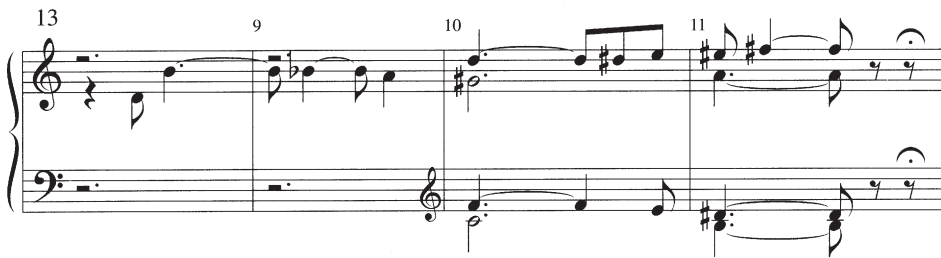
Jævnbyrdigheden af disse tonaliteter kan naturligvis diskuteres, og hvis denne redegørelse er for vidtløftig, er de traditionelle analyser i hvert fald for snævre:

As-tonalitetens styrke er dens rimeligt stærke affinitet og dens respekt af første Tristan-akkords egenvalør; dens svaghed er det stærke pres af den afsluttende G7-klang. Wagner synes at lægge dette As-tonale aspekt til grund for det såkaldte *Todesmotiv* (klaverpartitur s. 17 takt 19 – s. 18 takt 3).

H-mol-tonalitetens styrke er dens analogi med første periodes As-tonalitet, og dermed dens respekt af anden Tristan-akkords egenvalør. Wagner realiserede det H-tonale aspekt i den hypervigtige forspilsreprise i anden akts slutning (klaverpartitur s. 222 takt 8-13).

De A- og C-tonale aspekter skulle ikke kræve nærmere udredninger.

Tredie periode. Takt 8-10.



Indledningsvis kan man undre sig over, at indsatsen kommer 'for tidligt', samt at den unisone celloindledning og selve Tristan-akkorden ('tredie Tristan-akkord') er ændret; hvorfor har Wagner ikke bare sekvenseret videre, sådan som han gør det tilsvarende sted i takt 88-89?

Tredie Tristan-akkord er placeret metrisk præcist, fire takter efter anden, otte takter efter første; det er altså cellooptakten, der er forlænget 'bagud', ikke Tristan-akkorden der er 'forsinket'. Cellooptaktens forlængelse kan umiddelbart forklares ved, at indled-

ningsintervallet *d-h* skal assimilere den foregående klang, og at melodien skal 'nå' tredje Tristan-akkords *gis*, hvilket fordrer 3 kromatisk faldende sekunder; cellooptaktens udformning er således et resultat af den valgte Tristan-akkord! Bemærk at Wagner netop vælger klangen *d-f-as-c*, og ikke klangen *h-d-f-a* som i takt 88, hvilket formodentlig rummer en dyb musikalsk pointe!

Analysen følger samme retningslinier som analysen af anden periode, hvilket betyder at perioden skal analyseres i lyset af de fire prækontekstuelle tonaliteter, A-, As-, C- og H-tonalitet.

*Prækonteksten A:* S<sup>4</sup> assimileres fint af optaktsfiguren *d-h*, og det er ikke blot muligt, men aldeles følgerigtigt og meningsfuldt at forestille sig følgende latente harmonisering af cellostemmen, som altså repræsenterer en faldende følge af formindskede firklange, dvs. en maskeret kvintskridtssekvens. Efter dette forløb, hvor A-tonaliteten er umiskendeligt nærværende, fremtræder tredje Tristan-akkord tydeligt med dominantisk funktion, A:  $\mathbb{D}9^{\sharp 5}$ :

A-dur: S<sup>4</sup>

$\mathbb{D}9_7$

T<sub>3</sub>9 = DDD<sup>7</sup><sub>b5</sub> DD<sub>7</sub>

$\mathbb{D}9_{\sharp 5}$

[T]

I dette eksempel ville Tristan-akkorden fint kunne videreføres til tonika sekstakkord i A-dur, direkte eller i forbindelse med den faktiske udformning af takt 10, således – med en næsten Parsifal-agtig atmosfære:

A-dur:

$\mathbb{D}9_{\sharp 5}$

8

T<sub>3</sub>

Denne opløsning ville være aldeles idiomatisk, som tidligere påvist, idet hævet kvint efterfulgt af kromatisk, opadgående opløsning af septimen synes at være regelen snarere end undtagelsen.

Med andre ord er A-tonaliteten nærværende helt frem til takt 11, hvilket selvsagt ikke anfægtes af den kendsgerning, at Wagner i denne takt gør noget andet; det væsentlige er, at forventning om A-dur-akkord i takt 11 er berettiget indenfor den ratio, logos, musikken har sat i sit forløb frem til dette punkt.

*Prækonteksten* As:  $\mathbb{D}9\frac{7}{5}$  assimileres også udmærket, idet det skal bemærkes, at tonen h på dette sted har en væsentlig stærkere karakter af opadgående ledetone, end tilfældet var med den tilsvarende tone gis i takt 5, hvilket understreger det betænkelige i blot at betragte de tre perioder som sekvenseringer af hinanden.

Tolket i denne tonalitet formidler cellosoloen slet og ret – efter sekstspringet *d-h* (dvs. fra #7 til #5!) – en omlægning af dominantakkordens hævede kvint til ren og slutteligt sænket kvint. Det skal hertil bemærkes – i forbifarten – at denne opfattelse understreges af, at det indledende sekstspring herved også lader sig opfatte som et spring op i en tone med *nedadstræbende* ledetonevirkning således som både i takt 1 og 5. Det lyder måske selvmodsigende på denne måde at hævde en stærk nedad- som opadstræbende ledetonekarakter for én og samme tone, men det er faktisk netop denne dobbeltkarakter, der er den gennemkromatiserede harmoniks, Tristan-harmonikkens, kendetegn; dette rejser unægtelig et væld af spørgsmål om ‘renhed’, ‘intonation’, ‘stemning’, som det fører for vidt at diskutere her.<sup>12</sup>



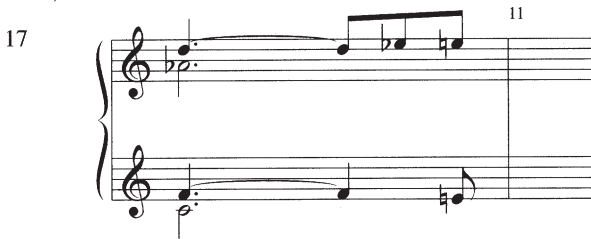
As-dur:  $\mathbb{D}9\frac{7}{5}$

$\sharp 5$

$\flat 5$

$T_6^{\sharp 4}$  mod  $\frac{5}{5}$

I denne sammenhæng bliver tredje Tristan-akkord altså en sekstfarvet tonika med kromatisk forslag til kvinten, hvilket ikke mindst forekommer plausibelt på baggrund af, at dette kromatiske forslag faktisk opløses på femte taktslag, hvor vi hører den rene sekstfarvede, ‘subdominantiserede’ As-durakkord:



As-dur:  $T_6^{\sharp 4}$  ————— 5

=  $DS_6$  gg

Også her gælder det, at As-tonaliteten er ubrudt nærværende og faktisk kunne fortsætte videre ind i næste takt med den med rette forventelige vekseldominant i As-dur, hvilket ikke anfægtes af, at komponisten faktisk foretager sig noget andet.

*Prækonteksten C*: D7, altså den prækontekst, der respekterer den foregående G7-klangs egenvalør, og dermed kan påberåbes en særlig forrang, vedligeholdes også i det følgende, om end det på sæt og vis er den tonalitet, der lider hårdest medfart, idet cellostemmen rent faktisk dementerer ledetonen *h* på en temmelig håndfast måde. Man *kan* imidlertid opfatte den faldende kromatik som en bevægelse ned i G7-klangsens none, hvorefter Tristan-akkorden bliver C-durs tonika med et kraftigt dominantisk forslag mod forventet opløsning som antydet:



C-dur: D7

gg

#5

TD mod T

Det dominantiske forslag bliver da også til dels opløst på taktens sjette slag, hvis man altså vil acceptere, at tonen *as*, dvs. dominantens tone, omtydes enharmonisk til *gis*, tonikas hævede kvint. En sådan omtydning er naturligvis uhørt i klassisk harmonik, men Wagners harmonik er jo netop heller ikke klassisk!



C-dur:

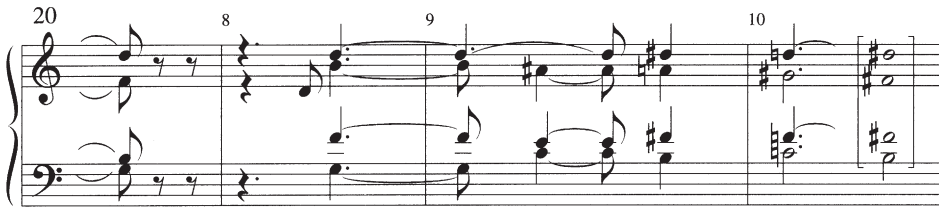
TD

T#5

*Prækonteksten H*:  $D\sharp^9b^5$  assimileres også strålende af cellosoloen, hvis *b* (= *ais*) er dominant-terts med efterfølgende opløsning til animeret tonika (septim og stor none). Tristan-akkorden opfattes i denne sammenhæng som firdobbelt kromatisk forslag til H7-klang, som antydet i nedenstående harmoniske udlægning (eks. 20).<sup>13</sup> Og det er jo også denne tolkning, eller i hvert fald en nært beslægtet, der realiseres i takt 11 (eks. 21).

Til alle disse fire prækontekstuelle udlægninger, der hver for sig udlægger tredje Tristan-akkord som 'farvet', 'animeret' forslagsagtig klang, knytter sig nu tydingerne af klangers egenvalør.

Som halvformindsket firklæng bygget op på tonen *d*, er klangen klart subdominantisk i C-tonalitet, c-mol:  $S^6$  med kvint i bassen, hvorimod den ikke uden problemer kan

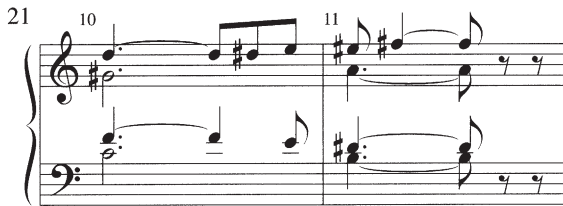
H-dur: D $\sharp$ 9 $\flat$ 5

D9a

T

f.sl.

T



H-dur: f.sl.

SD7

opfattes som ufuldkommen dominant i Es-tonalitet, på grund af bassens none.

Udlægningen som subdominant i c-mol lader sig da også realisere uden alvorlige brud med den udviklende stil, selvom de fleste nok vil finde nedenstående fiktive slutning på tredje periode noget slatten:

c-mol: S $\flat$ <sub>3</sub> D $\flat$ <sub>7</sub>  $\sharp$ 5= Es-dur: D $\sharp$ 9 $\flat$ 5 D $\flat$ <sub>7</sub>

Tredie Tristan-akkords egenvalør menes med andre ord ikke at gøre sig gældende, således som tilfældet var ved første og anden, men dengang deltog akkorderne også i en harmonisk og tonal akkumulationsproces, hvorimod der her er tale om det modsatte.

Inden den endelige sammenfatning af disse analyser og færdiggørelsen af tredje periode skal det lige bemærkes, at disse analysers karakter af mere eller mindre ligeberettigede aspekter forudsætter flertydigheden af den indledende cellosolo! – den ville simpelthen



ikke kunne harmoniseres, uden at væsentlige aspekter ville gå tabt, og her har vi netop et af de mest underfundigt fascinerende træk ved Wagners enstemmighed, dens latente tonalitet, der post festum lader os være havende hørt alt muligt. Men analyserne kan nu sammenfattes sådan:



|                                  |       |                                                          |
|----------------------------------|-------|----------------------------------------------------------|
| A: S <sup>4</sup>                | f.sl. | D <sup>#5</sup> - DD7 mod D <sup>9</sup> T               |
| As: D <sup>9</sup> <sup>#5</sup> | f.sl. | DS <sup>6</sup> gg - DDa mod D <sup>9</sup> T            |
| C: D7 <sup>#4</sup> 5            | f.sl. | SD <sup>#5</sup> - S7 <sup>b5</sup> mod D <sup>9</sup> T |
| H: D <sup>9</sup> <sup>b5</sup>  | f.sl. | - SD7 mod D <sup>9</sup> T                               |

Alle fire tonearter passerer nogenlunde 'frelste' igennem, og alle aspekter er karakteriserede ved en fornemmelse af halvslutning. For fuldstændighedens skyld anføres det, hvor smertefrit der på idiomatisk måde ville kunne kadenceres i de fire tonearter:



|    |                  |     |     |    |                  |    |     |
|----|------------------|-----|-----|----|------------------|----|-----|
| A: | D <sup>9</sup> T | As: | D T | C: | D <sup>9</sup> T | H: | D T |
|----|------------------|-----|-----|----|------------------|----|-----|

At der på tilsvarende enkel måde kan kadenceres i næsten alle andre tonearter, fortæller ikke blot, hvor relateret tonearten er på dette sted, men også, at det prækontekstuelle pres mod H7-klngen er så stærkt, at dens egenvalør så at sige er tilsidesat. Hermed er den tonale konflikt fra forspillet begyndelse ikke blot holdt ved lige, men forøget gennem komplekse tonale kampe, sluttende med en hævelse til dominantisk plan!

Hvor E7-klngen i takt 3 balancerede præcis mellem A- og As-tonalitet, gør H7-klngen i takt 11 det samme, idet 'vejen hjem' til de to tonearter er præcis lige lang (se eks. 25). Om dette er nøglen til en forklaring på, at hele dramaet slutter i H-dur som et højspændt tonalt ingenmandsland mellem A- og As-tonalitet skal her være usagt, men spørgsmålet tvinger sig frem.

I de følgende fire takter fastholdes H7-klngens dobbelttydighed, selvom man måske skulle forvente, at den gradvise afskæring af den tonalt komplicerede prækontekst ville virke som et glemslens slør, og dermed favorisere klngens egenvalør; at netop dette ikke finder sted, siger en hel del om kraften af de fremmanede spændinger.



A: DD7                      D                      T                      As: DDDa                      D                      T

Og dette er netop baggrunden for den næsten brutale virkning, hvormed klarhedens øjeblik indfinder sig i takt 16, hvor musikken for første gang er rettet mod en og kun en toneart, a-mol, der dog typisk nok undviges med skuffende kadence:



a-mol:                      D                                              T<sub>st</sub>

Konklusionen på denne analyse må være, at de første 17 takter nok står i a-mol, eller i hvert fald at a-mol er 'den røde tråd'; men i denne musik må det være rimeligt at spørge, hvilke tonearter, der er under udvikling og afvikling. En sådan betragtningsmåde beskriver bedre fornemmelsen af, at man befinder sig i en tilstand af ustabil ligevægt; som i toppen af en nål på spidsen, med mulighed for at falde ud til forskellig side i kvintcirkelns urskive.

Disse analyser, og de konklusioner man måtte drage heraf, vedrører foreløbig kun forspillet første 17 takter. På længere sigt må andre vigtige steder i partituret naturligvis inddrages i karakteristikken af denne ejendommelige harmonik. For eksempel er der tydeligvis noget helt særligt på færde i takt 82-90, hvor optakten *a-f* er ændret til *as-f*, og hvor tredje periode (takt 88-90) er væsentligt forandret. Også på dette sted synes musikken dog at reflektere dramaets tonale grundidé, spændingen mellem As- og A-tonalitet, idet højdepunktet takt 83 har retning mod Es- og As-tonalitet, som i det følgende tvinges klart i retning af A-tonalitet.

Om dette sted skriver komponisten selv: »...durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrligsten Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonnen eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist ...«<sup>14</sup>

En nærmere udredning af disse forhold, samt af måden, hvorpå Tristan-forspillet 'snor' sig mellem A- og As-tonalitet, må imidlertid gemmes til en anden gang.

## Noter

- 1 Litteraturen om nærværende emne er omfattende; der henvises til Kirsten Maegaards bibliografi i *Musik og Forskning* 1980, s. 49.
- 2 Sondringen mellem dur og mol kan være overordentlig vanskelig at opretholde, da de to tonekøn influerer så stærkt på hinanden; hvor sondringen anses for betydningsfuld, er den foretaget eller antydnet, men der gøres ikke fordring på fuldstændig stringens.  
Begreberne præ- og postkontekst er, så vidt vides, første gang taget i anvendelse af Carl Erik Kühl i upublicerede undervisningsnotater fra Aarhus Universitet ca. 1970. Om begreberne også i definitorisk henseende stemmer overens, er ikke helt klart.
- 3 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Auflage, Berlin 1966, s. 310.
- 4 Det vil føre for vidt at udrede disse forhold nærmere, men der skal anføres et par eksempler fra klaverpartituret (Mottl & Kogel, Ed. Peters):  
s. 32, t. 16: »Der *Tantris* mit sorgender List sich nannte, als *Tristan*, Isolde' Ihn bald erkannte«;  
s. 37, t. 6: »Den als *Tantris* unerkannt ich entlassen, als *Tristan* kehrt er kühn zurück«;  
s. 173, t. 1: Hele kærlighedsnatten klinger i As-tonalitet, der først afbrydes af Brangänes advarsel over 'Tages-motiv', s. 180, t. 7, hvor A-dur/fis-mol-tonalitet trænger igennem;  
s. 222: Forspilsreprise forløses i As-tonalitet, hvor Tristan beder Isolde følge sig ind i (s. 223) »Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint: es ist das dunkle nächt'ge Land ...«.
- 5 Begrebet reekspnering refererer her til Lars Bisgaards begrebsunivers i artiklen 'Musikalsk hermeneutik på et hierarkisk grundlag' *Dansk Årbog for Musikforskning*, 1985, s. 75ff.
- 6 Ved animering, besjæling, forstås i almindelighed den energiforøgelse, der bliver tonika-akkorden til del ved tilføjelse af en tone (sekst, septim osv.), ligesom begrebet omfatter alle former for stedfortræderakkorder.
- 7 Bemærk her, at den kromatisk stigende opløsning af septimen allerede defineres som stiltræk i takt 2-3. Se også det vigtige 'Todesmotiv', klaverpartitur, side 18, takt 1-2.
- 8 Det er velkendt, at firklngen på dur-toneartens VII trin under visse omstændigheder har subdominantisk funktion, tydeligst i anden omvendning, som terts-kvart-akkord.
- 9 Angående S<sup>4</sup>-akkorden, se Jersild, *De funktionelle principper i Romantikkens harmonik*, København 1970, s. 28-31.
- 10 Jersilds analyser i *Analytisk Harmonilære*, Egtved 1989, bærer i nogen grad præg af tilsidesættelse af formaspektet.
- 11 Som bekendt kan den formindskede firklng omtydes enharmonisk til ufuldkommen dominant-noneakkord i fire mol-tonearter i (lille) terts afstand, samt deres dur-varianttonearter. I det hele taget er sammenhængen mellem formindske firklng, halvformindsket firklng og dur-septimklng naturligvis af fundamental betydning for forståelsen af romantisk harmonik i almindelighed, Tristan-akkorden i særdeleshed.
- 12 Martin Vogel behandler disse spørgsmål temmelig indgående i den vigtige bog *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik) Düsseldorf 1962, s. 38ff. Det er dog et spørgsmål, om ikke problemerne faktisk er til at overse, for hvis nærværende analyser er rigtige, betyder det, at adskillige akkordtoner er præget af dobbelte ledetonespændinger, nedad såvel som opad, hvilket medfører, at harmonikken er kongenial med den ligesvævende temperatur!
- 13 Dette svarende til Alfred Lorenz' opfattelse: »Ich glaube einen vierfache Nebentoneinstellung vor H7 zu hören«. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*, Berlin 1926, s. 196.
- 14 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5. Aufl., Leipzig, u.å (1911), bd. 12, s. 344-45.

# Gefeiert, geachtet, vergessen.

## Zum 100. Todestag Niels W. Gades\*

*Von Siegfried Oechsle*

„Was Gade groß gemacht hat, ist, daß er die von Deutschland und im weiteren Sinne aus der ganzen europäischen Culturwelt nach Dänemark seit Jahrhunderten eingeströmte Kunstmusik völlig mit nationaler Empfindung durchtränkte. Dadurch hat er es auch erreicht, daß er selbst nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt angehört. Er ist der erste dänische Componist, von dem dies gesagt werden kann. Er hat, wie vor ihm in anderer Weise Thorwaldsen, seinen Platz gefunden unter den erlauchten Geistern des Jahrhunderts.“<sup>1</sup>

Mit diesen Zeilen schließt der berühmte Bach-Biograph Philipp Spitta seinen herausragenden Aufsatz über den damals gerade verstorbenen dänischen Komponisten. Auch wenn es den Leser von heute verwundern mag: das Urteil konnte seinerzeit mit guten Gründen vertreten werden. War der Rückblick auf das seinem Ende zueilende Saeculum nicht durch den ideologischen Spiegel des Wagnerianismus verzerrt, dann stand ein Niels W. Gade durchaus in der Reihe der ersten beiden Dutzend „erlauchter Geister des Jahrhunderts“. Spittas Sicht bildet keineswegs die Ausnahme. Auch ein Hugo Riemann reiht Gade in seiner Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von 1901 nicht unter die Vertreter der „nationalen Strömungen“ ein, sondern rechnet ihn zur „Epoche Schumann-Mendelssohn“. Gade habe „in höherem Grade als Hiller und Bennett [...] Anspruch darauf, nicht eigentlich zur Gefolgschaft Mendelssohns gerechnet zu werden“<sup>2</sup>, er sei „mehr als ein Epigone oder Trabant“<sup>3</sup>.

Im Jahr von Gades 100. Todestag müssen die angeführten Äußerungen Riemanns und insbesondere Spittas jedoch als mehr oder weniger krasse Fehltritte gelten. Daß Gade „der Welt angehört“, daß er somit einen unbestreitbaren Platz im internationalen Pantheon der Tonkunst besäße, wagt heute niemand mehr im Ernst zu behaupten. Der „herrliche Sänger des Nordens“, wie ihn 1844 eine Leipziger Musikzeitschrift apostrophierte<sup>4</sup>, ist längst zu einer kaum mehr als nur lexikalisch verwalteten Randfigur der Musikgeschichte geschrumpft - zum „Kleinmeister“, wie der deutsche Begriff in seiner unübersetzbaren Mischung aus Respekt und Mißachtung lautet. Carl Dahlhaus hat Gade in sei-

\* Dieser Vortrag wurde anlässlich der Präsentation der geplanten Ausgabe von Niels W. Gades Werken in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen am 28. November 1990 in dänischer Sprache gehalten. Die dänische Fassung ist erschienen in: *Niels W. Gade Newsletter*, Nr. 3, København 1991, S. 3-23.

ner 1980 erschienenen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zweimal genannt: beide Male in der Aufzählung „Gade, Raff und Rubinstein“<sup>5</sup>, beide Male als Hinweis auf epigonale Figuren in der sogenannten „‘toten Zeit’ der Symphonie“<sup>6</sup> von ca. 1850 bis ca. 1870. Nicht nur, daß in beiden Fällen dieser negative Kontext angesprochen wird, wodurch nicht einmal auch nur die geringste Leistung des Komponisten Gade eine kurze positive Nennung erfährt. Dahlhaus warnt darüber hinaus geradezu davor, Gade in eine Problemgeschichte der Symphonie miteinzubeziehen - wer dies anstrebe, mache sich der Verwechslung von „musikgeschichtlichen Tatsachen“ und statistischen Daten schuldig.<sup>7</sup>

Doch hieß es bei Spitta nicht, Gade habe es erreicht, „nicht nur seinem Vaterland, sondern der Welt“ anzugehören? Doppelter Irrtum! Gewiß, er liegt in Dänemark begraben. Doch nicht selten drängt sich der Eindruck auf, er sei dies auch im übertragenen Sinne. Zwar enthalten dänische Musikgeschichtsbücher in den allermeisten Fällen einigermaßen ausführliche Gade-Kapitel. Es ist jedoch die Frage zu stellen, wann in diese Darstellungen zum letzten Mal Resultate detaillierter Forschungsarbeiten eingeflossen sind. Dies gilt vor allem für analytische Untersuchungen. Solche Vorhaben sahen sich allerdings auch immer mit einer Reihe elementarer Schwierigkeiten konfrontiert. Ausgaben sind bislang nur von einem verschwindend geringen Teil der Werke Gades erhältlich, so z.B. bei den Symphonien nur von der Ersten - und auch da reichte es nur zu einem kommentarlos der Öffentlichkeit übergebenen Reprint der Leipziger Erstausgabe anlässlich des 150. Geburtstages des Komponisten im Jahre 1967. Auf dem Gebiet des „Konzertstücks“ oder der Kammermusik fällt indes kein einziger Lichtstrahl in diesen dunklen Winkel der Musikalienlandschaft. Etwas besser sieht es auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation aus. „Standardwerke“ wie die *Ossian-Ouverture*, die *I. Symphonie* und *Elverskud*, um die letztlich die einschlägigen historiographischen Abhandlungen auch alle kreisen, wurden mehr oder minder regelmäßig aufgeführt. Und seit der Gründung der Schallplattenreihe *Dansk Musik Antologi* hat sogar die „esoterische“ Kammermusik ihre Rückkehr in die Öffentlichkeit angetreten. Wer allerdings noch bis in die Mitte der 80er Jahre eine Aufnahme der Symphonien Nr. II bis VII suchte, der mußte sich im Kopenhagener Musikwissenschaftlichen Institut Tonbandkopien alter, qualitativ indiskutabler Rundfunkmitschnitte anfertigen. Da konnte einen in der Tat das Gefühl beschleichen, eine musikhistorische Exhumierung zu begehen. Nun liegt zwar die erste abgeschlossene Einspielung aller Symphonien Gades auf Compact Disc vor - doch man kann auch gewisse Zweifel daran haben, ob diese Aufnahme dem Verständnis und der Pflege der Musik Gades wirklich förderlich ist.

Es nützt allerdings wenig, den Ton der Klage darüber anzustimmen, wie ungerecht dieser doch so wackere Komponist von Dänemark, Deutschland und dem Rest der Welt behandelt worden sei. Darin käme auch eine fatale Tendenz zur Moralisierung zum Ausdruck. Vielmehr ist die strenge Frage aufzuwerfen, ob es nicht Grundkategorien von Gades eigenem künstlerischen Credo waren, mit denen auch das langsame und unaufhaltsame Niedersinken seiner Musik in die Vergessenheit zu rechtfertigen wäre. Gade baute auf eine Kunstanschauung, der die Verwurzelung in den Traditionen großer klassischer und zeitlos wahrer Werke mehr galt als der rasche Wechsel des Geschmacks und der Moden. Dadurch schien ihm gewährleistet zu sein, daß die Werke eine ästhetische Substanz in sich trugen, die als Niederschlag dessen aufzufassen war, was die Philo-



sophie des Idealismus als „Geist“ bezeichnete. In dem Maße, in dem die Kunstwerke an dieser ideellen Sphäre partizipierten, sollte ihre Überlebensfähigkeit in der Geschichte gesichert sein. Aus der Tatsache, daß sich von Gades Oeuvre nur Bruchstücke in einer insgesamt eher schattenhaften Präsenz erhalten haben, muß unter der genannten Prämisse geschlossen werden, der substantielle Fundus der Werke - ihr „Gehalt“ - habe nicht ausgereicht, um im rigorosen Selektionsprozeß der Geschichte zu bestehen. Damit wäre freilich auch die Behauptung untermauert, daß Gade in der Geschichte der Rezeption seiner Werke letztendlich kein Unrecht widerfahren sei; denn der Urteilsspruch der Geschichte - das „Gewogen und zu leicht gefunden“ - erfolgte nach Gesetzen, die Gade selbst akzeptiert hatte.

Sich damit zufriedenzugeben, hieße allerdings, den spekulativen Geschichtsbegriff idealistischer Prägung ungeschmälert beizubehalten. Tut man dies nicht, dann vermögen die Resultate der historischen Überlieferung auch nicht mehr absolute Geltung zu beanspruchen.

Was bedeutet das für den Historiker? Auf keinen Fall kann er eine Art Revision der Geschichte anstreben, denn dazu benötigte er wenigstens allgemein verbindliche Wertmaßstäbe. Aber er kann sich immerhin darum bemühen, die Mechanismen der Rezeptionsgeschichte transparenter zu machen und die Kriterien wechselnder Urteile in ihrer jeweiligen historischen Determination genauer zu beleuchten. Dabei könnte es durchaus geschehen, daß er für das Verschwinden von Werken aus dem Konzertrepertoire Gründe findet, die nicht besonders stark von diesen Werken abhängen. Daraus folgt allerdings sogleich die Notwendigkeit einer erneuten Auseinandersetzung mit den Werken selbst.

Am Beginn einer solchen Wiederannäherung sollte jedoch der Versuch stehen, den Lebensweg Gades kurz zu skizzieren. Das vermag zwar das Interesse für diesen Komponisten kaum in umfassender Weise zu legitimieren. Die Suche nach Gründen für sympathische Empfindungen - die sich besonders gerne von tragischen Aspekten der Biographie nähren - führt niemals zu einer tragfähigen Basis der Rezeption. Richtet man den Blick jedoch auf Fakten, die im Zusammenhang mit fachlichen Entscheidungen Gades stehen, dann rückt auch das Oeuvre zusehends ins Zentrum.

Das Glück scheint Gade stets hold gewesen zu sein. Man könnte fast sagen, es stand als Fixstern über Deutschlands musikalischer Metropole Leipzig (das übrigens auf nahezu demselben Längengrad wie Kopenhagen liegt). Das nimmt sich vordergründig ganz einfach aus, so einfach und schlüssig wie im Märchen: Gade komponierte seine *I. Symphonie*, sandte sie an Mendelssohn - und schon hatte der junge Däne den Sprung auf die Sonnenseite des Lebens geschafft. Mendelssohn führte das Werk, das der Musikverein abgelehnt hatte und das deswegen von der Kopenhagener Presse den Titel „den Landsforviste“ (die des Landes Verwiesene) bekam, mit riesigem Erfolg in Leipzig auf. Bald darauf kam der Komponist selbst und wurde zudem noch als hochbegabter Dirigent gefeiert. Wenige Monate später bekleidete er schon die Position als Stellvertreter Mendelssohns am Gewandhaus. Drei Jahre später rückte er nach Mendelssohns Tod zum leitenden Musikdirektor der Gewandhauskonzerte auf - damit war er Chefdirigent des führenden deutschen Orchesters und einer der mächtigsten Männer des deutschen Musiklebens. Einzig und allein der dänisch-holsteinische Konflikt 1848 vermochte die Leipziger Karriere zu beenden. Gade, dem das Schicksal des Vaterlandes näher stand als das



eigene, kehrte nach Kopenhagen zurück.

Noch 1869, ein Vierteljahrhundert nach dem Leipziger Märchen, schrieb der Musiktheoretiker Johann Christian Lobe: „Gade darf in der musikalischen Welt für das Unicum eines glücklichen Künstlers erklärt werden, insofern er seine Anerkennung nicht nach und nach, langsam, mühselig vom Publicum und der Kritik zu erkämpfen hatte, sondern beides mit einem Schlag, mit der *Cmoll-Sinfonie* gewann und für immer feststellte“<sup>8</sup>. In der Tat, dieser rasche Aufstieg hat in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts kein Beispiel. Und so machen die Leipziger Ereignisse denn auch den Hauptteil der Gade-Biographik aus - man könnte fast schon von der Gade-Story sprechen, die wie ein Erbstück der dänischen Musikgeschichte von einem Chronisten zum anderen weitergereicht wird. Zu diesem Ruhmeskapitel der Lebensgeschichte Gades müssen jedoch einige Anmerkungen getroffen werden.

Zum einen wird der Eindruck erweckt, daß dieser Erfolg ein reiner Geniestreich gewesen sei, für den Gade im Grunde genommen kaum habe arbeiten müssen. Auf diesen Punkt fällt bereits der Schatten des Verdachts, der ohne großen Kampf errungene Siege könne sich später gerächt haben. Je mehr die Leipziger Meriten den Anstrich des unermesslichen Glücksfalls erhielten, desto prosaischer mußte der verhältnismäßig lange Rest von Gades Erdenjahren ausfallen - als habe der Mann die weitere Reise seines Lebens mit dem Proviant bestreiten müssen, den der Jüngling in Leipzig hatte ergattern können. Zum anderen rückt Mendelssohn in den Rang eines gnädigen Herrschers, dem wie durch ein Wunder das von den Ignoranten des Kopenhagener Musikvereins unerkannte Meisterwerk unter die Augen gelangte, der sofort dessen Wert erfaßte und den genialen Jüngling in die auserlesene Schar seiner Günstlinge aufnahm.

Man muß sich indes klarmachen, daß dem jungen Gade nichts in den Schoß gefallen ist, nicht einmal der Leipziger Triumph. Gade muß relativ früh, etwa mit 15-16 Jahren, den Entschluß gefaßt haben, ganz auf die Musik zu setzen. Energisch und kompromißlos steuerte er die Existenz des autonomen Künstlers an und verzichtete auf die Sicherheiten eines bürgerlichen Haupterwerbs - im Unterschied etwa zu J. P. E. Hartmann, der das juristische Staatsexamen ablegte und eine Stellung bei der Erfassungskommission der Bürgerwehr bekleidete<sup>9</sup>. Die Tatsache, daß Gade anfangs der 1830er Jahre auch den musiktheoretischen Unterricht suchte, weist klar in die Richtung der Komponistenlaufbahn. Nur so wird verständlich, warum der Fehlschlag der skandinavischen Konzertreise, auf der er sich 1838 als Geiger zu profilieren trachtete, bei ihm offensichtlich keine größeren Erschütterungen auslöste. Gade tastete sich zwar schon früh an die Komposition im kammermusikalischen und auch im orchestralen Genre heran. Aber das war von keinem größeren Erfolg bekrönt, vielmehr scheint er sich in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre ordentlich geplagt zu haben. Wenn schon von einem durchbruchsartigen Erfolg die Rede sein soll, dann wäre das eher bei der *Ossian-Ouvertüre* zu vertreten. Wer dieses Werk genauer studiert hatte, dem mußte dann die *I. Symphonie* zumindest nicht mehr als totale Überraschung erscheinen. Allerdings war es von der Vollendung des Werks am Schreibtisch bis zu den Jubelstürmen im Saal des Gewandhauses noch ein weiter Weg. Unbestritten haben die Begeisterung und der Einsatz des berühmten Mendelssohn eine weichenstellende Wirkung auf Gades weiteres Leben ausgeübt. Aber die Dinge haben sich doch etwas konventioneller und im Detail auch komplizierter zugetragen, als sie gemein-

hin dargestellt werden.

Da ist zum einen die scheinbar zwielichtige Rolle des Musikvereins näher zu betrachten. Zwar wurde die Symphonie zunächst abgelehnt. Kapellmeister Gläser und Konzertmeister Fröhlich gaben hierfür den Ausschlag, denn sie waren der Auffassung, daß das Werk „i Eiendommelighed og Opfindelse stod tilbage for Efterklang af Ossian og at den var noget lang trukket og noget mere efterlignende Mendelssohns Maneer end vi kunne ønske“<sup>10</sup> - so formulierte es der *Assessor auscultans* und spätere Staatsrat Edvard Collin in einem internen, bislang unveröffentlichten Entwurf für ein Antwortschreiben, nachdem die Presse dem Musikverein eine allzu „koldsindige Opmærksomhed mod flere af vore bedste yngre Talenter“<sup>11</sup> vorgeworfen hatte. Doch das bedeutete keineswegs, daß die Symphonie damit ihr Todesurteil empfangen hätte (angesichts der Unkonventionalität des Werks sind die Unsicherheiten Gläser und Fröhlichs sogar verständlich). Daß die Symphonie nach Leipzig und letztlich in die Hände Mendelssohns gelangte, war nämlich das Verdienst Collins. Das läßt sich heute an Hand des in der Königl. Bibliothek aufbewahrten Archivs des Musikvereins zweifelsfrei klären. Collin hatte demzufolge die Symphonie im August oder September 1842 von Gade erhalten.<sup>12</sup> Bereits am 26. September sandte Collin das Werk zusammen mit einem Quartett von Hans Matthison-Hansen an Breitkopf & Härtel und erkundigte sich zugleich nach den Möglichkeiten einer Aufführung in Leipzig.<sup>13</sup> Der Verlag zeigte sich sofort aufgeschlossen, denn Gade war dort immerhin schon durch den Druck des vierhändigen Klavierauszugs der *Ossian-Ouverture* bekannt. Die Symphonie wurde dann wohl gemäß den Gepflogenheiten des Hauses Breitkopf & Härtel Felix Mendelssohn, dem Musikdirektor der Gewandhauskonzerte, zur Begutachtung vorgelegt. Am 12. Januar 1843 fand die erste Probe im Gewandhaus statt. Einen Tag später schrieb Mendelssohn jenen berühmten Brief an Gade, der seiner Begeisterung für das Werk unverstellt Ausdruck verlieh. Da es kein Indiz für einen vorherigen „Hilferuf“ Gades an Mendelssohn gibt<sup>14</sup>, muß der junge Komponist sich offenbar ganz auf die Initiative Collins verlassen haben. Damit soll die Rolle Mendelssohns in diesem Zusammenhang keineswegs geschmälert werden. Aber es ist historisch nicht haltbar, Mendelssohn zu einem Retter in höchster Not zu stilisieren, dem der so Geborgene Zeit seines Lebens zu höchster Dankbarkeit und Unterwürfigkeit verpflichtet gewesen wäre. Aus Mendelssohns Briefen wie auch aus dem Angebot der Leipziger Stelle spricht keineswegs der Ton gnädiger Herablassung. Vielmehr sind durchaus Respekt und kollegiale Anerkennung zu verspüren.

In Leipzig selbst hat sich Gade keinesfalls an Mendelssohn geklammert - überhaupt scheint er durchaus über ein gesundes Maß an Selbstvertrauen verfügt zu haben, das freilich nie in Überheblichkeit umgeschlagen wäre. Gade erwarb sich auch die Freundschaft von David, Moscheles, Verhulst, Hiller und vor allem von Schumann. Auch als Schumann 1844 nach Dresden zog, besuchte der „Davidsbündler“<sup>15</sup> Gade seinen Freund regelmäßig<sup>16</sup>. Wenn Schumann später seinem Tagebuch anvertraut, er habe in seinen „Ansichten selten mit Jemandem so harmoniert als mit Gade“<sup>17</sup>, dann kann man die Bedeutung dieser Worte gar nicht hoch genug einschätzen. Fast noch schwerer wiegt, daß Schumann in seinem Testament Anfang der 1850er Jahre Gade mit zusammen mit Julius Rietz zum Verwalter seines kompositorischen Nachlasses bestimmte. Die beiden sollten über nichts Geringeres entscheiden als über die Frage, welche Werke daraus zur Ver-

öffentlichung gebracht werden konnten.<sup>18</sup> Schumann und Gade untermauerten ihre gegenseitige Anerkennung auch durch konkrete Taten. Schumann führte in Düsseldorf die *Comala* auf - ein Werk, für das er geradezu schwärmte.<sup>19</sup> Und Gade setzte sich in seinen späteren Kopenhagener Jahren unermüdlich für die Werke Schumanns ein. Er ließ sich die Liebe zu Schumann offensichtlich auch nicht durch den berühmten Brahms-Aufsatz Schumanns von 1853 trüben, in dem dieser ihn zwar erwähnte, aber eben nur als „rüstig schreitenden Vorboten“<sup>20</sup> einstufte.

Noch ein Wort zum Anlaß der Rückkehr Gades nach Kopenhagen im Jahr 1848. Die Standarddarstellung in diesem Zusammenhang pflegt zu lauten, daß Gade die Leipziger Karriere aus patriotischen Gründen aufgegeben habe. Besonders Gades Tochter Dagmar hat in ihrer kommentierten Ausgabe von Gade-Briefen diese Auffassung gefördert.<sup>21</sup> Man wird zwar zugeben müssen, daß die zunehmenden deutsch-dänischen Spannungen zu einer starken Belastung für Gade wurden. Und die schriftliche Aufforderung zum Eintritt in die Leipziger „Communalgarde“ - das Schreiben ist erhalten<sup>22</sup> - stellt geradezu eine Beleidigung des dänischen Gastes dar. Aber man muß auch wissen, daß Gade während seiner gesamten Leipziger Zeit den Plan hegte, nach Kopenhagen zurückzukehren, sobald sich dort die Verhältnisse für ihn in günstiger Weise verändert hatten. Das war nicht nur ein abstrakter Gedanke. Gade hat auch gezielte Vorstöße in diese Richtung unternommen. Doch bei Dagmar Gade sind entsprechende Briefpassagen zum Teil erheblich gekürzt - die taktischen Manöver sollten nicht den Eindruck abschwächen, ihr Vater habe die große internationale Karriere aus politischen Gründen abbrechen müssen.<sup>23</sup>

Diese Korrekturen und Ergänzungen des verbreiteten Bildes von Gades vier „fetten“ Leipziger Jahren zeigen, wie zielstrebig und letztlich auch mutig Gade sein Leben anpackte. Gewiß, eine gehörige Portion Glück war auch im Spiel. Aber die Rede vom einzigartigen Glückskind - Charles Kjerulf nennt, nur um ein Beispiel zu zitieren, Gade „den borgerlige Lykkens Pamfilius“<sup>24</sup> - läßt sich so undifferenziert nicht aufrechterhalten. Da ist dann schnell die Brücke zu Felix M. geschlagen, der ohnehin das größte Glückskind der Musikgeschichte war. Im selben Augenblick wird Mendelssohn zum Inbegriff nicht nur der Leipziger Jahre Gades, sondern auch seines ganzen Lebens. Das liest sich dann so: „Taknemmelighed, Erkendtlighed, Beundring - alt førte ham til Mendelssohn, gjorde ham til hans, hans alene, med Hud og Haar. Mendelssohn blev hans Fader og hans Ven, hans Lærer og hans Kollega. Mendelssohn var hans Fortid, hans Nutid, hans Fremtid. Leipzig var Mendelssohn, Tyskland, ja, hele Tonekunsten var Mendelssohn“<sup>25</sup>. Soweit wie dieser Ausbruch des Gade-Biographen Kjerulf würde heute sicher niemand mehr gehen. Aber es gehört immer noch zum Standard der allermeisten Äußerungen über Gade, die Leipziger Jahre einzig unter dem Stichwort Mendelssohn abzuhandeln. Doch dieses Bild erweist sich bei genauerem Hinsehen als große Verzerrung der Tatsachen.

Auch wenn Gade bis an sein Lebensende Kopenhagen nur noch zu Reisezwecken verließ, verband ihn ein dichtes Netz von Beziehungen mit dem Kontinent, später auch mit England. Bereits 1852 kehrte er für eine halbe Saison ans Gewandhaus zurück und feierte brillante Erfolge. Leipzig wollte ihn behalten und erneuerte auch noch 1860 das Angebot des Musikdirektors am Gewandhaus, doch Gade schlug diese wie auch andere

lukrative Möglichkeiten einer Ortsveränderung aus. Dafür unternahm er zahlreiche Reisen, die ihn nach Hamburg, Köln, Düsseldorf, Bonn und später, in den 1870er und 80er Jahren, auch nach Holland und England führten. Er pflegte dabei nicht nur den Kontakt mit Kollegen wie Ferdinand Hiller, Carl Reinecke, Joseph Joachim, Johannes Brahms und Johannes Verhulst. Hauptgrund der Reisen waren vielmehr Einladungen, seine Werke zu dirigieren. Von den zahlreichen Ehrungen sei hier nur eine erwähnt: 1881 wurde Gade zum Mitglied des preußischen Ordens „Pour le mérite für Wissenschaften und Künste“ ernannt – eine Auszeichnung, die seinerzeit von den Musikerkollegen nur Eduard Grell und Franz Liszt vorweisen konnten.

Was Gade für das bürgerliche Musikleben Kopenhagens geleistet hat, läßt sich in diesem Rahmen kaum auch nur umreißen. Sein Ziel war es ohne Zweifel, die Hauptstadt zu einer musikalischen Metropole nach dem Leipziger Vorbild zu machen. Das ist ihm in einem Maße gelungen, das in historischer Sicht auch heute noch verblüffen muß. Obwohl sich Gade partiell der Musik der „Neudeutschen Schule“ öffnete und auch Werke jüngerer Komponisten wie Christian Barnekow, Victor Bendix, Asger Hamerik, Emil Hartmann, C. F. E. Horneman, Otto Malling, Frederik Rung und August Winding zur Aufführung brachte, erhoben sich gegen ihn Stimmen, die ihm eine allzu konservative Gesinnung vorwarfen. Ein Blick auf die Programme der konkurrierenden „Koncertforening“ machen indes deutlich, daß dieses Unternehmen nur als eine Art Zusatz zum Musikverein existieren konnte. In der Pflege der nationalen Moderne, aber auch von ausländischen Zeitgenossen wie z. B. Rubinstein und Saint-Saëns, stand der Musikverein insgesamt gesehen kaum hinter dem Konzertverein zurück. Es darf nämlich nicht vergessen werden, daß der Musikverein sich darüber hinaus noch des klassischen Repertoires anzunehmen hatte.<sup>26</sup> Saint-Saëns z. B. erklang im vergleichbaren Zeitraum, also in den Jahren 1874 bis 1890<sup>27</sup>, im Musikverein zwölfmal und im Konzertverein achtmal. Blickt man auf Beethoven, dann werden die Proportionen, aber auch die Grenzen des Vergleichs, unmißverständlich klar: Hier stehen 52 Aufführungen im Musikverein gegen 3 im Konzertverein.<sup>28</sup> Es ist also angebracht, die historischen Verhältnisse genau zu beleuchten, anstatt den reifen Gade als einen konservativen, wenn nicht gar reaktionären Alleinherrscher darzustellen, dessen ästhetischer Horizont mit Mendelssohn und Schumann endete. Eines kann man zumindest im Überblick sagen: Die größeren Geister unter den Gegnern Gades haben ihn stets auch respektiert, wohlwissend, daß sie ihm wenigstens einen Anstoß zu Abgrenzung und Ausprägung innerer Selbständigkeit verdankten.<sup>29</sup>

Ein tieferes Eindringen in die Lebensgeschichte Gades wäre ohne Zweifel sehr ergiebig, nicht zuletzt unter dem Aspekt einer Betrachtung des Jahrhunderts in einer gewissen Distanz zu den Heroen der Musikgeschichte. Unbedingt zu fordern sind in diesem Zusammenhang eine neue, gründliche Gade-Biographie und eine korrekte Edition der wichtigsten Briefe.<sup>30</sup>

In letzter Instanz vermag das Interesse an Gades Biographie seine Legitimation jedoch nur durch die Werke zu beziehen. Zum einen gibt es sicher eine Reihe spannender Lebensläufe im 19. Jahrhundert, zum anderen wäre es ein grober Mißgriff, die Werke nur als kulturhistorische Dokumente zu benutzen. Denn eines kann man ohne jede Diskussion fordern: Wer sich in qualifizierter Weise über Gade äußern will, der muß sich dem Kunstanspruch der Werke stellen. Daran führt kein Weg vorbei, soll es nicht bei der



Repetition ererbter Schemata des Urteils bleiben. Das kann freilich nicht heißen, daß die Geschichte der Rezeption dieser Werke samt und sonders über Bord zu werfen wäre. Vielmehr kann sie geradezu den „Dialog“ mit den Werken wieder in Gang setzen.<sup>31</sup>

Die Geschichte der Gade-Rezeption ist insgesamt eine Geschichte des allmählichen Verblässens seines Oeuvres bis hin zu völliger Vergessenheit. Einen wichtigen Einschnitt bildet jedoch die Neue Musik der Wiener Schule in den Jahren um die Jahrhundertwende. Diese Zäsur bedeutete strenggenommen einen Bruch mit der klassisch-romantischen Tradition, die nun stärker in die historische Distanz rückte. Eine solche Historisierung betraf nicht nur Gade, sondern auch Zeitgenossen wie Mendelssohn und Schumann. Hierin dürfte der Hauptgrund dafür zu sehen sein, daß Gade in Deutschland aus dem Konzertrepertoire verschwand. Daß er aber in Dänemark wenn nicht vergessen, so doch an die Peripherie gedrängt wurde, gründet in einem anderen historischen Sachverhalt. Die Rede ist von der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein anwachsenden Spannung zwischen Universalismus und Nationalismus. Gade hat sich dieser Spannung gestellt, sein Frühwerk muß bekanntlich als Grundsteinlegung nationalromantischer Orchestermusik gelten (Hermann Kretzschmar, einer der tiefsten Kenner der Musik des 19. Jahrhunderts, bezeichnete den jungen Gade als „die Spitze und den Führer einer neuen Epoche“<sup>32</sup>). Doch Gade war es in seinem Rekurs auf die skandinavischen Volksweisen nicht um einseitige Akzentuierung nationaler Idiomatik und um zitathafte Implantationen zu tun, sondern um eine Vermittlung zwischen dem Kunstanspruch universaler Gattungen wie der Symphonie und einem Liedgut, dessen Altertümlichkeit dem 19. Jahrhundert als Ausdruck nationaler Eigenständigkeit galt. Dabei suchte er nicht den flauen Ausgleich, sondern die grenzüberschreitende, produktive Auseinandersetzung, die ihm nur dann in qualitativ akzeptabler Weise garantiert war, wenn das Resultat dieser Unternehmung nicht nur in Liedern, lyrischen Klavierstücken, Variationen oder gar Potpourris bestand, sondern in dem, was seinerzeit als die höchste Gattung der reinen Instrumentalmusik bezeichnet wurde: die Symphonie. Das geschah in einem Klima bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen, die noch weitgehend von einem chauvinistischen Nationalismus frei waren. Als diese Töne in der zweiten Jahrhunderthälfte immer lauter wurden, wurden die nationalen Töne Gades immer leiser.

Das hat man ihm vor allem in Dänemark sehr übelgenommen. Denn der aggressivere Nationalismus, dem an Abgrenzung mehr lag als an dem Gedanken an partnerschaftliche Koexistenz und kulturellen Austausch, hat auch die dänische Musikgeschichtsschreibung geprägt. Eine besondere Rolle spielt dabei die pangermanistisch-skandinavistische Spielart des Nationalismus. Ein leuchtendes Beispiel hierfür bildet Charles Kjerulf, von dem die bis heute einzige größere Biographie Gades stammt, geschrieben 1917 im Jahr des 100. Geburtstages von Gade. Wie bereits angedeutet, treibt Kjerulf den Vorwurf der Abhängigkeit von Mendelssohn wahrlich auf die Spitze und vermittelt den Eindruck sklavischer Abhängigkeit. Mit einem bilderreichen Vokabular wird behauptet, Mendelssohn habe Gade seiner echten, nordischen Identität beraubt. Gade sei den Verlockungen Mendelssohns erlegen und habe sich damit der „Dekadence“<sup>33</sup> ausgeliefert. Hier gibt der Vorwurf der „Mendelssohnisierung“, seine wahre Natur zu erkennen. Es geht dabei nicht so sehr um konkrete Abhängigkeiten, die am Werk nachgewiesen würden. Im Hintergrund steht auch nicht einmal ein simpler antideutscher Nationalismus. Denn hätte sich

Gade an Schumann und vor allem an Wagner gehalten, dann hätte er nicht seine „indekste Oprindelighed“ und seine „bedste kunstneriske Energi“<sup>34</sup> verloren, sondern hätte es höchstwahrscheinlich zum Wagner des Nordens gebracht.<sup>35</sup> Vielmehr kommt darin die Allianz von nationalistischem Skandinavismus und antisemitisch getöntem Wagnerianismus zum Ausdruck.

Nun kann man keinesfalls behaupten, daß dieser Nationalismus sich bis heute gehalten hätte. Aber man muß sich doch klarmachen, in welchem ideologiegeschichtlichen Kontext die pauschale Reduktion Gades zu einem Epigonen Mendelssohns steht. Die Bezeichnung „Dänemarks Mendelssohn“, immer noch Gemeingut von Schallplattentexten und Zeitungskritiken<sup>36</sup>, vermag ein dreifach gestaffeltes Epigonentum zu signalisieren. Zum einen schwingt darin die traditionelle Auffassung mit, Mendelssohn eine tendenziell epigonale Position in der Musikgeschichte zuzuweisen. Zum anderen erhält ein „Mendelssohnianer“ automatisch den Status eines Epigonen zweiter Klasse. Und schließlich stellt die geographische Lage Dänemarks im Hinblick auf die musikgeschichtliche Dominanz der zentraleuropäischen Länder ein weiteres Moment der Unterordnung dar.

Die Spannung zwischen nationalistischer und universalistischer Haltung in der dänischen Musikgeschichtsschreibung wird besonders deutlich an dem beliebten Vergleich zwischen Gade und Hartmann. Obwohl es der Musik Hartmanns noch schlechter ergangen ist als der Gades, war Hartmann doch immer noch für eines gut: als sympathisches Exempel eines dänischen Komponisten, der in jener Zeit seinem Vaterland innerlich und äußerlich die Treue gehalten hat. Hinter vielen derartigen Äußerungen steht ungefähr dieser Standpunkt: Ohne sich von „Internationalismus“ und „Kosmopolitismus“ verführen zu lassen, hat Hartmann sich zunehmend mit der skandinavischen Volksmusik und der altnordischen Sagenwelt auseinandergesetzt. Dadurch war sein Horizont vielleicht begrenzter, und er erhielt weniger internationale Anerkennung. Aber dafür ist er sich selbst immer treugeblieben. Das liest sich dann so: „Hartmanns Kunst voksede støt og sikkert som en Eg, hvis Krone kupledes frodigere Aar for Aar - en Tid stillet noget i Skygge af en nærstaaende ung og paagaende Bøg - Gade -, der med eet skød saa utroligt i Vejret og truede med at tage baade Lys og Luft fra den ældre, sindige Kæmpe; men det lykkedes ikke. Og da Bøgen var begyndt at blive noget vissen i Toppen, rankede den gamle Eg sig mere end før - bredte sig kongeligt og blev Eneherskeren. Direkte af den danske Muld og den yndige sjællandske Natur sugede Hartmann Næring til sin tone-digteriske Kraft“<sup>37</sup>. Während sich Gade durch das universalistische Ideal einer „absoluten“ Musik ohne tiefere nationale Identität beeinflussen ließ, zeigte sich Hartmann als der Gralshüter einer spezifisch dänischen Musik: Hartmann „førte i sit Værk den danske Musiks Linie roligt og stærkt gennem en Musikkens Krise, som strakte sig over et Aarhundrede [sic!], og han førte den paa en Maade, saa en særpræget dansk Musik blev bevaret, hvor den maaske ellers var kommet til at ligge under for overmægtige Paavirkninger sydfra.“<sup>38</sup>

Diese knappen Hinweise mögen ausreichen, um zu zeigen, daß eine gründlichere Beschäftigung mit Gade sich auch einer Auseinandersetzung mit den Grundströmungen der Rezeptionsgeschichte stellen muß - wer seinen eigenen historischen Ort bestimmen will, der muß die Wege dorthin kennen. Sinnvoll ist ein solches Unternehmen allerdings nur, wenn die primären Ursachen der Rezeption dies auch rechtfertigen. Die Rede ist selbst-



verständlich von den Werken selbst. Aber bislang war der Zugang zu ihnen nicht nur durch die Barrieren der Rezeptionsgeschichte erschwert, sondern durch Hindernisse völlig elementarer Art geradezu versperrt. Doch genau auf diesem Gebiet scheint sich fast ein Wunder ereignet zu haben: die lange projektierte, nun aber endgültig ins Leben gerufene Ausgabe der Werke Gades. Das ist ohne Zweifel ein gewaltiger Schritt von großer musikgeschichtlicher Bedeutung. Zu diesem bislang größten dänischen Notenausgabenprojekt kann man den Liebhabern und Kennern dänischer Musik nur gratulieren.<sup>39</sup> Die intensive und geduldige Auseinandersetzung mit den Werken muß zwar erst noch beginnen. Aber die Fundamente dafür werden hoffentlich in absehbarer Zeit gelegt sein.

In wenigen Wochen jährt sich Gades Todestag zum 100. Mal. Ein solches Ereignis ist eigentlich kein Grund zum Feiern. Wenn jedoch zum Andenken an den verstorbenen Komponisten eine so vielversprechende Tat hinzutritt, dann manifestiert sich darin auch die Seite von Leben, Zukunft und Hoffnung.

Es gibt noch viel zu tun in Sachen Gade - auf daß es einmal heißen möge: Niels W. Gade - vergessen, geachtet, gefeiert.

## Noter

- 1 Philipp Spitta, *Niels W. Gade*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 383. Eduard Hanslick vertrat eine ähnliche Auffassung: „Nach Gade hat keiner der jüngeren dänischen Komponisten es zu Wirkung und Bürgerrecht im Auslande gebracht“ (E. Hanslick, *Reisebriefe aus Skandinavien*, in: *Musikalisches und Litterarisches*, = *Der „Modernen Oper“ V. Theil*, Berlin <sup>3</sup> 1890, S. 328).
- 2 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 270.
- 3 Ebda., S. 272. Weitere Hinweise zur Geschichte der Gade-Rezeption bei Friedhelm Krummacher, *Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik*, in: *Christiania Albertina* NF 16 (1982), S. 19-37; Heinrich W. Schwab, *Hommage à Gade. Zu Klavierstücken von Robert Schumann und Edvard Grieg*, in: *Festskrift Søren Sørensen*, red. von Finn Egeland Hansen u.a., København 1990, S. 89-110.
- 4 *Signale für die musikalische Welt*, 2. Jg. (1844), S. 2.
- 5 Carl Dahlhaus, *NHbMw* VI, S. 65 und S. 197.
- 6 Ebda., S. 65.
- 7 Ebda., S. 197.
- 8 *Signale für die musikalische Welt*, 27. Jg. (1869), S. 930.
- 9 Siehe Nils Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark*, Bd. 2, København 1978, S. 246. Schiørring schreibt: „Langt op i tiden - også efter at han havde slået sit navn fast som organist og komponist - tituleredes han ‘Secretair Hartmann’.“ - Die deutsche Übersetzung lautet: „Lange Zeit - auch nachdem er sich einen Namen als Organist und Komponist gemacht hatte - wurde er ‘Sekretär Hartmann’ tituliert.“
- 10 Det kgl. Bibliotek, Musikforeningens arkiv, kps. 2 („Breve 1843 f. m.m.“). - Deutsche Übersetzung: „... ,in Eigentümlichkeit und Erfindung hinter Nachklänge von Ossian zurückstand, und daß es etwas langgezogen und mehr der Manier Mendelssohns nachgeahmt war, als wir uns wünschen konnten“.

- 11 *Fædrelandet* Nr. 1236, 16.5.1843, hier zitiert nach Angul Hammerich, *Musikforeningens Historie 1836-1886* (= *Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*, Bd. II), København 1886, S. 88. - Deutsche Übersetzung: ... „, kaltsinnige Aufmerksamkeit für mehrere von unseren besten jungen Talenten“.
- 12 Das geht aus Collins Entwurf einer Gegendarstellung hervor (siehe Anm. 10).
- 13 Dieses Datum kann dem Antwortschreiben von Breitkopf & Härtel entnommen werden, das vom 11.10.1842 stammt (Musikforeningens arkiv, kps. 2). Collin hat diesen Brief als „Beilage B“ seinem „Entwurf“ beigegeben (vgl. Anm. 10). In dem Brief von Breitkopf & Härtel heißt es u. a.: „Sehr angenehm wird es uns sein die Bekanntschaft des Herrn Gade zu machen, zweifeln auch nicht, daß es ihm gelingen wird seine Symphonie hier zur Aufführung zu bringen, da seine erste Ouvertüre hier sehr gefallen hat, jedoch dürfte es zweckmäßig sein, wenn sich H. Gade dieserhalb baldigst an die hiesige Concertdirektion wenden wollte, wenn es ihm wünschenswerth ist, die Symphonie noch im Laufe dieses Winters aufgeführt zu sehen.“ Wie bekannt wurde die Symphonie in Leipzig in der Wintersaison 1842/43 uraufgeführt. Es läßt sich allerdings nicht aufklären, ob Gade sich noch selbst an die Konzertdirektion oder gar an Mendelssohn persönlich gewandt hat. Aus dem Brief Mendelssohns an Gade (siehe *Dagmar Gade, Niels W. Gade. Optegnelser og Breve*, København 1892, S. 27 f.) läßt sich mit großer Sicherheit ein vorheriger Briefkontakt ausschließen. Im Hinblick auf einen direkten Brief an Mendelssohn wäre es ohnehin plausibler gewesen, wenn Collin sich an den Komponisten gewandt hätte, denn die beiden waren miteinander persönlich bekannt (s. Mendelssohns Brief an Collin vom 12.10.1842; Det kgl. Bibl., Collinske Brevsamling XXXI-XXXII).
- 14 Siehe Anm. 13. Es wird eine wichtige Aufgabe im Gefolge der Neuausgabe von Gades Symphonien sein, die historischen Fakten unverkürzt und in genauer Beleuchtung darzustellen.
- 15 Siehe Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Auflage, hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 2, S. 534 („Dv.“ steht für „Davidsbündler“).
- 16 Die regelmäßigen und vertraulichen Kontakte zwischen Schumann und Gade sind nun vortrefflich dokumentiert in *Robert Schumann, Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher, Teil 1 1837-1847, Teil 2 1847-1856*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.
- 17 Ebda., Bd. II, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 401.
- 18 Nach Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen* (= *Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen*, hg. von Herbert Gerigk), Berlin 1942, S. 433 („Aus dem letzten Lebensbuch VIII [1846-1850]“). Die testamentarische Bestimmung datiert vom 6.6.1851. Später bekamen Brahms und Joachim diese Aufgabe. Gade hat wohl nie etwas von diesem vorübergehenden Wunsch Schumanns erfahren.
- 19 Am 3.7.1848 schrieb Schumann an Franz Brendel: „Lieber Brendel, es scheint mir doch, als hätten die Leipziger dieses Stück [sc. *Comala*] zu gering angeschlagen. Gewiß ists das bedeutendste der Neuzeit, das einzige, was einmal wieder einen Lorbeerkrantz verdient“ (zit. nach Wilhelm Joseph v. Wasielewski, *Robert Schumann*, Leipzig <sup>3</sup> 1880, S. 408). Schumann gab gegenüber Brendel zu erkennen, daß er mit verschiedenen Abwertungen, die Gade in der *Neuen Zeitschrift für Musik* hatte erfahren müssen, nicht einverstanden war (ebda., S. 409 u. 413; Schumanns Kritik bezieht sich auf *NZfM* 29, 1848, S. 1-6, 9-11, bes. S. 10, sowie auf *NZfM* 30, S. 187 f.). - Schumann hielt in seinem Tagebuch eine kritische Äußerung Mendelssohns über *Comala* fest: „Besuch v. Mendelssohn [...] Ueber ‘Comala’ von Gade: man merke, daß sie sein erstes Gesangswerk sei, sie enthielte aber schöne u. bedeutende Züge, alles klänge auch sehr

schön; hätte Gade Kraft, das Werk noch zwei Jahre hinzulegen, so würde ein bedeutendes herauskommen. Die Begeisterung mache es eben nicht allein.“ *Tagebücher*, Bd. II (s. Anm. 16), S. 398 f.

20 *Neue Bahnen*, in: *NZfM* 39 (1853), S. 185.

21 D. Gade (wie Anm. 13), S. 135.

22 Es lautet: „Hiermit werden Sie aufgefordert, sich [...] in dem Bureau des Communalgarden-Ausschusses zum Eintritt in die Communalgarde persönlich zu stellen, um den erforderlichen Handschlag zu leisten. Im Unterlassungsfalle würden Sie mittels Requisition Ihrer ordentlichen Obrigkeit dazu angehalten werden. / Leipzig, den 24. Juni 1848. / Der Communalgarden- Ausschuss.“ (Det kgl. Bibliotek, Ny kgl. Sml. 1716<sup>IV</sup>.)

23 Der entsprechende Abschnitt in Gades Brief vom 4.3.1846 an seine Eltern (D. Gade, S. 107 f.) lautet unverkürzt so (die Streichungen D. Gades sind im Kursivdruck wiedergegeben): „Jeg har tænkt paa, men som en stor Hemmelighed, fortæl det altsaa ikke til noget Menneske, om jeg næste Vinter kunde indrette det med Musikforeningen, hvad de sidste Sommer talte om, nemlig dirigere Concerterne, og naar jeg derfor kunde have en 4 à 500 Daler i bestemt Indtægt, saa at mine Indtægter omtrent var de samme som her, maaske Kongen vilde gjøre mig til Kammermusikus (Notabene med 300 Daler), da vilde jeg blive i Kjøbenhavn. *Jeg troer det er en god Tid for mig at komme hjem, eftersom hvad Andersen fortalte mig at Glæser og Rung ikke gjøre besynderlig Lykke som Musikforstandere*. Ogsaa for Eders Skyld, kjære Forældre vilde det være mig uendelig kjært, dersom det lod sig arrangere at gjøre Kjøbenhavn til Opholdssted. Naa, frisk Mod, jeg har jo hidtil altid havt Lykken med mig, idet mindste, hvor jeg nu er, hvorfor da ikke i mit eget Fædreland. *Jeg tænker det giver sig. Naar Fader taler med Høedt eller med Weis kunde Fader som af sig selv, lade nogle Ord derom falde, nemlig: at Musikforeningen tilbød mig at dirigere deres Concerter med et nogenlunde anstændigt Honorar, naar jeg dermed kunde forbinde en eller anden Indtægt som at det tilsamme kunde udgjøre en syv ø ottehundrede Daler. Naar jeg selv kommer til Kjøbenhavn: det nærmere.*“ (Wiedergabe mit freundlicher Erlaubnis von Frau Lektorin Ulla Haastrup, Mag. art., Hvidovre). - Deutsche Übersetzung: „Ich habe daran gedacht, aber als ein großes Geheimnis, erzählt es also keinem Menschen, ob ich es im nächsten Winter nicht mit dem Musikverein einrichten könnte, worüber sie letzten Sommer gesprochen haben, nämlich die Konzerte zu dirigieren, und wenn ich dafür 4 à 500 Taler als feste Einkünfte haben könnte, so daß meine Einkünfte ungefähr dieselben wie hier wären, vielleicht würde mich der König zum Kammermusikus machen (Notabene mit 300 Talern), dann würde ich in Kopenhagen bleiben. *Ich glaube, es ist eine gute Zeit für mich heimzukommen, nachdem was Andersen mir erzählt hat, daß Gläser und Rung als musikalische Leiter keine glückliche Hand haben*. Auch Euretwegen, liebe Eltern, wäre es mir unendlich lieb, wenn es sich arrangieren ließe, Kopenhagen zu meiner Aufenthaltsstätte zu machen. Nun, frischen Mut, ich habe ja das Glück immer auf meiner Seite gehabt, zumindest da, wo ich jetzt bin, warum dann nicht in meinem eigenen Vaterland. *Ich denke, das wird sich finden. Wenn Vater mit Høedt oder mit Weis spricht, könnte Vater so, als komme es von ihm selbst, einige Worte darüber fallen lassen, nämlich: daß der Musikverein mir anböte, seine Konzerte mit einem einigermaßen anständigen Honorar zu dirigieren, wenn ich damit die eine oder andere Einkunft verbinden könnte, so daß das zusammen etwa sieben à achthundert Taler ausmachen könnte. Wenn ich selbst nach Kopenhagen komme: dann alles Weitere.*“

24 Charles Kjerulf, Niels W. Gade. *Til Belysning af hans Liv og Kunst i Hundred-Aaret for Meste-*

- rens Fødsel, København 1917, S. 198. - Deutsche Übersetzung: ... „den bürgerlichen Glücksspielz“.
- 25 Ebda., S. 140. - Deutsche Übersetzung: „Dankbarkeit, Erkenntlichkeit, Bewunderung - alles führte ihn zu Mendelssohn, machte ihn zu dessen alleinigem Besitz, mit Haut und Haaren. Mendelssohn wurde sein Vater und sein Freund, sein Lehrer und Kollege. Mendelssohn war seine Vergangenheit, seine Gegenwart, seine Zukunft. Leipzig war Mendelssohn, Deutschland, ja die ganze Tonkunst, war Mendelssohn.“
- 26 Siehe dazu Torben Schousboe, *Koncertforeningen i København. Et bidrag til det københavnske musiklivs historie i slutningen af det 19. århundrede*, in: *DÅMf VI* (1968-72), S. 171-209. Es ist nicht zu leugnen, daß im Hinblick auf die Aufführung moderner Werke der Konzertverein Ansporn für den Musikverein war (vgl. T. Schousboe, ebda., S. 174 f., wo auch die organisatorischen und strukturellen Probleme innerhalb des Musikvereins skizziert werden, die der Entstehung des Konzertvereins förderlich waren).
- 27 Insgesamt handelt es sich um die Jahre von der Gründung des Konzertvereins bis zu Gades Tod (1874-1890). Doch die Statistik A. Hammerichs über die Konzerte des Musikvereins (s. Anm. 11) reicht nur bis 1886.
- 28 A. Hammerich, S. 194 f. und T. Schousboe, S. 187 (Wiederholungskonzerte werden nicht gezählt). Man kann den Einsatz des Konzertvereins für Brahms zweifelsohne als „Pioniertat“ bezeichnen (T. Schousboe, ebda., S. 176). Gades Verhältnis zu Brahms war insgesamt etwas distanziert (aus Gründen, die hier nicht näher dargestellt werden können). Es muß jedoch festgehalten werden, daß im Zeitraum 1874-86 zehn Brahmsaufführungen im Musikverein und acht im Konzertverein stattfanden.
- 29 Das herausragende Beispiel hierfür ist das problematische Verhältnis zwischen Gade und Grieg. Siehe dazu Heinrich W. Schwab (wie Anm. 3), S. 98 ff.
- 30 Dagmar Gades Sammlung von Briefen (s. Anm. 13) weist zahlreiche Kürzungen und Auslassungen auf (vgl. Anm. 23), die auch verfälschend wirken können. So heißt es z. B. in einem Brief von 1878 über Brahms (ebda., S. 252): „Han er selv elskværdig, jeg holder af ham nu, det er ogsaa den talentfuldeste af de yngre Tydskere.“ Der originale Text lautet so: „Han er selv bleven meget elskværdigere end tidligere, jeg holder af ham nu; det er ogsaa den talentfuldeste af de unge Tydskere.“ (Zit. mit freundlicher Erlaubnis von Frau Lektorin Ulla Haastrup, Mag. art., Hvidovre. - Deutsche Übersetzung: „Er ist sogar liebenswert, ich schätze ihn nun, er ist auch der talentvollste unter den jungen Deutschen“. Originaler Text: „Er ist sogar viel liebenswerter als früher geworden, ich schätze ihn nun; er ist auch der talentvollste unter den jungen Deutschen.“
- 31 Siehe dazu Friedhelm Krummacher, *Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1979/80*, Berlin 1981, S. 247-268.
- 32 *Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite, Leipzig* <sup>4</sup>1913, S. 500.
- 33 Ch. Kjerulf (wie Anm. 24), S. 154.
- 34 Ebda., S. 153.
- 35 Ebda., S. 151 f.
- 36 Vgl. Jørgen Falck, *Behagesyge symfonier. Gade-musik i svensk indspilning*, in: *Politiken*, 1.4. 1987 (2. Sektion, S. 8). Dieser Artikel ist nahezu ein musterhaftes Beispiel für die Wiedergabe der alten Stereotypen der Gaderezeption.

- 37 Ejnar Jacobsen und Vagn Kappel, *Musikkens Mestre*. Bd. II: *Danske Komponister*, København 1947. Darin der Abschnitt J. P. E. Hartmann von E. Jacobsen, S. 168-205, hier S. 204. - Deutsche Übersetzung: „Hartmanns Kunst wuchs ruhig und sicher wie eine Eiche, deren Krone sich Jahr für Jahr üppiger wölbte - eine Zeit etwas in den Schatten gestellt durch eine nahestehende und aufdringliche junge Buche - Gade -, die mit einem Mal unglaublich in die Höhe schoß und dem älteren, besonnenen Kämpfen sowohl Licht als auch Luft zu nehmen drohte; aber das glückte nicht. Und als die Buche begann, im Wipfel etwas welk zu werden, rankte sich die alte Eiche mehr als zuvor - breitete sich königlich aus und wurde die Alleinherrscherin. Direkt aus dem dänischen Mutterboden und der lieblichen seeländischen Natur saugte Hartmann die Nahrung für seine tondichterische Kraft“.
- 38 Richard Hove, *J. P. E. Hartmann. Med en Fortegnelse over Hartmanns Værker ved Alfred Nielsen*, København 1934, S. 134. - Deutsche Übersetzung: Hartmann „führte in seinem Werk die Linie der dänischen Musik ruhig und stark durch eine Krise der Musik, die sich über ein Jahrhundert [sic!] erstreckte, und er führte sie so, daß eine eigenständige dänische Musik bewahrt wurde, die ansonsten vielleicht übermächtigen Einwirkungen aus Süden unterlegen wäre.“ - In den Abschnitten über Hartmanns Symphonien erweckt Hove den Eindruck, als wäre Hartmann der nationale Symphoniker Dänemarks vor Nielsen gewesen. Die E-Dur-Symphonie bekommt dabei fast den Status einer dänischen Revolutionssymphonie. - Nils Schiørring würdigt Hartmann als „symfoniker af første rang, både målt med dansk og europæisk målestok“ (*Musikkens historie i Danmark*, Bd. 2, S. 280; Deutsche Übersetzung: ... als „Symphoniker ersten Ranges, gemessen am dänischen wie am europäischen Maßstab“). Im Kapitel über den „romantiske europæer“ Gade vermißt man eine entsprechende Beurteilung der Symphonien Gades.
- 39 Nähere Informationen bei Finn Egeland Hansen, *Niels W. Gades samlede værker - det hidtil største danske nodeudgivelses-projekt*, in: *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, 5. Jg., Nr. 1, 1990, S. 5-18.



# Anmeldelser

*Dania Sonans V. Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udgivet af Henrik Glahn.*

*Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541). Part Two and Three. Edited by Henrik Glahn. Edition Egtved (1986). 443 S.*

Das Erscheinen dieses zweiten und letzten Bandes der Edition aus dem Stimmbuchsatz Gl. kgl. Samling 1872, 4<sup>o</sup> hat lange auf sich warten lassen, aber das Warten hat sich gelohnt. Die Unica dieser ebenso reichen wie eigenartigen, für die Musikgeschichte des Ostseeraumes in der Mitte des 16. Jahrhunderts zentralen Quelle liegen nun vollständig in einer sorgfältigen und ausführlich kommentierten Edition vor; hinzugefügt sind einige Sätze - alle oder fast alle aus der Königsberger Hofkapelle Herzog Albrechts von Preußen - die für die enge Beziehung zwischen dem dänischen und dem preußischen Hof, personalisiert in der Gestalt des Schreibers der Handschrift, Jørgen Heyde, charakteristisch sind (die Auswahlprinzipien, wie sie im ersten Band der Ausgabe, *Dania Sonans* IV, pp. 66-67 niedergelegt sind, gelten auch für den zweiten Band; zu allen historischen Einzelheiten vgl. die ausführliche Einleitung des Herausgebers dort sowie meine Rezension in *Dansk Årbog for Musikforskning* 10, 1979). Der Anteil der Unica in der Handschrift ist außerordentlich hoch, und alle Indizien sprechen dafür, daß die meisten, wenn nicht alle aus den beiden genannten Hofkapellen stammen, in denen Heyde diente. Hinzu kommt, daß sich der Eindruck von der hohen kompositorischen Qualität vieler (natürlich nicht aller) Stücke, den schon der erste Band der Ausgabe erweckt hatte, durch den zweiten Band verstärkt. An der historischen wie an der ästhetischen Bedeutung der Quelle ist also nicht mehr zu zweifeln. Zu wünschen ist, daß sich auch die Praxis ihrer annimmt, vor allem der wahrscheinlich oder sicherlich instrumentalen Sätze, die zum originellsten gehören, was wir an instrumentaler Ensemblesmusik um die Mitte des 16. Jahrhunderts kennen.

Die ausführliche Einleitung des Herausgebers bringt eine ganze Reihe wesentlicher neuer Funde und Gesichtspunkte, geht also über den Stand der Forschung beim Erscheinen des ersten Bandes erheblich hinaus. Zu den wichtigsten Details gehört die von Peter Downey (*Dansk Årbog for Musikforskning* X 1979, pp. 223-224) entwickelte These, die Initialen „L M“ auf den Stimmbüchern seien als „Ludwig Mair“ zu deuten; Mair war erster Trompeter in der Hofkapelle Kaiser Maximilians und erscheint 1530 in den Kopenhagener Hofrechnungen. Wahrscheinlich war er auch in Kopenhagen erster Trompeter; als solcher begann er, den Kopenhagener Stimmbuchsatz vorzubereiten und prägte außer seinen Initialen auch die Jahreszahl 1541 auf die Einbände. Da der Schreiber des Inhalts, Jørgen Heyde, in Kopenhagen erst 1542 eingestellt wurde, muß man an-



nehmen, daß Heyde entweder die fertigen, aber noch leeren Stimmbücher vorfand (unwahrscheinlich, obwohl es in den Stimmbüchern Regensburg B 211-215 etwas Ähnliches zu geben scheint) oder daß er nur die Einbände für ein von ihm geschriebenes Konvolut benutzte (wahrscheinlicher). Wie dem auch sei, das Rätsel der Initialen scheint jetzt gelöst zu sein. Den Implikationen der Herkunft Mairs aus der Hofkapelle Maximilians geht der Herausgeber p. 17 nach (Seitenangaben beziehen sich stets auf den englischen Text der durchgehend zweisprachigen, dänisch-englischen Edition): es geht einerseits um einige Werke hoher Qualität, die in der Sammlung Ludwig Senfl zugeschrieben und die offenbar Unica sind, und andererseits um die Beziehungen ehemaliger Mitglieder der Maximilianischen Kapelle zum Königsberger Hof: Senfl, Lukas Wagenrieder und Hans Kugelman. Vorerst kann man hier nur Vermutungen anstellen, und der Herausgeber formuliert entsprechend vorsichtig; das Beispiel zeigt aber wenigstens, wie dringlich übergreifende Untersuchungen über das „Schicksal“ der maximilianischen Hofkapelle und ihrer Musik nach 1519/1520 sind.

In einem weiteren Abschnitt der Einleitung greift Glahn noch einmal die Frage nach Heydes möglichen Quellen auf, um zu einem „clearer and more detailed picture of the sources“ (p. 11) zu kommen; allerdings müßten hier die Ergebnisse durch umfassendere (auch statistische) Untersuchungen der Überlieferung und Überlieferungswege und durch stemmatische Untersuchungen abgesichert bzw. modifiziert werden. Sicherlich aufschlußreich ist die Tatsache, daß nicht weniger als 22 Sätze Konkordanzen in den beiden Teilen von Ott-Formschneiders *Novum et insigne opus musicum* haben; vielleicht kann man für dessen ersten Teil (*RISM* 1537<sup>1</sup>) sogar das Exemplar ausfindig machen, das Heyde benutzt hat: das Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock, in dessen handschriftlichem Anhang sich Johann Walters *Verbum domini* findet, das auch in Heydes Sammlung auftaucht (leider scheint das Rostocker Exemplar neuerdings verschollen, wohl gestohlen zu sein, vgl. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, p. 129). Die Aufarbeitung gerade der Rostocker (wenn auch, nach Steude, zum Teil nicht aus Rostock stammenden) Überlieferung wie des weiteren Kreises der Wittenberger Quellen im Hinblick auf die Kopenhagener Sammlung wird damit nur umso dringlicher. Andererseits sind Konkordanzen gelegentlich nur zufällige Überreste einer einstmals breiteren Überlieferung: so geht die fünfstimmige Fassung von Alamires *T'Andernacken* sicherlich nicht auf die vierstimmige und in den Lesarten stark abweichende Fassung in Wien 18810 zurück (vgl. John O. Robison in *RMA Research Chronicle* 19, 1983-1985, pp. 68 ff.). Ebenso ist es möglich, daß ein sogar mehrfach gedrucktes Stück nicht über die gedruckte, sondern eher über die handschriftliche Überlieferung nach Kopenhagen (oder Königsberg) kam: Richaforts berühmtes *Jerusalem luge* erscheint zwar auch (nach französischen und italienischen Drucken) bei Petreius 1540<sup>6</sup>, ist aber vor allem ein „Kernstück“ der deutschen katholischen und, vor allem, lutherischen handschriftlichen Überlieferung (München Universitätsbibliothek 326/ 327, datiert 1543, und 4<sup>o</sup> Art. 401 (um 1540, aus dem Besitz Glareans; Lutherkodex; Thomaskirche 49; Löbau 8 (datiert 1592!) und Pirna VII (1556)). Die Beispiele wollen nicht als Beckmesserei verstanden werden, sondern nur andeuten, daß noch viel Arbeit zu tun bleibt, bis wir genauer über Heydes Quellen und über die Wege, auf denen er zu ihnen fand, Bescheid wissen. In

denselben Zusammenhang gehört auch der Versuch, die Zeit der Niederschrift der Stimmbücher etwas genauer einzugrenzen (p. 12): 1545 als terminus post (ab) quem erscheint recht gut gesichert; dem terminus ante quem 1548 steht aber vorläufig entgegen, daß eines der letzten Stücke, Phinots achtstimmiges *Jam non dicam vos servos*, in der Drucküberlieferung erst ab 1548 erscheint, übrigens fast nur in deutschen Drucken, was möglicherweise ein Echtheitsproblem aufwirft; die handschriftliche Überlieferung - ebenfalls fast ausschliesslich deutsch - ist, wenigstens im lutherischen Bereich, noch jünger; vgl. die Angaben bei Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelms-haven 1974, unter Glashütte 5, Grimma 49, Grimma 55 und Löbau 10 und in der Phinot Gesamtausgabe (*Corpus Mensurabilis Musicae* 59), Bd. IV.

Angesichts der Tatsache, daß wir über die Überlieferung und Repertoirebildung im cisalpinen Raum - trotz der Pionierarbeiten, zu denen auch diese Ausgabe gehört - noch immer so wenig wissen, mag man es bedauern, daß Glahn im Verzeichnis der Werke der Handschrift (wie schon in *Dania Sonans* IV) zwar die Druck-Konkordanzen vollständig, die handschriftliche Überlieferung aber nur dann ausführlich nachweist, wenn sie nicht in Gesamtausgaben o.ä. schon erfaßt ist; zudem werden die Konkordanzen nur im Werkverzeichnis, nicht bei den Kommentaren zu den einzelnen Stücken aufgeführt. Der Benutzer muß also viel blättern und anderweitig nachschlagen, was die weiterführende Arbeit doch etwas erschwert. Aber abgesehen von solchen kleinen Schönheitsfehlern ist die Ausgabe vorzüglich gearbeitet und so detailreich, wie man es sich nur wünschen kann. Das betrifft vor allem den Kommentar, der sich bei einigen besonders interessanten Stücken zu kleinen Abhandlungen ausweitet: Glahn hat die zum Teil ingeniose Zahlen-Konstruktion mehrerer Werke aufgedeckt, er erörtert höchst kundig, ob es stil-kritisch möglich ist, die hier als Unica überlieferten Sätze von Finck und Senfl den Komponisten mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzuweisen (wozu als philologisch-historisches Argument die schon erwähnte personale Beziehung der Handschrift zur maxilianischen Hofkapelle kommt), und er diskutiert ebenso kundig wie vorsichtig die Abgrenzung von instrumentaler und vokaler Schreibart (bei grundsätzlich nicht zu bezweifelnder instrumentaler Verwendung der Sammlung in der dänischen Hofkapelle). Der Notentext ist zuverlässig und überdies sehr schön und großzügig gestochen, so daß die Benutzung der Ausgabe auch ein ästhetisches Vergnügen ist. An die unverkürzten Notenwerte gewöhnt man sich schnell; ohnehin liegt Glahn mit dieser Entscheidung „im Trend“ (vgl. die *New Josquin Edition*). Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Entscheidung, Worttexte, die hinzugefügt sind, nicht wie üblich kursiv, sondern in Klammern zu setzen, und die Entscheidung für Taktstriche (nur im System, nicht zwischen den Systemen) und gegen Mensurstriche führt zumindest in einem Fall, Prestens *Surge illuminare*, zu einer unnötig komplizierten Notierung der cantus-firmus-Stimme. Nicht ganz einsehbar ist die Entscheidung, die so sehr charakteristischen originalen Instrumenten-Angaben bei II/22, nicht aber bei III/12 in den Notentext aufzunehmen.

Abschließend einige Detailbemerkungen zu einzelnen Stücken, unter Einbezug von *Dania Sonans* IV:

Nr. 34: die explicatio des Symbolums von Othmayrs *Non somnos* - *Mein tag mit unrue* ist in Distichen wie folgt zu lesen:

Non somnos, requiem, tranquillae gaudia vitae  
 Prosequor atque placent otia nulla, quies  
 Grata mihi solum, assiduo quod juncta labori  
 Voluisse <voluitur> ac agitans irrequieta quies.

Nr. 48: Konkordanz (unvollständig) in Rostock 71/II,  
 Nr. 9 (anonym).

II/I: das Stück findet sich anonym in Rostock 71/II, Nr. 5, und in Hradec Kralové 8670 (jetzt II A 30); beide Quellen sind unvollständig. Hradec Kralové ist eine besonders interessante Handschrift (Sopran-Stimmbuch), weil sie eine überaus genaue Textierung mit genau angegebenen Wiederholungen und mit vielen Korrekturen bietet; ich konnte nicht feststellen, ob auch dieses Stück dort textiert ist. Unabhängig davon aber ist es zweifellos ein Instrumentalsatz, wofür schon die Wiederholung am Anfang und die große Schlußwiederholung sprechen. Daß es von Gombert stammen soll, ist stilistisch extrem unwahrscheinlich; eher sollte man hinter der Angabe „Comprecht“ die Verbalhornung eines anderen Namens suchen.

II/6: das Senfl zugeschriebene *Alma redemptoris mater* ist - wie auch Glahn betont - ein großartiges Stück, bei dem man der Zuschreibung unbesehen glauben möchte. Die Möglichkeit, daß es sich hier um einen gewichtigen Zuwachs des Senflschen oeuvres handelt, wird dadurch verstärkt, daß die verwendete Choral-Variante derjenigen des *Antiphonale Pataviense*, Wien 1519, sehr nahe steht (vgl. die Ausgabe von Karlheinz Schlager im *Erbe deutscher Musik*, 1985, 272v-273).

II/7 und 8: die Textunterlegung des Herausgebers demonstriert überzeugend, daß es sich hier um (sehr qualitätvolle) Vokalsätze handelt. In II/8 würde ich „quum“ (cum) bei der Unterlegung nicht trennen; das Resultat ist dann in den meisten Stimmen noch überzeugender.

II/14: das anonyme *Laudate Dominum* ist ein schönes Beispiel für die Technik, Instrumentalsätze aus mehr oder weniger stereotypen „Versatzstücken“ zusammenzusetzen. Der Titel *Laudate Dominum* hier wie bei den ähnlichen Stücken II/31 und III/12 ist vermutlich eine Anspielung auf Psalm 150, den „Musikpsalm“, in dem so ausführlich von Instrumenten die Rede ist.

II/16: die cantus-firmus-Melodie in der sexta vox ist fast identisch mit derjenigen, die heute mit dem Text *Veni sponsa Christi* gebraucht wird (*Liber usualis* 262<sup>8</sup>).

II/21: die Melodie zu *Der gottlose Hauf* scheint eine abgeleitete Melodie zu sein, denn Zeile 1-3 entsprechen dem Lied *Dein armer hauff Herr thut klagen* (Michael Stifel), das seinerseits aus dem *Pange lingua* abgeleitet ist.

III/I: die Textmarken der drei partes suggerieren einen Vokalsatz über Psalm 118 (119), weshalb der Herausgeber den Text im Kommentar abdruckt; der Versuch einer Textunterlegung stößt aber auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Es könnte lohnen darüber nachzudenken, wie man sich das zeitgenössische Verständnis eines solchen (instrumentalen) Satzes, der auf einen Psalmtext verweist, vorzustellen hat.

III/3: *Parcere prostratis* (zurückgehend auf Vergil, Aeneis VI. 854) könnte eine Devise sein; als solche nachgewiesen ist der Text für die Familie Le Hunte.

III/23: der zweite cantus-firmus-Ton sollte, entsprechend der im 16. Jahrhundert vorherrschenden Fassung, f statt g heißen.

Ludwig Finscher

*Kronborg Motetterne Tilegnet Frederik II og Dronning Sophie 1582 Udgivet i Anledning af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II's Halvtredsårsdag 16.4.1990. Det kongelige Bibliotek 1990. Udgivet af Ole Kongsted. 99 s., ill.*

De tre såkaldte Kronborg-motetter er en del af det vigtige nodefund, som blev gjort i Flensborg 1984, og som Kongsted beskriver i Det kongelige Biblioteks udstillingskatalog, *Festmusik fra Renaissance*, Det kongelige Bibliotek 1990. Motetterne er skrevet i anledning af indvielsen af det i samtiden berømte springvand på Kronborg Slot 1583. Det vil føre for vidt her at komme ind på springvandets og motetternes tilblivelses-historie, som kan studeres i det nævnte katalog og i denne udgivelse.

Som det fremgår af titlen er udgivelsen en fødselsdagsgave til dronningen og fremtræder som en pragtudgave med meget særpræg. Det vil derfor være naturligt at begynde med en omtale af *værkets ydre*, som påkalder sig opmærksomhed og er en omtale værd. Alene formatet er bemærkelsesværdigt: 42 x 29.5 cm (herom senere). Indbindingen er i hvidt lærred med en meget smuk facsimile-gengivelse af to af originalens sider som for- og bagside. Udgavens titel forekommer kun på ryggen. Det royale understreges såvel af forsatspapirets kongebå farve som af statsvåbnet på smudstitelsiden. Værket er udgivet i 50 eksemplarer på Velin d'Arches bøttepapir og 550 eksemplarer (heriblandt anmeldereksemplaret) på kraftigt, smukt tonet offsetpapir. Udgavens *layout* er overordentlig smukt med fornemme gengivelser af såvel originalnoder som illustrationer, og ikke mindst på grund af selve den trykte tekst i skrifttypen Abrams Venetian og nodesatsen ved Edition Egtved. Layout, trykning og indbinding har da også været i de bedste hænder hos Poul Kristensen i Herning. Fornemheden strejfer dog det komiske, når udgiverens navn, *Ole Kongsted*, er gemt om på kolofon-siden!

En fortale af Erland Kolding Nielsen placerer nyudgivelsen i forhold til Det kongelige Bibliotek og dedicerer den i pompøse vendinger til Dronning Margrethe II. Atter her forekommer en overdreven nedtoning af udgiverens arbejde til "en flersidig videnskabelig redegørelse", idet Kongsteds arbejde består af en kildekritisk nyudgave og en meget omfattende videnskabelig redegørelse på tilsammen 71 af de ialt 100 sider!

Efter endnu en kolofon, et smukt gengivet kobberstik af fontænen og portrætter af Frederik II og dronning Sophie følger en facsimileudgave af de tre motetter, og atter her må man beundre det fremragende tryk. En umiddelbar sammenligning med originalens nuværende udseende lader sig let udføre, idet to sider af *Quinta vox* som nævnt er anvendt til illustration på indbindingen. Afslutningen på dette afsnit udgøres af motetternes tekst og en hyldesttale, såvel i facsimile som i moderne tryk og med en fortræffelig oversættelse ved Jørgen Raasted.

Dernæst følger den moderne, kildekritiske udgave i partitur, sat af Edition Egtved i en stil, som står fint til bogens øvrige udseende. Ikke mindst er skrifttypen *Palatino kursiv* meget velvalgt i dette specielle tilfælde. Udgaven er overordentlig korrekt: trods omhyggelig sammenligning med originalen har anmelderen ikke fundet ét tilfælde af afvigelser, som ikke er nævnt i revisionsberetningen! Naturligvis kan udgivelsesprincipperne diskuteres, her er der vel lige så mange meninger som udgivere. I langt de fleste henseender kan anmelderen gå ind for udgivelsen. Dog skal nævnes, at udgiveren hævder, at de løse fortegn "efter datidens praksis kun gjaldt for den pågældende node",



men dog regner dem som gældende for flere noder i samme melodiske vending, jvf. f.eks. *Sexta vox* p. 44, takt 47; *Tenor* p. 45, takt 57 (hvor udgiveren foreslår det ikke eksisterende fortegn ophævet); *Discantus* p. 56, takt 45. Det undrer én, at den ellers meget præcise udgave ukommenteret ændrer slutnoder til overalt at være breves (formodentlig af tekniske årsager) i stedet for originalens *longae*. Endelig finder anmelderen det forkert i denne sammenhæng at ændre alle brevisnoder, som fylder en takt, til to sammenbundne helnoder. Men overalt drejer det sig om *petitesser*, som ikke rækker ved udgavens meget høje standard.

Udgavens sidste 40 sider består af Ole Kongsteds overordentlig grundige tekstlige kommentar, *Kronborg-fontænen og dens motetter*. Den indledes med den beskrivelse af Flensborg-samlingen og dens kompilator, som er trykt i det tidligere nævnte udstillingskatalog. Såvel dette afsnit som det følgende om fontænen historie, udseende og berømt-hed i samtiden, er spændende og velskrevne, og de bygger på omfattende kildestudier.

Af stor interesse er afsnittet *Kronborg-motetternes komponist*, som diskuterer de anonyme motetters mulige ophavsmand med baggrund i tekstforfatteren, Joachim Pömers udtalelse, at han har ladet motetterne "...gesangsweis durch einen berühmten Musicum alhie *componiren* lassen...". Kongsted opregner otte mulige komponister, hvoriblandt de kendteste er Leonhard Lechner og Orlando di Lasso. Ud fra en diskussion af såvel komponisternes alder og placering i samtiden som deres stil ender han med at konkludere, at intet sikkert kan siges, men at meget taler for Lasso som ophavsmanden. Jeg skal ikke gøre mig til specialist i Lassos stil, men jeg føler mig på linie med udgiveren, som iøvrigt sobert understreger, at der skal større undersøgelser til for at sige noget sikkert ud fra stilistiske karakteristika.

Udgavens sidste afsnit er en meget omhyggelig *kildebeskrivelse*, udarbejdet med støtte af Per Laursen og Jesper Düring Jørgensen. Af den spændende redegørelse fremgår det bl.a., hvorledes de oprindeligt meget store ark for fire af stemmernes vedkommende er blevet maltrakteret ved en hårdhændet beskæring og indbinding. De to sidste stemmer, *Discantus* og *Quinta vox*, er bevaret i deres oprindelige, sjældne format, som "har fristet denne udgaves ophavsmænd over evne, da vort format skulle besluttet"! Efter den omhyggelige beskrivelse af samlebindets nuværende udseende kan det for øvrigt undre, at beskrivelsen af de stemmebøger, som indeholder de to stemmer, er så nødtørftig.

Sluttelig følger et omfattende noteapparat og endelig indholdsfortegnelsen, som ganske vist er smukt anbragt her, men som man kunne ønske sig på nutidig vis anbragt forrest i udgaven.

Alt i alt er her tale om en sjældent smuk, interessant og pålidelig udgave, som kan være et eksempel til efterfølgelse. De få indvendinger, som kan gøres, har alle at gøre med udgivelsens særlige status: Vel er der en speciel anledning, og vel er det dejligt at se et så smukt og veludformet bibliofilt tryk; men måske burde man alligevel have skelet til den praktiske anvendelighed. Formatet er *meget* stort, så stort at man ikke aner, hvor man skal anbringe bogen, hvis "man" ikke er et bibliotek eller en samler, som har monterer til sin rådighed! Bogen er 8-9 cm højere end de højeste normale nodeudgaver, og en meget stor del af siderne er margin uden om et spejl, som næsten kunne stå smukt på en A4-side. Årsagen er som nævnt, og som det fremgår af bindet, originalens udseende,

men alligevel! Og endelig en sidste svaghed: i kolofonen nævnes, at Edition Egtved "forhandler udgaven af motetterne til praktisk korsang", et faktum, som ville tage brodden af den netop fremførte kritik. *Men* ved henvendelse til forlaget oplyses det, at man ikke har tænkt sig at lave den praktiske udgave, da den næppe kan have interesse for korene!\* Når dette er tilfældet, burde udgiverne helt afgjort have disponeret med lidt færre af pengene til denne kostbare udgave og have sikret sig, at det ville være muligt at købe noderne til praktisk brug. Værkerne er det værd, og det kan ikke være rimeligt, at vigtige værker forbeholdes de få, som vil ofre 750 kr. på 18 sider noder eller vil benytte sig af ulovlig kopiering!

Denne lille dråbe malurt skal dog på ingen måde overskygge den glæde, det er at have en så god og smuk bog mellem hænderne.

J. P. Jacobsen

\* Kronborg-motetterne er siden udkommet i en praktisk udgave hos Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S (red.).

*Royal Music from the Courts of Kings Frederik II & Christian IV. Danish Radio Chamber Choir, Stefan Parkman. Royal Danish Brass. Bourresque Ensemble. Per Kynne Frandsen, Organ. Da Capo DCCD 9020.*

Christian IV-året 1988 blev i mange henseender af afgørende betydning for forskning inden for dansk musik, især som den kommer til udfoldelse i kredsen omkring Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Jeg tænker navnlig på udgivelserne af såvel noder som Compact Discs i serien *Musik i Danmark på Christian IV's tid*, men også på den forskning, som er fulgt i kølvandet på dette arbejde. Skelsættende for kendskabet til tidlig dansk musik blev Ole Kongsteds genopdagelse af den store nodesamling i Flensborg, som indtil videre har givet sig udtryk i pragtudgaven af *Kronborg-motetterne*, og i sammenhæng dermed nærværende Compact Disc med værker fra Frederik II's og Christian IV's tid.

Pladen indeholder 27 satser, som alle på en eller anden måde har forbindelse til Frederik II's eller Christian IV's hof, og en stor del af værkerne stammer fra Flensborgsamlingen (se nærmere om denne samling i nærværende årbogs anmeldelse af Kronborg-motetterne). Værkfølgen er udarbejdet med stor omhu, så pladen danner et velkomponeret hele, hvor satser for kor, solister, blæserensemble, gambeensemble og for orgel veksler på smuk og afbalanceret måde. Selvom stilgrundlaget er meget homogent, er den klanglige vekslen medvirkende til, at øret ikke trættes.

Dominerende, såvel kvantitativt som kvalitativt, er Radiokammerkoret under ledelse af Stefan Parkman. Under denne fortræffelige kordirigents ledelse har koret opnået en klanglig smidighed og homogenitet og en indføling med ældre tids musik, som man ofte tidligere har savnet. Kun meget få steder generes man af pågående enkeltstemmer eller solistiske tilbøjeligheder. Dette gælder såvel for de stort anlagte værker såsom Kron-



borg-motetterne og Orogios "Cantate Domino", som for de enklere satser, hvoraf især må fremhæves Stockmanns "Befiehl dem Herren".

Enkelte satser er for solistisk besætning, udført af vekslende kormedlemmer. Også her er helhedsindtrykket smukt, idet dog Tollius' madrigal "Amor potente iddio" skæmmes meget af, at satsen ligger for højt for sopranerne. Den ville utvivlsomt have vundet meget ved at blive udført i et lidt dybere leje.

Royal Danish Brass indleder og afslutter pladen med fanfarer, hvoraf især Orogios "Intrada" klinger overordentlig smukt. Desuden ledsager ensemblet koret i en række satser, hvor den bløde blæserklang fortræffeligt afrunder korklangen.

Som en krads kontrast til dette står Compenius-orglet, som under Per Kynne Frandsens hænder giver fine eksempler på renæssancens danse i en klanglig skikkelse, som må ligge nær det oprindelige. Dog fornemmer anmelderen uden at skulle påberåbe sig fagkundskab, at intonationen kunne have været bedre.

Endelig optræder gambeensemblet Bourresque (eller hedder det Bourrasque, begge dele står på omslaget?) med smukt udførte danse af Thomas Simpson og William Brade. Desuden akkompagnerer de solister i en sats og koret i en anden. Det tjener igen udgivelsen til ære, at satserne med gambeensemblet er holdt som en helhed, indledende med danse, derefter de to akkompagnementssatser, endelig afsluttende med danse. Herved opnås en smuk klanglig kontrast på et sted på pladen, hvor øret netop trænger til klanglig afveksling.

Til pladen hører et teksthæfte på hele 36 sider, som dels indeholder oplysninger om komponister, værker og udgivelsens anledning – endnu en fødselsdagsgave til Hendes Majestæt – på dansk og engelsk, dels vokalværkernes tekster på originalsprogene (latin og tysk) og på dansk. Kommentarerne er udmærket disponeret, og man får relevante oplysninger i det omfang, der er plads til. (Hæftet kan næppe være større, det kniber med at få det genanbragt i kassetten.) Der bør dog knyttes nogle kritiske kommentarer til hæftet, mest vedrørende de sproglige og indholdsmæssige dispositioner:

Det er vanskeligt gennemskueligt, hvorfor dele af teksten udelukkende er på dansk (oversættelsen af de poetiske tekster, teksten til billederne på side 2 og 35 samt bagsiden med pladens indhold), mens pladens titel kun findes på engelsk, og kommentarerne som nævnt er tosprogede.

Oplysningerne vedrørende de medvirkende er i høj grad mangelfulde. Medens det omhyggeligt er angivet, hvilken stemning der er anvendt i de enkelte satser, mangler der helt oplysninger om ensembleterne. Hverken blæserensemblet eller gambekvintetten kan formodes at være bekendt – helt bortset fra, at det må være af større interesse at vide, hvilke instrumenter, de spiller på, end hvilken stemning, der er anvendt. Den største mangel er dog nok, at kun et indforstået publikum kan vide, at Per Kynne Frandsen spiller på det vidtberømte Compeniusorgel!

Disse indvendinger skal dog på ingen måde overskygge, at der er tale om en meget vellykket plade. Ikke blot fremdrages en mængde god musik fra glemselens dyb; men det har resulteret i en smuk helhed, som absolut kan tiltrække et publikum, også uden for snævert historisk interesserede kredse.

*J. P. Jacobsen*

*Instrumental ensemblemusik./ udg. af John Bergsagel.*

*Musik i Danmark på Christian IVs tid, bind 2*

*Musikvidenskabeligt Institut - Københavns Universitet og Engstrøm & Sødring.  
København 1988. XIII + 79 s., ill.*

*Instrumental ensemble & lute music / Jakob Lindberg;*

*Dowland Consort; Royal Danish Brass.*

*BIS CD-390*

Christian IV-året 1988 mindes vi for dets fine udstillinger, koncerter og andre aktiviteter, som dengang havde publikums og mediernes bevågenhed. Udover de søde minder om disse flygtige begivenheder, har vi i dag for musikkens vedkommende mere konkret 1 bog, 7 nodeudgivelser og, som noget nyt i denne forbindelse, 4 CD-indspilninger som dokumentation af vor opfattelse af Christian IV-tidens musik, 400 år efter dens tilblivelse.

Det har siden Hammerichs dage været kendt, at musikken - og specielt instrumental-musikken - blomstrede ved kongens hof. Det er derfor fuldt berettiget, at 2 af nodeudgivelserne og 1 1/2 af CD-udgivelserne er helliget den rene instrumentalmusik.

Desværre eksisterer der ingen kilder med instrumental ensemblemusik fra Christian IVs Danmark, men udgiveren John Bergsagel har til heftet "Instrumental ensemblemusik" i serien "Musik i Danmark på Christian IV's tid" udvalgt 30 satser fra 1 håndskreven og 7 trykte udenlandske kilder. De 11 komponister, som er repræsenteret i samlingen, har alle i kortere eller længere perioder været ansat ved kongens hof.

Naturligt nok bringes alle kendte instrumentalsatser af de mest danske af komponisterne, nemlig Jacob Ørns 6-stemmige Pavana og Melchior Borchgrevincks 2 Paduana-Galliard-sæt og enkeltstående Paduana, alle 5-stemmige. Af de øvrige komponisters kendte produktion er der, bortset fra Jacques Foucart, Nicolas Gistou og Benedict Greebe, foretaget et udvalg, hovedsageligt fra de to instrumentale antologier, Hamburg 1607 og 1609. Disse to samlinger, som udelukkende indeholder 5-stemmige Paduana-Galliard-sæt, er vel nok det bedste udtryk for den instrumentalmusikalske smag i København - i hvert fald så længe vi ikke kan dokumentere nogen spor af venetiansk instrumentalmusik, som de unge musikere kunne have bragt med hjem fra deres studieophold der.

Hvor udgiveren har skullet træffe et valg til den foreliggende antologi argumenteres der ikke for dette valg, og jeg må medgive, at den ene sats kan være ligeså repræsentativ som den anden, med undtagelse af William Brades Paduana og Galliard, som er hentet fra Hamburg-antologien, 1607 (nr. 2). William Brade er langt den mest produktive af alle de repræsenterede komponister, og udover at dominere de 2 Hamburg-udgivelser, fik han udgivet 4 samlinger i eget navn, bl.a. under sin ansættelse i København 1620-22 (Newe lustige volten ... Berlin, 1621). Et bedre valgt eksempel kunne have demonstreret, at Brade er en komponist, der hæver sig over de fleste og er Dowland jævnbyrdig.

Som de øvrige hefter i serien foreligger "Instrumental ensemblemusik" kun i partitur. I dette tilfælde er det højst beklageligt og gør derved udgivelsen ubrugelig til praktisk musikudøvelse. Da alle pavanerne fylder 3 sider, og instrumentalister kun har to hænder,

der normalt er travlt beskæftiget med instrumentet, kan man kun ved hjælp af musikudgiveres fjende nr. 1, fotokopimaskinen, anvende heftet i praksis. I betragtning af at det nu om dage kun er et spørgsmål om at trykke på en tast for at få udskrevet stemmer, kan jeg kun beklage, at det ikke er gjort. I øvrigt bryder gambespillere sig ikke om den nedadkaverende g-nøgle, - i lighed med bratsch- og cellostemmer bør gambemusik noteres i c- og F-nøgler. Det er heller ikke forsvarligt at kalde det en videnskabelig udgave, da indledning og noter lader meget tilbage at ønske for en sådan udgivelse. Der burde have været oplyst om komponisternes produktion i øvrigt, konkordanser, opførelsespraksis og lignende interessante ting, som almindelige moderne praktiske udgaver normalt ikke undlader.

Men min største indvending i forbindelse med publikationen er dog den, at alle stykker, bortset fra Jacob Ørns Pavana, er tilgængelige i glimrende nyudgivelser af de komplette kilder<sup>1</sup>, hvilket dog ikke nævnes i de bibliografiske henvisninger; så spørgsmålet er, hvem denne udgivelse egentlig henvender sig til.

De akkompagnerende CD-indspilninger er en storartet idé, der jo gør noderne til musik. Her har amatører mulighed for at høre, hvordan den uvante musik kan lyde, når den udføres professionelt, og forskerne bliver mindet om nodernes væsentligste funktion.

Til CD'en med sololut og ensemblemusik har man indforskrivet den svensk-engelske lutspiller Jakob Lindberg og hans engelske gambeconsort Dowland Consort til at spille den stille musik, medens den stærke musik udføres af Royal Danish Brass (RDB). CD'ens program er anlagt symmetrisk med RDB først og sidst, sololut i midten og gambeensemblet herimellem.

Det har naturligvis været en bunden opgave for musikerne, da repertoireet hovedsageligt er hentet fra nodeudgivelserne. RDB indleder pladen med to Intradaer af Orologio. De er pæne og ordentlige, men ikke flotte og festlige som den rigtige trompetermusik. RDB, der formerer sig af Det kongelige Kapels messingsektion, spiller på moderne instrumenter og med kornetter i stedet for zinker. Det favoriserer den homogene klang fremfor de enkelte stemmers profil, - den individuelle artikulation må ofres på klangens alter, - hvilket måske også undskylder anvendelsen af terrassedynamik som variation af repetitionerne. Bortset fra nogle få eksempler herpå er det ikke den måde, man varierer gentagelser på o. 1600. Orologio er udgivet og - som al anden renaissancemusik - tænkt i stemmer, og således bør den fremføres.

Dowland Consort består af rutinerede engelske gambespillere, der har spillet gambe så længe, de har kunnet skræve så vidt. Deres instrumenter lyder rigtigt af træ og tarm, og kammertonen er ca.  $a=390$  Hz, hvad der formidler diskantgambernes ellers så jomfrunalsk stive og noget hysteriske klang. Til gambeensemblet er føjet en lutstemme, - ikke så strengt gennemført som i Dowlands Lachrimae-pavaner, men den passer fint og bidrager til den rytmiske pointering.

Lad mig især fremhæve Nicolas Gistou's Paduana & Galliard som en sand perle. Velafbalancerede melodier, fint kontrapunkt og skæve rytmer, som ensemblet forløser på bedste vis, karakteriserer dette sæt. Den herlige tværstand i Galliardens t. 15 har Bergsagel undgået med en note på engelsk, men ensemblet spiller den, og det antyder måske, at musikerne ikke har haft den nye udgave til rådighed for indspilningen.

Desværre skæmmes de fleste af optagelserne af en skæv balance mellem de to ligeværdige overstemmer.

Afdelingen med sololud er ikke baseret på nogen nyudgivelse. Den indeholder naturligvis stykker af Dowland, og selv om de er hørt før, falder de naturligt ind i sammenhængen. Endvidere en fin fantasi af Gregorius Huet - fuld af invention. Endelig 5 små satser fra Peter Fabricius' lutbog, - ikke tilfældigt valgt, men hentet fra Povl Hamburgers artikel i Festskrift Jens Peter Larsen. Selv om manuskriptet tidligere er beskrevet i 1887, 1906 og 1931, så havde det måske været på sin plads i Christian IV-året at få transkriberet flere eksempler end de 5 som Hamburgers meddeler, og som her er indspillet med en del afvigelser fra Hamburgers transskription.

Jakob Lindberg spiller specielt de større værker med stor indfølelse og forståelse, - han kan sin Dowland, og han har sans for, at den frie polyfoni gør sig bedst uden ekstreme manerer. Men hvornår indser lutspillere, at tarmstrengene lyder meget smukkere end den moderne legering af metal og nylon, og at deres kortere udklang muliggør en mere nuanceret artikulation?

- 1) Erster Theil Ausserlesener Paduanen ... Hmb. 1607. / hrsg.von Helmut Mönkemeyer. Monumenta Musicae Ad Usum Practicum; Band 5 Celle: Moeck, 1986.

Ander Theil Ausserlesener Paduanen...Hmb. 1609 / hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Monumenta Musicae Ad Usum Practicum; Band 6. Celle: Moeck, 1986.

Thomas Simpson: Opus: Newer Paduanen ... Hmb. 1617 / hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Monumenta Musicae Ad Usum Practicum; Band 8 Celle: Moeck, 1987.

Alessandro Orologio: Six intradas (1597) for five instruments. / ed. by Bernard Thomas. German instrumental music c. 1600; 4 <Brighton>: London Pro Musica, 1978.

Alessandro Orologio: Twelve intradas (1597) for six instruments. / ed. by Bernard Thomas. German instrumental music c. 1600; 3 <Brighton>: London Pro Musica, 1984.

John Dowland: Complete consort music / ed. by Edgar Hunt. London: Schott & Co., 1985.

*Musik for tasteinstrumenter. "Voigtlander-tabulaturet" / udg. af Henrik Glahn. Musik i Danmark på Christian IV's tid; bind 3 Kbh.: Engstrøm & Sødring, 1988, XI + 19 s., ill.*

*Songs and Harpsichord Music / Ulrik Cold; Lars Ulrik Mortensen; Rogers Covey-Crump; Jakob Lindberg  
BIS CD-391*

I seriens bd. 3, *Musik for tasteinstrumenter* har Henrik Glahn som udgiver valgt at bringe en kilde af dansk oprindelse komplet. Det drejer sig om det lille håndskrevne tillæg til et eksemplar af Gabriel Voigtländers *Erster Theil allerhand Oden und Lieder*. Sohra, 1642.

Fire af de i alt seks variationsværker, som dette tabulatur indeholder, har tidligere været udgivet af Werner Breig, men der er flere grunde til, at jeg synes, at Henrik Glahn hermed har leveret den endegyldige udgave.

De indledende noter er forbilledlige. Her omtales komponisterne, kilden og værkerne med fyldige bibliografiske henvisninger, og der redegøres for transskriptionsprincipperne.

Samlingens hovedværker er uden tvivl Melchior Schildt's variationer over hhv. Dowlands "Paduana Lachrymae" og visen "Gleichwie das Feuer", bedre kendt som salmen "I Jesu navn skal al vor gerning ske". Glahns transskriptioner adskiller sig kun i nogle få detaljer fra Breigs, og Glahns synes at være mest nøjagtig.

Herudover indeholder tabulaturet variationsværker af Heinrich Scheidemann og Johann Rudolph Radeck, samt den anonyme "Frantzösches Liederlein", som også er udgivet af Breig, men på grundlag af en anden kilde, hvad der giver en lidt anden version.

Nodeteksten er klar og med tydelig angivelse af stemmeføringen. Det sparsomt anvendte ornamenttegn er gengivet som originalens, ligesom de arbitrære fingersætninger bringes in extenso, - der kommer nok en dag, hvor organister og cembalister vil tage dem alvorligt.

Tre af heftets stykker er indspillet på en CD, som også indeholder sange med cembalo- og lutakkompaniment. Cembaloet spilles af Lars Ulrik Mortensen, og det er kort og godt fremragende. De tre solocembalostykker er M. Schildts versioner af "Gleichwie das Feuer" og "Lachrymae-pavanene" samt H. Scheidemanns "Englische mascarada". Cembaloet betragtes ofte som et primitivt, unuanceret og udynamisk instrument i sammenligning med det moderne klaver, men det modbevises her til fulde af Lars Ulrik Mortensen. Han forstår at udnytte et rigt varieret repertoire af virkemidler på stilistisk grundlag - uden at forfalde til manerer og smagløshed. Jeg kender ikke mange tangentspillere, der som han er sig betydningen af tonernes varighed for frasernes formning og rytmiske prægnans bevidst. At alle repetitioner spilles fordobler blot nydelsen; thi der er altid mindst to forskellige måder at spille en strofe på, - og her gøres det mesterligt!

CD'ens noter oplyser fyldigt om lay-out, sats og trykkeri, men intet om det anvendte instrument. Jeg gætter på, at det er et instrument af flamsk type med kort oktav C/E, stemt i middeltonestemning og a=ca. 422, hvilket er særdeles velvalgt for repertoire.



Det er en smuk optagelse.

Trods nogle forbehold, vil jeg ikke undlade her afslutningsvis at fremhæve det prisværdige i både node- og pladeudgivelserne. Medens det næppe vil være nødvendigt og rimeligt at udgive noderne påny i de næste mange år, så vil CD-indspilningerne nok ikke kunne holde så længe; men vi har nu et lydbillede af Christian IV-tidens musik, som den blev fortolket i 1988, og vi har også noderne til at realisere den efter i resten af årtusindet.

Jens Egeberg

*Musik i Danmark på Christian IV's tid, bind I, IV, V, VI og VII, Musikvidenskabeligt Institut - Københavns Universitet og Engstrøm og Sødring, København 1988. Tilhørende Compact Discs: BIS-CD 389, 391 og 392.*

Serien er udgivet i anledning af Christian IV-året og består af ialt 7 hæfter med 4 tilhørende Compact Discs. Udgivelsen er foretaget af Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet og støttet af Fonden Christian IV året 1988, for to af hæfternes vedkommende sammen med Carlsbergfondet. Som det fælles forord siger, udgives mange af værkerne „her for første gang siden Christian IV's egen tid, og ved udgivelsen er der lagt vægt på at forene praktiske og videnskabelige hensyn“, en vanskelig alliance, der da heller ikke overalt lykkes lige godt. Selvom hæfterne benævnes „bind“, er der ikke tale om nogen stor udgivelse, det største indeholder 56 nodesider, det mindste 26. Udgaven har et præsentabelt ydre gennem et smukt fælles layout med forsidebillede i farver: det kendte loftsmaleri fra Rosenborg af Christian IV's musikanter. Desværre har de økonomiske ressourcer åbenbart ikke været så rigelige, at det smukke udstyr kan fortsætte inde i hæfterne. Papiret er af en så ringe kvalitet, at der kun skal lidt sollys til at ændre farven, og anmelderens kortvarige erfaringer viser allerede, at det hurtigt tager skade af at blive brugt. Endvidere er papiret udnyttet så voldsomt, at margin overalt er blevet *meget* smal, sædvanligvis 10 mm, enkelte steder helt ned til 6 mm! Hertil kommer, at den i Ungarn fremstillede nodesats ikke er på højde med, hvad man er vant til at se i denne type udgivelser. Hist og her optræder mærkelige fejl og problemer med bogstaver, idet man finder Æ erstattet af sammentrykt AE og æ erstattet af œ. Det er vanskeligt at undgå sammenligning med serien *Dania Sonans*, som er af en ganske anden kvalitet.

Når denne svaghed nævnes, er det fordi seriens indhold er af høj kvalitet og havde fortjent en smukkere ikklædning. Trods de eksisterende udgivelser af dele af Christian

IV-tidens omfattende musikproduktion har der hidtil manglet en repræsentativ samling til praktisk brug, og som sådan vil nærværende udgivelse på bedste vis indgå i det musikalske repertoire.

Hæfterne indledes med samme fælles forord på dansk og engelsk, hvorefter følger en indledning på dansk, en engelsk oversættelse heraf og „Editorial Commentary“, udelukkende på engelsk, en udmærket disposition, da man må formode, at enhver seriøs studerende kan læse sproget. Rimeligt havde det dog været med en henvisning i den danske indledning, da kommentaren (modsat indholdsfortegnelsens angivelse) fremtræder som et underafsnit af indledningen.

*Bind I, Viser fra Voightländers og Terkelsens samlinger. Udgivet af Carsten E. Hatting og Niels Krabbe med guitarudsættelser af Kristian Buhl-Mortensen. XV + 37 s., ill. + teksthæfte 23 s.*

Voightländers og Terkelsens visesamlinger er vel den del af den overleverede verdslige musik fra Christian IV's tid, som i datiden havde størst udbredelse. Både samlingernes indhold og det forholdsvis store antal overleverede eksemplarer vidner om, at sangene har været anvendt af et langt bredere klientel, end hvad vi ellers kender til. Som det udtrykkes i nærværende udgaves forord "En vis borgerlig modvægt mod den gængse høviske digtning kan man vel nok vove at tale om." Med den store interesse, som i de seneste årtier er opstået for de bredere lags musikkultur, kan det derfor undre, at der stadig ikke foreligger nogen samlet udgivelse af Voightländers samling, og at stadig kun 1. del af Terkelsens tre samlinger er udgivet. Det er således med al god grund, at nærværende serie som sit første hæfte bringer et skønsomt udvalg af disse sange, og det faktum, at udgaven både har en generalbasudsættelse for tasteinstrument og en guitarudsættelse, vil yderligere forøge dens praktiske anvendelighed. Beklageligt er det kun, at denne dobbelte udgivelse formodentlig har været medvirkende til, at kun 18 sange har fundet plads i hæftet.

I en fyldig *indledning* redegør udgiverne fortræffeligt for barokvisen i almindelighed og specielt for Voightländers og Terkelsens placering. Ikke mindst har man fornøjelse af den kritiske skildring af Terkelsens beskedne evner som digter og oversætter. I det hele taget er det velgørende, at udgiverne ikke i glæde over værkerne mister deres kritiske sans. Som det så udmærket udtrykkes: "En sammenligning ... vil afsløre en mærkbar nedgang i den musikalske kvalitet fra den første til de efterfølgende samlinger. Dette ændrer dog ikke ved, at disse otte viser af Terkelsen sammen med udvalget af Voightländers *Allerhand Oden...* udgør et repertoire, som i samtiden har været overordentligt yndet, som for adskillige af sangenes vedkommende har givet stof til genbrug for senere tiders visedigtere og som også i dag med nænsom afstøvning vil kunne gøre sig i en sluttet kreds!"

Selve *udgaven* er som nævnt dobbelt: på hver højreside er en udsættelse for sang

med udskrevet continuo for tasteinstrument. Dette er en *kildekritisk* udgivelse med kommentar. På den foregående venstreside er der en *praktisk* udgave for sang og guitar. Endelig er samlingen forsynet med et *teksthæfte*, hvor de fuldstændige - meget lange og morsomme - tekster er gengivet. Alt i alt en udmærket disposition, som utvivlsomt også vil resultere i større anvendelse af sangene, end en enkelt udgave ville have gjort. De enkelte udsættelser fungerer godt og er efter anmelderens skøn velklingende.

Går man i detaljer, indeholder udgivelsen en del svagheder, mest i form af unøjagtigheder, som let lader sig konstatere ud fra den dobbelte udgave. Dette gælder især de tyske *tekster* til Voightländer. Selvom der "hverken i de danske eller tyske tekster tilstræbes nogen egentlig filologisk udgave" (citeret fra *Udgivelsesprincipper*), må man formode, at det er tanken, at de tre tekster skal fremtræde ens. (Det ser dog ud, som om datidens brug af forkortelser for dobbeltkonsonanter kun er anvendt i teksthæftet.) Selvom der ikke er tale om meningsforstyrrende afvigelser, er der så mange unøjagtigheder, at det bør bemærkes. Det grelleste eksempel er i Voightländer nr. 38, hvor der i 1. strofe er tale om 12 forskelle, som tilsyneladende er utilsigtede. Betydende nok optræder der ingen afvigelser i teksterne til Terkelsen.

Hvad angår *noderne*, synes der ikke at være unøjagtigheder i større antal. I ét tilfælde er det muligt for læseren at efterprøve troværdigheden, nemlig i Terkelsen nr. 3,6, hvor hæftet gengiver stemmerne i facsimile. Her er anmelderen enig med udgiverne i det endelige resultat af udgivelsen; men udgivelseskommentaren burde være en hel del fyldigere: Det er ikke bemærket, at første fjerdedelspause i diskantstemmen er tilføjet, hvorimod der er udeladt en lignende pause i basstemmen. Heller ikke er det nævnt, at basstemmens to første noder i originalen er f og ikke d. Sekstendedelene i t. 3 ser i hvert fald i facsimilen ud som ottendedele. De helt bevidste ændringer ved 1. og 2. volte burde nævnes, hvilket sikkert gør sig gældende i mange af sangene. Endelig er det ikke nævnt, at slutnoden i begge stemmer er ændret. (At bemærkninger om en sådan ændring ikke er undladt konsekvent, ses af kommentaren til Voightländer nr. 26.)

I det hele taget undrer den manglende konsekvens flere steder i udgivelsen: Kommentarens "Repetitionstegn er bibeholdt..." gælder ifølge den danske version begge udgaver; men det fremgår af den engelske kommentar og noderne, at det kun drejer sig om "kildeudgaven". "Vi har ikke fundet det nødvendigt at tilføje generalbastegn": hvorfor så side 3, takt 6 (men ikke takt 2) og side 13, takt 14? "Guitarstemmen er ikke skrevet ud med obligat stemmeføring i mellemstemmerne": side 22, takt 21 og 23 heller ikke i basstemmen. "Picardisk terts i slutkadencerne er ikke angivet, men overlades til de udøvenes skøn": er det mere rimeligt at regne med pianisters end guitaristers stilsikkerhed, og at de overhovedet kender begrebet? Som en sidste ting skal det bemærkes, at medens værkerne fra Terkelsens samling er trykt før Voightlænders, så er kommentarerne bragt i omvendt rækkefølge!

Her skal ikke bruges plads på flere petitesser; men ud fra konstateringer som ovennævnte er det ikke helt rimeligt at betragte "højresiderne" som en grundig kildeudgave.

Der skal dog ikke herske tvivl om, at jeg betragter hæftet som en både smuk og nyttig udgivelse, der utvivlsomt vil bidrage til et forøget kendskab til tidens "lettere" genrer på dansk grund. Tilmed er samlingen en glædelig udvidelse af sangrepertoiret indenfor den barokke visesang.

*Bind IV, Messe og motetter af Mogens Pedersøn. Udgivet af Henrik Glahn. VIII + 30 s., ill.*

Blandt Christian IV-tidens danske komponister kan der ikke herske tvivl om, at Mogens Pedersøn er langt den mest betydningsfulde. Det er derfor nærliggende i nærværende serie at bringe et hæfte med værker af ham, og det mest naturlige er i denne sammenhæng den latinske messe og de tre latinske motetter, alle værker som ikke er tilgængelige i nogen praktisk nyudgave. Værkerne stammer fra Mogens Pedersøns hovedværk, *Pratum Spirituale, København 1620*, og de er i 1933 udgivet samlet af Knud Jeppesen, hvis udgave, med Henrik Glahns velvalgte ord, "stadig er det uundværlige fundament for studier og nyudgivelser af værker af Mogens Pedersøn." Da nærværende hæfte altså bygger på denne gedigne kildeudgave, har der heller ikke været behov for omfattende kommentarer. Den danske og engelske *indledning* er en tilpas kort redegørelse for komponistens biografi og de udgivne værker. Af interesse er her, også for kendere af Pedersøn, formodningen om, at komponisten har opholdt sig i Rom, og ikke mindst den spændende betragtning, at de latinske motetter skulle være "lærestykker" fra komponistens studieår.

Der er ikke angivet nogen form for *udgivelsesprincipper*, hvad der kan være forklarligt ud fra det specielle for netop dette hæfte, at det ikke fungerer som kildeudgave. *Editorial Commentary* er følgelig også meget kortfattet og uden problemer. Dog bemærker man taktangivelsen "178", som ikke forekommer i noderne. Ved nærmere eftersyn afsløres det, at det hidrører fra, at messen åbenbart først har været tænkt udgivet med fortløbende taktal. Der er tale om Credo, takt 33.

*Musikken* er prisværdigt fri for fejl og fungerer i alle henseender udmærket. For fuldstændighedens skyld skal bemærkes enkelte småting: Nogle steder ses en mærkelig notation af overbundne noder: p.1, B 15, p.2, B 36 (mangler bindebue), p.3, B 52, p.10 C 43 og p.11, C 66. Om der er tale om trykfejl, eller stederne har en mening, er uklart. Et enkelt sted er den lodrette justering af noderne svigtet, nemlig p. 13, takt 37, hvor stavelsen "ex-" skal falde på samme tid i alle stemmer.

Endelig stiller anmelderen sig tvivlende overfor angivelsen af tempoforskellene ved overgang mellem 2-delt og 3-delt taktart, p. 7, 13, 23, 27 og 29. Alle steder har Jeppesen angivelsen 3/1, mens Glahn har 3/2. Da anmelderen ikke har haft lejlighed til at se originalen, er det umuligt at vide, hvad der står. Som Jeppesen bemærker, er der på kompositionstidspunktet "en Del Vilkaarlighed i Anvendelsen af C eller C." Det er derfor formodentlig umuligt at afgøre, hvorvidt Glahns angivelse  $\circ = \equiv$  er rigtig. Anmelderen fornemmer, at de tredelte steder skal udføres dobbelt så hurtigt, mens Hilliard-ensemblet nærmest vælger en mellemting,  $\bullet = \circ$  (se nærmere omtale af denne CD nedenfor)! Men netop dette problem er kilde til stadige diskussioner, hvor undertegnede ikke mener, at der er andre muligheder end at følge sin egen fornemmelse, idet notationen på dette tidspunkt er blevet unøjagtig. (Til belysning heraf sml. Glahns og Jeppesens meddelelser om originalens taktangivelser ved alle de tre motetter!)

Det er med stor tilfredshed, man hilser dette hæfte velkommen. Det er værker, som alt for længe har savnet en praktisk udgave, og den er her kommet på mest betryggende måde.

*Bind V, Motetter af G. Trehou, J. Tollius og V. Bertholusius. Udgivet af Ole Kongsted. XVI + 26 s., ill.*

I modsætning til forrige hæfte er her tale om helt ukendte kompositioner af udenlandske musikere, ansat ved Christian IV's hof. Gregorius Trehou var leder af det kongelige kapel i den lange periode 1590-1611, og han var utvivlsomt en central person ved udbygningen af hofmusikken til internationalt format. Hans kompositioner er omtrent forsvundet, idet kun den i nærværende sammenhæng udgivne motet er bevaret i fuldstændig skikkelse. Jan Tollius, der som Trehou var af hollandsk herkomst, var kun ansat som sanger i hofkapellet for en kort periode, 1601-1603. Af ham er en ret anselig mængde værker bevaret, men intet tilgængeligt i anvendelig nyudgave. Også italieneren Vincentius Bertholusius var sanger i kapellet for en kort periode, 1607-1608, men i den tid formodentlig højt anskreven, idet hans løn blev den højeste, man kender blandt Christian IV's musikere.

Den læseværdige *indledning* indeholder fyldige biografier, hvoraf ikke mindst Tollius' er spændende. Ikke blot hans musik, men også hans person, har været farverig. Herudover er der en omhyggelig placering af værkernes (ofte sammenstykkede) tekst og evt. liturgiske sammenhæng samt redegørelse for kilderne til udgivelsen. Udleverens musikalske karakteristik af værkerne rammer efter anmelderens mening særdeles præcis. Han bemærker, at Trehous motet "er i tidens traditionelle motetstil", og man kunne måske tilføje, at kun ønsket om alsidighed i udgaven kan være grund til nyudgivelsen. Tollius prises - med god grund - i høje toner for de spændende og farverige værker, som må påkalde sig større interesse efter denne begyndende fremdragelse af glemselen. Endelig beskrives Bertholusius' værk som værende af "roligt flydende karakter med imiterende stemmer båret af en smuk tekstdeklamation."

*Udgivelsesprincipperne* må nødvendigvis i en udgave, der som denne er en blanding af kildeudgave og praktisk udgave, være i nogen grad et subjektivt valg. Det kan diskuteres, om det er rimeligt at angive kolorering og ligaturer, men udelade komponistens "advarselsfortegn"; men i hvert fald synes principperne konsekvent gennemført. *Critical commentary* synes at være tilpas omfattende, og man konstaterer med tilfredshed, at det er muligt at se, hvorledes originalens skift til 3-delt takt har set ud. Anmelderen er enig med udgiverens tolkning af de pågældende steder (p. 19 og p. 20-21).

*Musikken.* Trehous motet påkalder sig næppe megen interesse trods sin store udstrækning. De to 3-stemmige motetter af Tollius er spændende triosatser i moderne stil, med nær relation til teksten. De vil kunne finde stor anvendelse i såvel gudstjenestesammenhæng som ved koncerter. Af endnu større interesse er den 5-stemmige motet, som på stærkt personlig grund sammenkæder vokalpolyfone og koncerterende træk i en velklingende sats. Også Bertholusius' motet er et bekendtskab værd, omend af mere almindelig karakter. Overalt i nyudgaven føler man, at arbejdet er grundigt og kompetent udført. Ved transkriptionen af den i faksimile gengivne nodeside (p. ii) skønner jeg dog, at de to næstsidste noder bør løses som *minor color* (p. 26, cantus takt 67, de to sidste noder: punkteret halvnode og fjerdedel).

Hæftet er et interessant bidrag til Chr. IV-udgivelsen, og man må meget opfordre udgiveren til at arbejde hen mod en fremtidig udgave af alle Tollius' værker, som åbenbart ikke i hans hjemland har påkaldt sig tilstrækkelig opmærksomhed.



*Bind VI, Anonym messe og lejlighedsmotetter. Udgivet af John Bergsagel og Henrik Glahn. XIII + 44 s., ill.*

Som det var tilfældet i 5. hæfte, indeholder bind VI hidtil uudgivne værker af udenlandske musikere med tilknytning til det danske hof. Messen fremstår, som nævnt i titlen, anonym; men udgiverne sandsynliggør, at der kan være tale om et værk af Trehou. Det er overleveret i manuskript i Det kongelige Bibliotek. Det næste værk, Thomas Mancius: Cantio Nova, er en hyldestmotet til den ukronede Christian IV, også overleveret i ms. i Det kongelige Bibliotek. Endelig er Abraham Prætorius: Harmonia Gratulatoria en lykønskingsmotet i forbindelse med prinsesse Anna og den skotske konge Jacob VI's bryllup. Den er overleveret som det første danske sæt af trykte stemmebøger, udgivet 1590.

*Indledningen* dokumenterer et overordentlig grundigt arbejde, både hvad angår kilderne og værkernes forbindelse med hoffet. For hvert værk indledes med en nøje gennemgang af kilden med sikker vurdering af dens placering. Derefter følger oplysninger om komponisten (ved den anonyme messe diskussion af mulighed for bestemmelse af komponisten) og valgte kommentarer til værket. Ikke mindst er gennemgangen af de to lejlighedsdigte interessant. For messens vedkommende afsluttes med nyttige kommentarer vedrørende praktisk opførelse af værket i nutiden. Det er beklageligt, at oversigten over stemmeomfang (formodentlig af økonomiske årsager) er så dårligt trykt, at den er praktisk talt ulæselig. Forslag til stemmefordeling samt intonationer til praktisk brug er helt relevante. Endvidere har udgiverne under noderne i Agnus Dei hensigtsmæssigt tilføjet teksten "Dona nobis pacem", der fra komponistens hånd mangler for en fuldstændig opførelse. For de to motetters vedkommende står stemmeomfanget angivet foran hver enkelt stemme i selve noderne, en praktisk foranstaltning, som det kan undre ikke også er anvendt for messens vedkommende. For motetterne er der iøvrigt ingen særlige udførelsesanvisninger, for den sidstes vedkommende åbenlyst fordi udgiverne vurderer den af ringe betydning i musikalsk henseende. Heri kan anmelderen kun støtte dem.

Det må undre, at der i dette hæfte (som i hæfte IV) overhovedet ikke er angivet *udgivelsesprincipper*, især fordi netop dette hæfte i høj grad kunne fungere som kildekritisk udgave. Desuden er det ikke overalt selvindlysende, hvad principperne har været. Formodentlig angiver klamme en ligatur og brudt klamme en kolorering; men mere tvivlsomt er det, hvorledes de tilføjede fortegn (i parentes) fungerer. Det ser ud, som om et fortegn i parentes gælder hele takten; men betyder det overalt, at også fortegn for de senere noder i takten er *tilføjet*, eller er de originale? (Eksemplerne er talrige, f. eks. p. 14, C takt 85, p. 32, A 137, p. 34, V 26 og T 27.) Det ser endvidere ud, som om egentlige tilføjelser og erindringsfortegn har samme notation (f. eks. p. 37, D og V 68).

*Noderne* frembyder ingen væsentlige problemer. De er forsynet med fortegnstilføjelser og erindringsfortegn, som synes velovervejede og konsekvente. Dog skal nævnes enkelte steder, hvor anmelderen er i tvivl: p. 15 forekommer et hårdt sammenstød af g og gis takt 98. Stedet kunne være en trykfejl, idet A 1 kunne tænkes uden fortegn, hvorved et b kunne tilføjes i næste takt i lighed med C, takt 100. p. 20, A1 takt 4: burde måske have # for 3. node. p. 24, A takt 31: det tilføjede fortegn for sidste node må være

en fejl, idet det giver forstørret kvint til næste takt. Men alt i alt føler man sig helt overbevist om udgavens grundighed.

Selvom værkerne ikke alle er lige anvendelige i nutidig praksis, er der tale om et hæfte, som på interessant måde forøger vort kendskab til tidens musik.

*Bind VII, Thomas Schattenberg: Jubilus S. Bernhardi. Udgivet af Esther Barfod, Bo Foltmann, Lisbeth Ahlgren Jensen, Poul Anders Lyngberg-Larsen, Henrik Palsmar og Claus Røllum-Larsen. XVIII + 56 s., ill.*

Dette sidste hæfte i udgivelsen er i mange henseender et af de mest interessante og værdifulde. Schattenberg, som var født i Flensborg, var i en lang årrække organist ved Nikolaj kirke i København, og hans værk er, modsat tidens anden kirkemusikalske samling, Mogens Pedersøn: *Pratum Spirituale*, skrevet til brug ved en borgerlig kirke. Samlingen bygger på hymnen *Jesu dulcis memoria*, som i datiden blev tilskrevet Bernhard af Clairvaux (deraf navnet *Jubilus S. Bernhardi*). Som udgiverne præcist udtrykker det, er disse motetter "musikalsk fængslende med deres på én gang intime og ekspressive fortolkninger af latinsk fromhedslyrik. Derfor forekommer det indlysende at gøre dem tilgængelige igennem en praktisk nyudgave." At udgivelsen også synes at være en præcis kildeudgave forøger i høj grad dens værdi.

*Indledningen* begynder med en forholdsvis kort omtale af komponisten og værket, idet der kompenseres for denne knaphed ved henvisning til en mere udførlig artikel af udgiverne i *Musik & Forskning*, 1988. Derefter følger en omhyggelig kildebeskrivelse med oversættelse af samlingens latinske forord. *Udgivelsesprincipperne* gennemgås klart og detaljeret, og de synes for anmelderen at være logiske og hensigtsmæssige. Som altid kan man strides om detaljer, hvoraf her skal nævnes nogle: Det forekommer mærkeligt at gengive stemmerne med betegnelsen sopran, alt, tenor og bas (som ikke er originalens), udelukkende ud fra de anvendte nøgler, også hvor betegnelsen ikke svarer til stemmens normale ambitus. Hvorfor er "en række åbenlyse trykfejl" *stiltiende* rettet, mens det omhyggeligt angives, hver gang Schattenbergs overflødige "advarselsfortegn" er slettet? Hvorfor er de originale slutnoder (longae) ændret til helnoder med fermat? Men disse få punkter ændrer ikke ved indtrykket af grundigt gennemarbejdede principper.

*Editorial Commentary* er grundig og fyldestgørende.

*Teksterne* er kritisk gennemarbejdede af tre medarbejdere ved Institut for Middelalderfilologi v. Københavns Universitet og udmærket forsynet med oversættelse til engelsk. Det er dog beklageligt – idet værkerne vel nok oftest vil finde anvendelse herhjemme – at der ikke også er bragt en dansk oversættelse.

*Noderne* fungerer i enhver henseende fortræffeligt. Satsen er klart overskuelig, og der synes ikke at optræde fejl. Anmelderen har følt sig tilskyndet til at anvende flere af satserne i sit korarbejde og må konstatere, at de fungerer godt, såvel for sangere som for publikum. Især kan fremhæves den udmærkede nr. 8, "Jesu decus Angelicum", som også hører til de satser, Hillard-ensemblet har indsundet (se nedenfor).

Det er glædeligt, at Schattenbergs samling herved er blevet tilgængelig i en udgave, som på én gang synes at være pålidelig som kilde for videre studier, og som på bedste vis fungerer i praksis. Ikke mindre glædeligt er det, at et samarbejde indenfor et kollektiv af konferensstuderende giver et så fortræffeligt resultat. Man kan kun tilskynde til flere arbejder af lignende art.

*Music from the Time of Christian IV, Compact Discs.*

Med i Christian IV-udgivelsen hører en serie på fire Compact Discs, hvoraf her kun skal omtales de vokale værker, mens den instrumentale del, *Instrumental Ensemble and Lute Music* og dele af *Songs and Harpsicord Music*, vil blive anmeldt i sammenhæng med nodeseriens bind II-III. Pladernes cover er særdeles smukt og på ingen måde præget af de samme "skrabede" tendenser, som gør sig gældende for nodernes vedkommende. Sammenhængen med nodeudgivelsen ses allerede i omslaget, som præges af det tidligere omtalte loftsmaleri. Også *teksthæfternes* indhold, forfattet af Niels Krabbe og Niels Martin Jensen, er af høj kvalitet. Det indleder med en fælles, kort og præcis omtale af kongens forhold til musikken og af hans musikere, efterfulgt af en nøjere omtale af den enkelte plades værker og de udøvende. Disse afsnit findes på engelsk, dansk, tysk og fransk. Hæfterne slutter med værkernes tekst på originalsproget og i dansk og engelsk oversættelse.

*The Madrigal from the South to the North. The Consort of Musicke / Anthony Rooley with Emma Kirkby, soprano. BIS-CD-392.*

Hvis man oplevede dette fremragende ensemble i Børsens sal i november 1985, har man på forhånd store forventninger til pladen, som blev optaget den følgende dag. Koncerten var præget af høj teknisk standard, parret med en usædvanlig musikalitet, indfølelse og livsglæde, som hævede den skyhøjt over næsten alt, hvad man hører fra nutidens talrige "renæssance-grupper". Lad det straks være sagt: pladen står fuldt på højde med koncerten og har bevaret den charme, som er så udefinerlig og så vanskelig at overføre til det elektroniske medium. En af forklaringerne må være, at tekniske problemer åbenbart ikke eksisterer for disse sangere; mere centralt er det dog, at interessen for datidens opførelsespraksis vel er med i billedet, men aldrig hæmmer den umiddelbare musikalske udfoldelse. The Consort of Musicke har i de senere år specialiseret sig i italiensk og engelsk vokalmusik fra tiden omkring 1600 og har til fulde forstået, at for italiensksproget musik er tekstholdet nøglen til forståelse. Overalt på pladen er teksten bestemmende for udførelsen, sådan som ægte italiensk madrigal skal være.

The Consort of Musicke er et usædvanlig homogent ensemble. Ingen brillerer på andres bekostning, og rollerne veksler fra værk til værk uden persons anseelse. Det virker derfor som et absolut fejlgreb, formodentlig kun forklarligt ud fra udgavernes

ønske om salgssucces(?), at titlen indeholder linien "with Emma Kirkby, soprano"! Ikke ét sted på pladen har hun en særstilling, og angivelsen er helt misvisende i forhold til det udprægede *ensemble*, som The Consort of Musicke .

Pladens titel, *Madrigalen fra syd til nord*, dækker indholdet godt. Her er, med enkelte undtagelser, tale om værker af komponister, som har været direkte tilknyttet Christian IV's hof eller på anden måde har betydet noget for hoffets musik. Der indledes med alle de 10 madrigaler, som er bevaret fra Mogens Pedersøns 2. madrigalbog. Dermed får denne samling sin første komplette indspilning, noget, som længe har været påkrævet. Når man, som undertegnede, har beskæftiget sig indgående med netop denne samling i mere end 25 år, siger det meget om de udførendes stilsikkerhed, at jeg ikke ét sted føler mig uenig i et tempo eller en frasering. En mere kongenial udførelse er næppe tænkelig.

Efter disse 10 madrigaler følger dobbeltmadrigalen "In nobil sangue" af Andrea og Giovanni Gabrieli (onkel og nevø). Som lærer for de danske madrigalister var Giovanni Gabrieli i meget høj grad med til at sætte sit præg på Christian IV-tidens musik, og det smukke, 6-stemmige værk passer fint ind i helheden.

Ofte skrev flere komponister musik til samme tekst, og på denne plade har man et fremragende eksempel herpå: Guarinis "T'amo, mia vita", med vidt forskellig musik af Hans Nielsen, Mogens Pedersøn, Luzzasco Luzzaschi og Richard Dering. The Consort of Musicke viser her sin store spændvidde: de to sidstnævnte madrigaler er for henholdsvis 3 kvindestemmer og 3 mandsstemmer, akkompagneret af chitarrone, og udførelsen er helt fremragende. Det er beklageligt, at man på pladen må savne det mest betydelige værk med denne tekst: Monteverdis madrigal fra 5. bog, som også danner direkte forbillede for Pedersøns værk. Selvom ensemblet har indsunget værket i anden forbindelse, burde det have været med, og hvis dette ikke kunne lade sig gøre, var det enkelt at henvise til det i den iøvrigt udmærkede tekstkommentar.

Herefter følger et enkelt værk af hver af fire andre af Christian IV's komponister: Borchgrevinck, Aagesen, Gistou og Brachrogge, og endelig afsluttes pladen med Orazio Vecchis "Tiridola, non dormire". Vecchis tilknytning til hoffet var en tilegnelse til kongen af en senere samling. Forbindelsen er altså tilstrækkelig til, at det er muligt at bruge netop dette festlige og folkelige nummer som finale. Her udnytter ensemblet igen sine færdigheder og sin charme uovertruffet.

Det bør bemærkes, at de danske *tekstoversættelser* på nydelig måde gennem små nuancer i ordstilling og -valg nærmer karakteren til den italienske poesi. Det fungerer fortræffeligt.

Alt i alt må denne CD siges at være en fornem præsentation af madrigalen ved Christian IV's hof.

*Church Music at Court & in Town. The Hilliard Ensemble/Paul Hillier. BIS-CD 389.*

Denne Compact Disc indeholder et skønsomt udvalg af kirkelige a cappella-værker fra de ovenfor omtalte nodesamlinger, udført af det verdenskendte Hilliard-ensemble. Det

er da også en meget vellykket plade, omend anmelderen må tage en hel del forbehold, især hvad angår det klanglige. Mens den ovenfor omtalte plade må vække uforbeholden begejstring, hvad enten man går ind for den ene eller anden opførelsespraksis, kan man næppe sige det samme her. Ensemblet består af to sopraner, contratenor, to tenorer, baryton og bas, og syngemåden er i høj grad præget af den glatte, lidt upersonlige contratenor og de noget stive og vibratoløse sopraner, selvom de dybeste stemmer klinger mere afslappet. Det er noget af en smagssag, om man bryder sig om klangen; men i hvert fald jeg bliver hurtigt træt og mister interessen, især i satser, hvor alle de tre øverste stemmer medvirker. Nogle steder dækker de pressede højtliggende stemmer over mellemstemmer, som burde kunne høres. Når dette er sagt, skal det understreges, at indspilningen iøvrigt er på et meget højt plan. Tempi og fraseringer er gennemgående fint valgt, teksten er forbilledlig, og i det hele taget har ensemblet stor stilfornemmelse.

Først på pladen står Mogens Pedersøns messe, som bliver udført med stor fornemmelse for denne tidlige barokstil og med fine detaljer. Enkelte ting kan dog undre: hvorfor reciteres intonationerne til Gloria og Credo på én tone i stedet for med anvendelse af de gregorianske intonationer, som man må formode, har været benyttet? Et andet problem er overgangene mellem 2-delt og 3-delt taktart: selvom stederne sløres af ritardandi og lette rubati, er det entydigt, at proportionerne hverken udføres med  $\diamond = \equiv$  eller  $\downarrow = \equiv$  (jvf. omtalen af bind IV) men nærmest  $\downarrow = \diamond$  som der efter anmelderens mening ikke er noget belæg for.

De følgende fire satser fra Schattensbergs "Jubilus S. Bernhardi" fremføres med sikker fornemmelse for denne personlige fromhedsmusik. Første og sidste sats er transponeret en tone ned, så overstemmen kan synges af contratenoren, hvor undertegnede hellere ville have flyttet den op til sopranlejet. Men det er en smagssag. Mere problematisk er igen overgangene mellem 2- og 3-delt takt, der udføres som i messen. Det er rimeligt i denne type musik at bruge en del rubato ved fraseovergange, men næppe, som det er tilfældet i "Jesu decus Angelicum" t. 63, helt at stryge en halvnodepause.

Herefter følger to store 6-stemmige motetter af V. Bertholusius og Th. Mancinus (fra henholdsvis bd. V og VI). Igen er fremførelsen stilsikker og i mange henseender smuk, men netop disse satser domineres stærkt af de to noget skarpe sopraner.

Pladen afsluttes med den anonyme, 5-stemmige messe fra samlingens bd. VI, udført af de fem dybeste sangere. Dette værk er måske pladens mest vellykkede. Klangen er blød og smidig, fremførelsen er levende og balancen mellem stemmerne er her helt i orden.

Også til denne plade er tekstkomentaren (af Niels Krabbe og Niels Martin Jensen) aldeles fortræffelig. Indenfor et lille omfang er det lykkedes at belyse musikkens placering og stil på en måde, som den almindelige lytter vil kunne forstå og have stort udbytte af.

Trods de ovennævnte forbehold for klangbilledet mener anmelderen, at her er tale om en plade, som yder musikken fuld retfærdighed, og som på afgørende vis vil være med til at forøge interessen for og kendskabet til Christian IV-tidens kirkemusik.



*Songs and Harpsichord Music. Ulrik Cold, Lars Ulrik Mortensen, Rogers Covey-Crump, Jakob Lindberg. BIS-CD 391.*

Pladen indeholder, foruden sange af Terkelsen, Voigtländer og Dowland, tre cembalo-værker, som ikke skal omtales i denne forbindelse. Det skal dog nævnes, at pladens opbygning: først en række sange af lettere tilsnit, derefter meget seriøse sange af Dowland, så nogle cembalovariationer, og endelig til afslutning en række lettere sange, giver en fortræffelig helhed. Oftest vil en CD med hele 18 værker have vanskeligt ved at holde interessen fangen; men det er ikke tilfældet her.

Der indledes med fire sange fra Søren Terkelsens og to fra Voigtländers visesamlinger, sunget af Ulrik Cold med cembaloledsagelse af Lars Ulrik Mortensen. Den meget krævende opgave at udføre disse "lette" sange, så de både tilfredsstiller musikalske krav og virker naturlige og folkelige, er løst aldeles fortræffeligt. Sangeren magter såvel det lyriske som det grove, upolerede, uden på noget tidspunkt at overskride grænsen for det forsvarlige. Og cembalosatsen smyger sig fint om sangstemmen.

Fra det upolerede, folkelige i disse viser er der en afrund til Dowlands fornemme hoflyrik, som får en aldeles suveræn fortolkning af den engelske renæssancesanger, Rogers Covey-Crump, ledsaget af den svenske luts spiller, Jakob Lindberg. Sjældent hører man en sanger, som formår at bære sange som "I saw my Lady Weepe" og "Flow my teares" i et så langsomt tempo, uden at man et øjeblik mister koncentrationen. Den fornemme fortolkning fra såvel sangerens som luts spillers side retfærdiggør til fulde for tilhøreren, at Dowland var en af sin tids allerstørste komponister. Her er musik, tekst og fremførelse blevet et fornemt hele.

Pladen slutter atter med en række af Terkelsens sange ved Ulrik Cold og Lars Ulrik Mortensen. Også denne gang er udførelsen fortræffelig, ikke mindst må fremhæves den enkle, lyriske sang "Et trofast Hjerte går for Alting" og dens grove modsætning, "Drukenskabs og Vinens sælsomme Virkelse".

Teksthæftet er også til denne plade af høj kvalitet. De danske tekster (her gengivet i deres originale form, hvorimod den sungne version er nænsomt moderniseret) er ledsaget af engelsk oversættelse, hvorimod de tyske og engelske kun er trykt på originalsproget. En pudsig mangel ved hæftet skal for fuldstændighedens skyld nævnes: medens der er udmærkede portrætter af de øvrige udførende, mangler det af Rogers Covey-Crump. Det ser ud, som om det har været der, men er gledet ud i den endelige redaktion.

Pladen fuldender det indtryk, samlingen giver af den musikalske situation ved hoffet og i byen. Som det udmærket siges i kommentaren: "Musikken kan måske give os et lille indblik i den atmosfære, som har præget dagligdagen i Christian IV's Danmark: her er ikke tale om stort anlagt festmusik, men om hverdagslivets omgangsmusik."

J. P. Jacobsen

*Niels Krabbe: Træk af musiklivet i Danmark på Christian IVs tid. Engstrøm & Sødring Musikforlag. København 1988. 192 s ill.*

Udover megen god forskning indenfor musikvidenskaben gav Christian IV-året også anledning til en bred formidling af musiklivet i Danmark på Christian IVs tid bl.a. i form af den publikation, som her skal omtales. Såvidt jeg husker, var der fra udgivers side tale om noget af en hovsa-beslutning. Bogen skulle derfor skrives af en forsker, hvis kolleger samtidig arbejdede intenst med nye iagttagelser. Det blev Niels Krabbe, der påtog sig opgaven, og i forordet understreger han de begrænsninger, som blev konsekvensen af den korte tidsfrist: han bygger på allerede publicerede fremstillinger og på en nær og åben kontakt med den arbejdsgruppe på Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet, som etableredes omkring udgivelser af musikaler og gram-mofonpladeserie. Der er ikke tale om, at NK har kunnet indlade sig på et dybere studium af primært kildemateriale, udover naturligvis det arbejde, som skulle gøres i forbindelse med hans egen andel i udgivelsen af Voigtländer og Terkelsen (omtalt andetsteds).

Selv med denne formulering af opgaven og af bogens titel er der nok at tage fat på. Niels Krabbe har det nødvendige overblik kombineret med en markant holdning til kulturhistorie og til den ældre musiks betydning for vor egen tid. Noget af det bedste ved hans bog er dens personlige engagement. NK er dertil en stor pædagog - hans fremstilling bæres af et sprog, som er både ligefremt og latterkroget. Teksten krydres også af utallige udråbstegn, hvoraf man nu godt kunne have undværet, skal vi sige halvdelen, men det er en anden sag. Ved min første gennemlæsning, umiddelbart efter at bogen var udkommet, hæftede jeg mig ved, at dette var morsomt og veloplagt og informativt - altsammen kvaliteter, som bør udmærke en populær fremstilling. Her i anden omgang må man nødvendigvis notere sig, at der i denne bog også forekommer misvisende oplysninger. Det skal jeg senere give et eksempel på.

Dispositionen er klar og god. Efter forordet falder den i 7 hoveddafsnit med overskrifterne *kongen; musiklivet i Europa o. 1600; organisation; musik ved hoffet; musikken ude i samfundet; mæcenatet*. Efterfølgende finder man noter, navneregister, litteraturliste og billedliste, ligesom NK i forordet nævner de udgivelser af noder og plader i forbindelse med Christian IV-året, som også løbende vil være uddybende referencer til bogen. Hvad Niels Krabbe ikke udtrykkeligt kommenterer, er den geografiske begrænsning, han opererer med. Vi får opregnet kongens udstrakte riger og lande, og de inddrages i Krabbes levende beskrivelse af kongens situation, politisk og økonomisk. Musikalsk set handler bogen dog kun om kongeriget Danmark og hertugdømmerne. Det er så rimelig en beslutning, at jeg først rigtig kom til at tænke over den, da jeg var nået frem til afsnittet om musikken ude i samfundet.

Den korte indledning placerer Danmark beskedent på det musikalske landkort i fortid og nutid og giver Christian IV-tiden dens særlige status i dette perspektiv som noget af en undtagelse, der berettiger til i hvert fald danskernes særlige opmærksomhed. Afsnit 2 om kongens personlighed, hans rolle og skæbne danner sammen med det afsluttende om mæcenatets egenart en slags portal til de mellemliggende tekster. Jeg vil derfor kommentere disse to afsnit under ét til sidst.

Det store afsnit om musiklivet i Europa o. 1600 tegner de to hovedakser nord/syd og øst/vest, der så at sige er Christian IVs inspirationskilder til samtidens opfattelse af, hvilken plads specielt den verdslige musik skal indtage i tilværelsen for den enkelte og samfundet. Krabbe giver sig heldigvis tid til at levendegøre emnet gennem mange citater fra tidens egne udsagn, og vi fastholdes til stadighed på opmærksomheden overfor kulturimpulser af genrer og stilelementer til det danske hof. Til gengæld lades salmesang og det kirkemusikalske aspekt iøvrigt stort set uomtalt på dette sted.

Overskriften til afsnit IV: organisation, dækker ikke blot principperne for, hvorledes hoffets musikliv var opbygget med kapel, kantori og trompeterkorps, lønninger, ansættelsesforhold m.v., men også fordelingen med hensyn til nationalitet i de forskellige ensembler og et stort afsnit om de danske musikeres uddannelse i Italien og England.

Med afsnit V: musik ved hoffet - til hverdag og til fest, er vi nået til bogens tyngdepunkt og mest omfattende skildring af det musikliv, som omgav Christian IV, og som han selv havde iscenesat: mekanismerne på slottet, underholdningsmusik og dansemusik, Compeniusorglet, undervisning, trompeterkorpset, John Dowland, de danske madrigalister, kirkemusikken ved hoffet, hoffesterne, Heinrich Schütz m.m. Såvidt jeg kan se, er det der altsammen. Kildematerialet er ifølge sagens natur stort, både de administrative oplysninger, kongens tilkendegivelser i de mange breve og andre personlige vidnesbyrd, ofte aflagt af udlændinge efter et besøg hos Christian IV. Og vigtigst: selvom meget er gået tabt, kender vi selve musikken. Det er ikke tilfældigt, at netop dette afsnit er præget af nodeeksempler, som af Krabbe benyttes til at føre læseren ind i undersøgelser af det egentlige, som man så ofte kun indirekte kan sige noget om. Her er chancen, og Krabbe bruger den godt.

Afsnittet bringer også nogle af de få substantielle billedfremstillinger af danske musikforhold, som vi kender: loftsmaleriet på Rosenborg med de alment kendte instrumentsammenstillinger og Reinhold Timms maleri, som viser et ganske overordentlig interessant konsort med musikere i dansk tjeneste fra o. 1622. Rosenborg-motivet fra 1617 er genstand for en nærmere gennemgang af instrumentariet, som jeg ikke helt kan tilslutte mig. Det er f. eks. lidt besynderligt at udnævne de to af strygerne til at være viola da gamba-instrumenter, al den stund de holdes i armen og ikke iøvrigt er malet således, at man erkender f. eks. de bånd på gribebrættet, som Krabbe nævner. Hvorfor egentlig ikke violiner? Johann Schop blev i 1615 kaldt til Danmark fra Wolfenbüttel for at indgå i kongens kapel, netop fordi han på dette tidspunkt var blevet kendt som violinist (se Bergsagel: *Musik i Danmark på Christian IVs tid*, bd II). Christian IV var på stikkerne, når det gjaldt det aktuelle, og violinen var ham i hvert fald vel bekendt, da Det store Bilager løb af stabelen. Men naturligvis er her tale om et skøn, som kan diskuteres.

Det kan til gengæld ikke historien om Compeniusorglet, der i Krabbes version viser, hvor galt det kan gå, når tiden er knap.

Krabbe gør med rette meget ud af instrumentets karakter af danseorgel, altså ikke et kirkeligt inventar, men beregnet til lettere underholdning. Han anfører korrekt, at det blev opstillet i Slotskirken (hvorfor dog ikke nævne årstallet 1617?) men »...blev snart efter flyttet til mere passende omgivelser i riddersalen«. NK mener, at det kunne høres dér i 1620'erne og 30'erne. Det har han dog intet belæg for i sin hovedkilde, Angul Ham-

merichs afhandling fra 1897, som tværtimod dokumenterer, at orglet stadig stod i kirken 1654 og først ses inventeret i riddersalen 1705. Ved et opslag hos Niels Friis (*Orgelbygning i Danmark 1971*) får man de præcise årstal 1692-93, og Frederiksborgmuseets nu afdøde direktør, Poul Eller, som netop op til Christian IV-året arbejdede med Compeniusorglets historie (*Dansk Årbog for Musikforskning* XVII, 1986, København 1989), havde adspurgt sikkert gerne betroet Krabbe, at flytningen skete, fordi pladsen i kirken skulle indrettes til ridderordenskapel. Krabbe gør altså regning uden vært, når han beskriver, hvordan Compeniusorglet på Christian IVs tid blev brugt til dansesatser, variationsværker eller måske som akkompagnement til viser og sange. Medmindre man kan forestille sig, at kirken har dannet ramme om et repertoire af den karakter. Og det kan man ikke.

Noget af det ejendommelige ved Compeniusorglets omskiftelige historie er netop, at skønt det helt indlysende er et verdsligt instrument, så forblev det i kirken, indtil man ud fra ganske andre hensyn end de rent musikalske blev nødt til at flytte det til riddersalen. Men det skal ikke hindre mig i af hjertet at tilslutte mig Krabbes afsluttende opfordring til, at Compeniusorglet i sin nyrestaurerede stand nu finder sin endelige plads i riddersalen, hvor instrumentets karakter ville komme langt bedre til sin ret.

Afsnit VI bærer overskriften „musikken ude i samfundet“, hvilket betyder alt det, som ikke er indenfor - d.v.s. i kongens regi: tårnblæser og stadsmusikant, skole og universitet, fastelavnsløjer og markedsgøgl, visesang, kirken. NK karakteriserer sin fremstilling som »... en række korte glimt af musiklivet uden for den officielle hofmusik koncentreret omkring et udvalg af institutioner og genrer i byen«. Kilderne er sparsomme og tillader ofte kun et kvalificeret gæt på, hvad borgerne har mødt af musikalske oplevelser udenfor kirken, hvor iøvrigt skillet mellem hofliv og borgerliv er mere udeladt end på andre områder. Om almuens liv på land og i by tier historien næsten fuldstændigt, og Krabbe afstår fra at gøre et forsøg. Her måtte jo også historikeren vige for etnologen, som i Norge og de nuværende svenske besiddelser ville finde en rigere arbejdsmark end i Danmark. Kirkens musikliv afgiver et omfattende stof, som bliver smukt tilgodeset. Skolen behandles måske en anelse mere summarisk end nødvendigt - jeg tænker her på de musikalske indslag i skolekomedierne, som helt er udeladt. Visesangen får en ret fyldig omtale, og kapitlet kulminerer naturligvis med behandlingen af Voigtländer og Terkelsen. Voigtländers „Allerhand Oden und Lieder“ fra 1642 med tyske tekster til kendt melodistof har karakter af et opsamlingsværk, hvis indhold allerede i nogen tid havde verseret. Det forholder sig anderledes med Terkelsens „Astree Sjunge - Chor“, hvis første bind udkom 1648. Det interessante ved Terkelsen er, at han udgiver dansk-sprogede viser og således bliver eksponent hos os for de nationalt betonedes strømninger, som satte ind i Nordtyskland i begyndelsen af 1600-tallet. Det har forekommet alle os, der i forbindelse med Christian IV-året arbejdede med nodeudgivelser og med musikudstillingen på Kronborg, helt naturligt at medtage Terkelsens indsats, fordi den er udtryk for europæiske bevægelser i første del af 1600-tallet, som også må have udviklet en grobund i Danmark. Til gengæld må man vist medgive, at netop dette repertoire ikke kan have haft nogen som helst betydning for det, vi plejer at kalde Christian IV-tidens danske befolkning.

Bogens første afsnit „kongen“ er meget morsom læsning. Udgangspunktet er, at »...vi

kender Christian IV - sådan helt personligt«. Krabbe ransager denne vor fornemmelse, som bygger dels på myten, dels på en række udsagn som bringer kongens handlinger ind på livet af os. Sammenfiltreringen af myte og virkelighed diskuteres - hvad er et "sandt billede" - hvad er det sande billede af Christian IV? Bogens sidste afsnit diskuterer mæcenatets natur. En del af fyrsterollen lå her, og hvad specielt musikken angår, så var den uomtvisteligt et led i det repræsentative apparat, som skulle tydeliggøre Christian IVs anseelse og bidrage til hans reputation. Og som om det ikke kunne være tilstrækkeligt, har vi alle - også Krabbe - kredset om den anden side af sagen: var Christian IV musikalsk engageret - sådan helt personligt. Elskede han musik rent bortset fra, hvad en højtstående person ifølge konventionen burde befatte sig med.

På foranledning af John Bergsagel blev et anonymt maleri på Musikhistorisk Museum fra o. 1616 fremdraget til fornyet undersøgelse. Det viser muligvis Christian IV som privatmand i en familiemæssig musikalsk situation. Krabbe lader dette billede konnotere den engagerede debat pro et kontra. Hans eget synspunkt er nok, at spørgsmålet ikke lader sig besvare, heller ikke på grundlag af den fornemme mand, der holder tværfløjten, som var den en herskerattribut. Ole Kongsted citerer i sit nyligt udkomne værk om Kronborg-motetterne "Reiseerinnerungen Heinrichs Reuss Posthumus aus der Zeit von 1593-1616" (udg. af Berthold Schmidt, Schleiz 1890). Her fortælles om den unge konge, at han i 1596 for sine fornemme gæster har ladet sig høre på zink, trompet, horn, gige og basun. Noget tyder på at Kong Christian havde svært ved at holde fingrene væk! Samtalen herom vil sikkert fortsætte.

Krabbes bog er et ræsonnerende arbejde med mange kloge betragtninger, som betyder, at han for læseren ikke blot belyser sit emne, men også musikhistoriens problemstillinger og de krav, der stilles til forskeren. Og heri ligger måske bogens største fortjeneste.

Mette Müller

*Claudio Monteverdi: Il Quinto Libro de Madrigali. A Critical Edition by Karin Jacobsen and Jens Peter Jacobsen. Edition Egtved, 1985.*

Udgivelsen har haft en lang og besværlig historie. Den blev planlagt som en del af en ny komplet Monteverdi-udgave, *Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Claudio Monteverdi*. Arbejdet startede i 1968 og kom så langt som til, at den italienske udgave forelå i første korrektur. Så brød projektet sammen i 1973, og materialet, inkl. trykpladerne, blev gemt - og glemt - i Italien. Ti år senere viste der sig mulighed for at få udgaven ud som en selvstændig publikation, og i 1986 udsendte Edition Egtved omsider det foreliggende bind med støtte fra Statens humanistiske Forskningsråd og universiteterne i Aarhus og Aalborg.

Monteverdis femte madrigalbog fra 1605 har en central placering i musikhistorien. Den var Monteverdis første samling med obligat continuo - i de sidste seks madrigaler leverer continuostemmen fundament for de koncerterende solostemmer - og den indgik



i datidens diskussion om tilladeligheden af nye stilistiske virkemidler, i brydningen mellem *prima* og *seconda pratica* som Monteverdi selv fremstillede sagen. Den er ganske vist hverken den første samling *continuumadrigaler* eller den, der mest konsekvent formulerer den nye stil, men for eftertiden er den kommet til at stå som et signal på nybrudet. Samlingen rummer god musik, så der er vægtige grunde til at lade Malipieros udgave fra 1927 afløse af en mere pålidelig, hvor der også gøres en indsats for at klarlægge kildegrundlaget.

Det nydelige røde bind indeholder 19 madrigaler, i alt 100 partitursider i pænt, letlæseligt tryk, der synes at være så godt som fri for trykfejl (s. 13 t. 13 skal første tone i *Quinto* dog være *e'*; og s. 77 t. 4 burde der være angivet kryds for *c''* over *Canto*). Før begyndelsen på hver madrigal viser udgiverne de oprindelige nøgler; her kunne man også have markeret den oprindelige mensuration. Den er i stedet overtaget uændret i transcriptionerne. Denne fremgangsmåde er et levn fra den italienske udgave, som nok burde have været lavet om i næste ombæring. Det er ikke nogen stor ulykke i de 18 første madrigaler, som alle er i *tempus imperfectum*; nu ligner det ensartet fire fjerdedels takt – det kunne gøres mere nuanceret. I »*Questi vaghi concerti*« for ni stemmer er notationen til gengæld direkte misvisende. Her gengives *proportio tripla* med tre helnoter i takten; en tredelt takt bør naturligvis svare til en takt i *tempus imperfectum*.

Udgiverne har ikke ødslet med *musica ficta*. De strengt nødvendige ekstra fortegn over systemerne er der; men eftersom det drejer sig om musik, der er svær at blive klog på, kunne man have hjulpet brugerne med alternative løsninger, evt. med fortegn i parentes. I »*T'amo mia vita*« har tenoren i t. 14 et påfaldende *gis* mod *c* i bassen; alle kilder er enige om dette sted, derfor har det fået lov at blive stående. Her kunne udgiverne have antydnet en kromatisk ændring med et opløsningstegn over tenorens første *gis* og et kryds over det andet; ikke mindst i lyset af at alle kilderne er lige så enige om et *gis* i tenoren i t. 12, og det har man uden videre strøget. Udgaven savner også angivelser af stemmeomfang, lige som udgiverne heller ikke delagtiggør brugerne i forslag til, hvordan madrigalerne kan udføres, f.eks. med hensyn til realisering af *continuumstemmen* eller overvejelser over hvilke stemmetyper, der kunne være passende. Der er ingen grund til at udskyde disse vigtige elementer til en eventuel praktisk udgave; den bliver der alligevel aldrig råd til. Sammenfattende kan man sige om nodedelen, at den forekommer pålidelig og konsekvent inden for de valgte rammer, men den er næppe aldeles up-to-date med hensyn til service overfor brugeren.

Den kildekritiske del af udgaven virker omhyggelig og tilforladelig. Der er en række facsimilegengivelser og en fyldig introduktion; videre en grundig beskrivelse af kilderne – de ni trykte udgaver fra årene 1605 til 1620 –, en selvstændig edition af teksterne med oversættelser, revisionsberetning for musikken og for teksterne, og til sidst »*Addenda*«, en redegørelse for kilder og tekstoplysninger, som udgiverne desværre først blev opmærksom på efter trykmaskinernes start.

Der er ikke bevaret noget manuskript til den femte madrigalbog, så Ricciardo Amadeos tryk, der udkom 1605 i Venezia, må betragtes som den oprindelige version. Samme forlægger udsendte imidlertid allerede året efter en revideret udgave, hvor der ud over rettelse af trykfejl også er foretaget mere væsentlige ændringer. Udgiverne betragter udgaven fra 1606 som Monteverdis endelige formulering af madrigalerne, og det er

denne version, der ligger til grund for nyudgaven. Ændringerne sammenfattes således: »... en nedtoning af steder, der i den første version kunne synes for aggressive. Den anden version virker mere velovervejet, mens den første versions styrke er dens større frihed. Det er en oplagt tanke, at Monteverdi har foretaget disse ændringer under indtryk af den dengang løbende diskussion om *seconda pratica*.« (s. X). Man kan ikke være enig med udgiverne i vurderingen af alle ændringer, men det gælder mest småting (f.eks. ændringerne i 11, 60, C og 12, 4-5, A ser jeg snarere som nye trykfejl end som forbedringer af satsen), og ikke alle er ført lige konsekvent igennem (i 12, 55-56 lader udgiverne *Alto* blive liggende, mens alle senere udgaver forkorter tonen; begrundelsen herfor virker noget søgt). At bruge 1606-udgaven som hovedkilde virker som et klogt valg, og en gennemgang af revisionsberetningen afslører hurtigt, at de væsentligste forskelle mellem de to tidligste udgaver er gengivet i introduktionens nodeeksempler, sådan at de, der måtte foretrække 1605-udgavens 'større frihed', har let adgang til at bruge den.

Sidst i introduktionen omtales en samling fra 1607, hvor 11 af Monteverdis madrigaler er optrykt med latinsk tekst, Aquilino Coppini's *Musica tolta da i madrigali di...*; i en fodnote annonceres en udgivelse af denne samling. Jens Peter Jacobsen har netop fortalt mig, at den nærmer sig sin fuldendelse – den bliver det spændende at se.

Peter Woetmann Christoffersen

*Gorm Busk, Friedrich Kuhlau. En biografi og en kritisk analyse af hans musik-dramatiske produktion. Engstrøm & Sødring. København 1986, 448 s.*  
*Friedrich Kuhlau. Hans liv og værk. Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek. København 1986. 88 s.*

Da Gorm Busk i 1986 forelagde sin afhandling om Kuhlau og hans dramatiske arbejder for offentligheden, blev der kastet projektørlys på et sted i dansk musikhistorie, som hidtil kun havde været sparsomt belyst. Kun få originale bidrag til emnet var fremkommet siden Karl Graupners og Kai Aage Bruuns biografisk-analytiske arbejder fra 1930 hhv. 1932; det drejer sig i hovedsagen om L. J. Beimfohrs studie om klavermusikken fra 1971 og Dan Fogs tematiske katalog fra 1977. En fornyet forskningsindsats fra grunden var i høj grad på sin plads.

## I. del.

I kapitel 1 forelægges for første gang en detaljeret og dokumenteret Kuhlau-biografi omfattende såvel hans ungdomsår i Tyskland indtil 1810 som hans 22 års virke i København. Fremstillingen er baseret på omfattende studier i Det kgl. Biblioteks og Rigsarkivets arkivalier foruden et vidt spektrum af trykte kilder fra tiden og den nærmeste

eftertid - erindrings- og opslagsværker, småtryk, tidsskrifter, aviser m.m. Hvad der er tilføjet af detaillier siden, indskrænker sig, såvidt jeg kan se, til en detailstudie om Kuhlaus boliger i Lyngby i Lyngby-bogen (1986) - ligeledes af Busk. Der er med disse forskninger lagt et solidt og pålideligt fundament for al fremtidig Kuhlau-forskning med inddragelse af alle såvidt kendte kilder mundende ud i et velafvejet forsøg på en personkarakteristik. Alene dette kapitels knap 80 sider repræsenterer et væsentligt bidrag til udforskningen af musik i Danmark.

De to følgende kapitler danner overgangen til værkets 2. hoveddel, de musikalske analyser. Her søges Kuhlaus ståsted som teaterkomponist nærmere belyst gennem en registrering af det operarepertoire, som har været dyrket på steder, hvor Kuhlau har opholdt sig, fulgt af en mere generel status over europæisk opera omkr. 1800. - Det 3. kapitel indeholder en oversigt over Kuhlaus dramatiske arbejder med genrebestemmelse, handlingsreferat, bemærkninger til værkernes tilblivelseshistorie m.m.

## II. del.

Efter denne meget grundige indføring følger så det, som fra første færd nok har været Busks hovedanliggende, den analytiske betragtning af musikken.

Metodisk er der i første række tale om musik-immanente analyser. Fremstillingen er med forfatterens egne ord lagt an som »en omfattende betragtning af et begrænset materiale«, hvori »en empirisk-analytisk behandlingsmåde af stoffet [søges sat] ind i en større åndshistorisk sammenhæng« (s. 17). Dette er en veletableret musikvidenskabelig metode både herhjemme og i udlandet, og skam få den, som tænker ilde derom. At Gorm Busk, der ikke har sin daglige gang i det videnskabelige milieu på samme måde som de universitetsansatte, således tilsyneladende ikke har taget notits af nyere ledestjerner på den humanistiske forskningshimmel i 70'erne og 80'erne, skal ikke lægges ham til last i denne forbindelse; thi har de end kunnet fremkalde interessante resultater, så har de dog ikke formået at rokke ved den empirisk-åndshistoriske metodes pålidelighed.

Der foreligger her kombinerede harmoniske og formale analyser af ialt 130 satser delt op efter genre: strofiske sange, gennemkomponerede sange (arier), ensembler, introduktioner og finaler, korsatser, instrumentalnumre samt Ouverturner, og der sluttes med en redegørelse for Kuhlaus såkaldte modelteknik.

1. De harmoniske analyser. Disse er gennemført i overensstemmelse med, hvad man kan kalde den her i landet for 25 år siden herskende modifikation af det Riemann'ske system, altså en slags funktionsanalyse. Her kunne man ønske, at Busk havde orienteret sig i den forfinelse af metode og midler, som er kommet til udtryk bl.a. i Dieter de la Mottes *Harmonielehre* (1976) og i diskussionerne i f.eks. *Zeitschrift für Musiktheorie* i løbet af 70'erne. At der på den anden side heller ikke er meget af Riemann tilbage i Busks analyser, skyldes, at Riemann har været igennem mindst to filtre, nemlig Finn Høffdings *Harmonilære* (1933; men næppe den nye udgave af samme fra 1976) og Povl Hamburgers *Harmonisk Analyse* (1950) med dens egen modifikation af Høffdings modifikation. Kan det siges om Riemanns system, at det er konsekvent, men uhåndterligt,

så gælder for Hamburgers metode, som her ligger til grund, at den er håndterlig, men ikke synderlig konsekvent.

Til Hamburgers symboler har Gorm Busk føjet endnu to - og dermed ikke bidraget til tankens klarhed. Det drejer sig om 'Tom' og 'Tum', dvs tonica-overmediant og tonica-undermediant. En af fordelene hos Hamburger var ellers, at mediantbegrebet spiller en underordnet rolle. Set fra et funktionsharmonisk synspunkt er dette begreb nemlig dif-fust. Hvad man får oplyst, er, at det drejer sig om tertsrelationer, men ikke, hvilke tertsrelationer, og heller ikke, hvilke funktioner disse akkorder måtte være bærere af. Busk bidrager ikke til sagens opklaring; han oplyser, at Tom er »f.eks. Es-dur i C-dur« og Tum »f.eks. As-dur i C-dur« (s. 169). Det må da være tilladt at spørge: hvad så med es-moll og as-moll i C-dur? og med E-dur og A-dur i C-dur? og hvordan forholder det sig 'f.eks.' i c-moll? - Heldigvis spiller Tom og Tum en mindre rolle i analyserne. Derfor er den skade, de volder, til at leve med; men havde Busk bevæget sig ind lidt senere i århundredet eller blot lidt længere sydpå til Schuberts Wien, var han nok kommet slemt op at køre med disse tumlinge.

Terminologisk klarhed er nu i det hele taget ikke afhandlingens særkende. Således kaldes en slutning på dominanten gennemgående en halvslutning, uanset om det er en halvslutning eller en helslutning. - Eks. 33 (s. 232) viser i sidste takt en overtydelig skuffende slutning i a-moll; men Busk kan ikke bestemme sig til, om han vil kalde den Sp - altså subdominantparallel - eller Ts - dvs tonica-stedfortræder - og anfører derfor begge dele, den sidste mulighed i parentes. Når man ikke kan få opløsningsakkorden i en skuffende slutning klart defineret som stedfortræder (eller substitut), så må man spørge, hvad vi i det hele taget skal med funktionssymbolerne. Er de da blot etiketter, som man mere eller mindre tankeløst kan klæbe på akkorderne? At denne akkord i kraft af Janushoved-effekten ville have kunnet videreføres som Sp, er ubestrideligt; men herom handler dette ikke.

At det også kan knibe med at skelne mellem S og DD, er måske mindre mærkværdigt den konfusion taget i betragtning, som hersker i den musikteoretiske litteratur omkring subdominantens forskellige sekstakkorder. Men når akkorder flere steder beskrives som »S med forhøjet grundtone«, må man udbede sig en forklaring på, hvorledes alteration af en akkords grundtone kan undgå at bevirke funktionsskift. Når S-grundtonen forhøjes, skifter funktionen i 99 ud af 100 tilfælde til DD.

Denne måde at analysere på fører med sig, at når det brænder på, da slår midler og metode ikke til til bestemmelse af akkorders og tonale planers funktioner. Jeg skal indskrænke mig til ét eksempel. - Kvartetten i 2. akt af "Lulu" slutter med en sats i Es-dur, hvori sidetemaet står i Ges-dur. Alarm! Busk fatter sig dog og siger: »vi afviger undtagelsesvis fra vores beslutning om at anse D-tonearten som det vigtigste kendetegn for sidetemaet/sidetemagruppen, også fordi mediantiske modulationer er særlig almindelige i Lulu.« Ja, så fik vi klæbet etiketten 'mediant' på og dermed trukket gardinet ned for udsigten til, hvad der sker harmonisk. Ges-dur repræsenterer faktisk D-tonearten B-dur, nemlig som dennes neapolitaniserede form b-des-ges. I kadencen hen til dette sted lægges der op til B-dur, derpå rykker det tonale plan en stor terts ned til Ges-dur (som her altså er en funktion af B-dur), og læser man videre, vil man opdage, at sidetemadelen slutter regelret med en kadence i B-dur. Nøjagtig det samme fænomen kan iagttages fem

år senere i Schuberts strygekvintet i C-dur, 1. sats. Her står sidetemaet tilsyneladende i Es-dur; men der kadencerer regelret i G-dur, og analyse afslører, at Es-dur fladen er en funktion inden for G-dur. (Herom nærmere i T. W. Larsen og J. Maegaard: *Indføring i Romantisk Harmonik* 1 Engstrøm & Sødring. København 1981. S. 134-136 og s. 150.)

2. Formanalyserne. På formanalysens område er Busk både bredere og mere nutidigt orienteret end for harmonianalysens vedkommende. Her har jeg måttet konstatere, at jo større og mere komplicerede formerne er, desto bedre er analyserne lykkedes. På det elementære plan hersker stadig uklarhed i terminologien.

Ordet 'vers' kan i denne fremstilling betyde enten strofe eller verslinje; man kunne ønske en klar sondring mellem de to begreber. Det hænder imidlertid også, at strofebegrebet flyder ud.

Elisas arietta, nr. 11 i "Elisa", har denne tekst:

Modløs trætte vandrer iler  
ad den tunge klippevej,  
intet glimt i mørket smiler,  
nattens stjerner blinker ej;  
håbet synker, døden truer -  
da går Østens stråle frem,  
og uventet, glad han skuer  
ved sin fod det elskte hjem.

Det er en strofe, og den følges af endnu en, som er magen til i metrisk henseende. De seks første verslinjer er komponeret i a-moll, larghetto, mens de to sidste, hvor håbet lyser, står i durvarianten, andante con moto. Dette får Busk til at opfatte den som to strofer - den første med seks verslinjer, den anden med to - og således tale om »strofisk alternerende form« (s.186f). Dette kan ikke passe, alene fordi den 8-linjede strofe går på rimskemaet a b a b c d c d. Udkomponeringen af stemningsskiftet ved strofernes slutning gør det ikke til to gange to strofer.

På det elementære plan savnes også en sondring mellem formkategorierne periode og sats, selvom det må indrømmes, at den ikke er trængt igennem overalt i den analytiske litteratur. Her bruges tilsyneladende betegnelsen periode om alt det, der er 8-16 takter langt. Hovedtemaet i ouverturen til "Elverhøj" siges således at være en »11-taktsperiode«. Temaet kunne fremdrages som et typisk eksempel på en sats efter skemaet 2 + 2 + fortsættelse. Busk deler temaet op i 2 + 2 + 1 + 1 + 5 (=11); jeg mener: 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 4 (=12). Hvad der gør den til en sats er, at fortsættelsen er en videre bearbejdning af de første 2 + 2 takter mundende ud i en afsluttende frase. Og så er det ikke en periode.

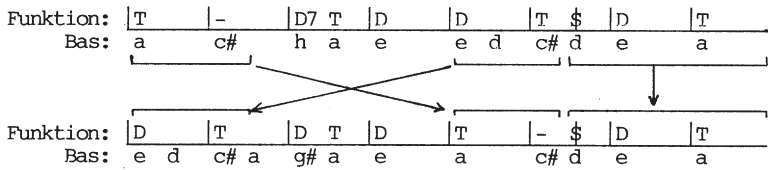
Når vi som her kan blive uenige om noget så elementært som, hvor mange takter et tema omfatter, skyldes det, at Busk ikke tager fænomenet elision - sammenfald af en formdels slutning med det følgende leds begyndelse - i betragtning. På dette sted findes to satser, den lige omtalte og en på 10 takter. Men regnestykket går ikke op; de fylder



tilsammen 21 takter på grund af elision. Det kan føre til mange besynderlige taktangivelser i analyserne.

Et begreb, som kunne have tålt en nærmere præcisering, er barform. Der er flere betydninger. Den ene er den gamle fra middelalderen stammende, a a b (Vor Gud han er så fast en borg), hvor b er mindst ligeså lang som 2 gange a. En anden er knyttet til den af Ernst Kurth udviklede såkaldt dynamiske barformsmodel; den findes udførligt forklaret i R. von Tobels bog om den klassiske musiks formverden, som Busk ofte henviser til. - Meget karakteriseres her som barform eller 'barlignende form' uden nærmere definition (f.eks. s. 238, 251, 324, 330, 351, 359). Således kunne den iøvrigt meget omhyggelige og vel gennemførte analyse af Terpanders og Diones duet, nr. 14 i "Trylleharpen" (s. 246f), med fordel være blevet belyst ud fra Kurths barformsteori.

En helt subtil problematik træder os i møde ved den ellers tilsyneladende så enfoldige Kransedans i "Elverhøj". Busk konstaterer: »A-delens 5. takt er udgangspunkt for B-delen (t. 9-12), og formen nærmer sig det tredelte, da en slags reprise indtræder t. 13 med temaet i varieret augmentation« (s. 356). Korrekt; men for det første er det ikke usædvanligt, at stof fra begyndelsen tages op henimod slutningen, uden at formen derfor 'nærmer sig det tredelte', for det andet er denne modsvarighed mere enkel og præcis, end det fremgår af teksten:

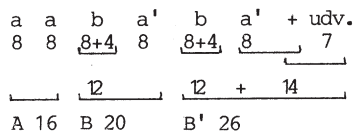


Kransedans af "Elverhøj".

Eks. 1

Som det ses af illustrationen, er der intet tredelt ved denne form, da t. 14-16 svarer aldeles nøje til t. 6-8. Krydsrelationerne mellem t. 1-2 og t. 13-14 og mellem t. 5-6 og t. 9-10 er blot et subtile lille trick, som Kuhlau har indbygget i sin todelte form.

Duetten "O her i de stille, de smilende egne", nr. 9 i "Elisa", vil Busk (s. 237) tolke som et modificeret eksempel på det, som Tobel har kaldt 'halv tredelt form', l: m1 m2 :||: n m2:l (prototype: finaletemaet i Mozarts store g-moll symfoni)... Men det er noget ganske andet:



"O her i de stille, de smilende egne".

Eks. 2

Vender vi os til de større, mere komplicerede og individuelt udformede satser, hersker der ikke det samme krav om en standardiseret terminologi. Det viser sig at være en fordel. De talrige beskrivelser af arier, ensembler, introduktioner, finaler, kor, instrumentalnumre og ouverturer, hvori kan indgå både store og små former, kan jeg ikke tilnærmelsesvis tegne et billede af i al deres fylde, men må blot generelt sige, at disse beskrivelser gennemgående er udtømmende og pålidelige. Det kerneemne, jeg skal holde mig til, er den vægt, som sonateformsbetragtningen tillægges.

Som det beskrives i I. del (s. 112-120), er man på Kuhlaus tid inde i en periode, hvor tidligere tiders strenge formkrav til en operas numre forlades til fordel for forløb, hvori musikken mere smidigt følger det dramatiske. Det handlingsbefordrende begrænses således ikke længere til de recitativiske dele, men breder sig ud over operaen og bidrager således til udvikling af friere sammensatte former. Opgaven for komponisten var da at skrive musik, som både følger sig efter den nye tids dramatiske behov og imødekommer publikums ønske om former, som kan opfattes og værdsættes i og ved sig selv. Tidligere forskning har været opmærksom på, at denne balance kunne komme i stand ved hjælp af tidens nye og dominerende formprincip, sonateformen. Dette er blevet påvist navnlig hos Mozart, Cherubini, Rossini og Beethoven. Men æren for - såvidt jeg ved, for første gang - at have gennemført en dybtgående påvisning af, på hvilken måde og i hvilket omfang sådanne principper infiltrerer operaens former inden for et begrænset repertoire på denne tid, tilfalder Gorm Busk.

Undersøgelsen har været kompliceret. For det første er 'sonateform' som bekendt ikke et uforanderligt formmønster, men snarere et konglomerat af forskellige formtendenser, som kan gøre sig mere eller mindre gældende; for det andet er operaens former på grund af handlingens krav til fleksibilitet endnu mere uhåndgribelige end instrumentalformerne. Busk har valgt at gå ud fra Charles Rosens meget forsigtige forsøg på en indkredsning, som siger, at når man i en durtoneart har et længere afsnit i T, som munder ud i en kadence til D og følges af et ligeledes længere afsnit i D-tonearten, så har man noget, der i hvert fald kan udvikle sig til en sonateform - og at dette måske også kan være tilfældet, selvom der ikke er tale om D-tonearten (så har han heller ikke taget munden for fuld!). Denne komplicerede situation har nødt Busk til at udvikle en metode til så at sige at filtrere sig frem til, hvor sonateformselementerne findes. Grænserne til mosaikformer og rondoformer er nødvendigvis flydende. For at udforske dette område har Busk opstillet en 'ideal' sonateform med det hele, så at sige, og heroverfor en lang række modifikationer af den. Det bliver til 14 typer. Nogle er sandt at sige ret defekte som f.eks. nr. 11, der beskrives som sonateform uden gennemføring og med en ny del i stedet for reprise (!). Hvor meget nogle af typerne end måtte kalde på smilet, viser metoden sig dog at være formålstjenlig ved analysen af de ofte uhåndterlige former. En pointe er, at de amputerede typer oftest ikke står alene, men indgår i større formale sammenhænge. De 14 typer er fremkommet på basis af analyser af satser i en række af de operaer, som blev spillet i samtiden. Det havde været interessant at få at vide, hvilke operaer der er indgået i undersøgelsen.

Busk har fundet tydelige eksempler på syv af disse typer i Kuhlaus værker, og yderligere tre er nævnt som mulige indfaldsvinkler for formbetragtningen. Typerne skal jo ikke opfattes som normative, men som sonder i udforskningen af et nebuløst område. Der er

tilfælde, hvor jeg måske ville gå ud fra en anden vurdering end den, som Busk har lagt til grund; men i langt de fleste tilfælde finder jeg argumentationen overbevisende. Det var som sagt at vente, at sonateformselementer spiller en stor rolle i dette repertoire; men her er det altså for første gang demonstreret ved en grundig undersøgelse.

Modelteknikken. Denne skattejagt har ført endnu en betydelig opdagelse med sig, nemlig afsløringen af det, som her kaldes Kuhlau modelteknik, et fænomen, som iøvrigt allerede Kai Aage Bruun havde fært af i 1932. Utallige gange henvises til ligheder med steder hos andre komponister. Noget sådant kan være elementer, der mere eller mindre har karakter af allemandseje inden for en epoke, en genre eller et geografisk område, eller lighederne kan være ganske tilfældige. Men når de optræder i så stort tal og med så stor specificitet inden for et nøje defineret repertoire, som det her er tilfældet, er det tid at tænke. I mange tilfælde - mest i operaerne, mindre i skuespilmusikken - lykkes det Busk at vise, at Kuhlau må have haft en bestemt komposition for øje, mens han komponerede. For 61 ud af 130 satser har han kunnet påvise et konkret forlæg. Det drejer sig om musik af Mozart, Cherubini, Paër, Beethoven, Weber og Rossini; men også musik af 17 andre komponister kommer på tale, fem af dem repræsenteret ved fire værker eller mere. Der bliver ialt peget på 43 værker, som Kuhlau efter alt at dømme må have kendt. Det kan være en hel komposition, der er lagt til grund, eller en begyndelse eller et sted inde i en komposition. Lighederne går på vekslende kombinationer af melodisk-rytmisk duktus, tempo, toneart, taktart og på brugen af obligat instrument. Arten af lighed karakteriseres som opfindsomhed i afhængighed. Det er et meget præcist udtryk. Kuhlau kunne nok komponere selv, men tilsyneladende havde han ofte brug for noget til at sætte sig i gang. Resultaterne mangler ikke personlighedens præg af den grund.

Egentlig burde disse konstateringer have givet anledning til dybere refleksioner af kompositionsteknisk, operahistorisk og musikæstetisk art. Gerne havde jeg undværet nogle af de harmoniske analyser til fordel for uddybende betragtninger over dette emne. Hvor udbredt var denne modelteknik? Hvilken sammenhæng kan den have haft med det 18. århundredes optagethed af affekter? - og hvad med toneartssymbolikken? Perspektiverne i denne sag er endnu langt fra udtømt.

Der kastes herved et lys over Kuhlau som kunstnerpersonlighed. Var han romantiker? Nok kunne han bruge stiltræk fra den gryende romantik hos Beethoven og Weber; men det autonome kunstværk, som gerne sættes i forbindelse med romantisk musikæstetik, var ikke hans sag. I sin faglige attitude var han nok mest et barn af det 18. århundrede. Han komponerede praktisk og kontant efter efterspørgsel mere end efter indre tilskyndelse. Der er her en række problemer, som venter på deres løsning, og som venteligt vil kunne give os et bedre indblik i den endnu ikke fuldt belyste overgang fra det 18. til det 19. århundrede og en præcisere historisk og æstetisk forståelse af originalitetskravet, som var i støbeskeen netop på denne tid.

Jeg vil håbe, at Gorm Busk i fremtiden vil tage fat på hele denne problematik. Han har de bedste forudsætninger derfor.

Foreløbig er det blevet til en lille populær bog om Kuhlau, hans liv og værk, udkommet i Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek, som redigeres af Peter Ryom og Helge Schlen-

kert. Her beskrives hele Kuhlaus produktion i enkel og overskuelig form, incl. nogle af de utrykte værker ledsaget af en lille bibliografi og en værkfortegnelse. Beskrivelsen af de enkelte værker vidner om et godt kendskab til dem alle. Der konkluderes, at Kuhlau var »manden, der herhjemme åbnede døren ud til Europa, men hans alsidighed viste sig samtidig i, at han på en frugtbar måde blev influeret af dansk musiktradition. Hans stærke afhængighedsforhold til andre komponisters musik kunne synes en side af ham, der måtte stemple ham som plagiator, men de værker, han skabte - både med og uden en sådan model - viser en kunstner med sin egen fysiognomi,« og at »hans bedste værker... ejer en umiddelbarhed og vidner om god formsans, en suveræn beherskelse af det musikalske håndværk og en sikker musikalsk smag.«

Det er al ære værd, at Busk har stillet sin store viden til rådighed for denne lille publikation. Fra videnskabeligt hold forventer vi imidlertid andet og mere fra hans hånd.

*Jan Maegaard*

*KUHLAU: Lulu, Romantic Fairy Opera in Three Acts (1824). Risto Saarman (ten) Lulu; Anne Frellesvig (sop) Sidi; Tina Kiberg (sop) Vela; Ulrik Cold (bass) Dillfeng; Erik Harbo (bar) Barca; Kim von Binzer (ten) a shepherd; Hjørdis Jakobsen (sop) a water-elf; Bodil Øland (sop) a blackelf; Hedwig Rummel, Birgitte Friboe, Hanne Ørvad (sops), witches; Lane Lind (recit) Periferihme. Danish Radio Choir and Symphony Orchestra, Michael Schønwandt conducting. Kontrapunkt/SteepleChase 32009/11 (3 CD)*

Nøjagtig på dato to år efter koncertopførelsen i Tivolis koncertsal (22.8.86) af Kuhlaus opera "Lulu"- hovedbegivenheden under de mange celebreringer af 200-året for komponistens fødsel - forelå CD-indspilningen af operaen, optaget i Radiohusets Koncertsal som studieproduktion kort inden koncertopførelsen. Denne udelod klogeligt fem numre (nr. 4, 10, 12, 15 og 16), men CD-indspilningen er komplet. Og det bliver til næsten Wagnerske proportioner: 3 timers musik ialt med de tre akter på hver sin CD på henholdsvis 66, 76 og 39 minutter. Det er en stor sag at komme igennem, og det kræver tålmodighed at lytte koncentreret til f.eks. de to langstrakte og tekstligt udramatiske musikalske scener i 2. akt (kvartetten nr. 9 og duetten nr.10) eller til Sidis store 'koncert'-arier i begyndelsen af sidste akt, der var indrømmelser til koloratsopranen Eleonore Zrza, for at give hende, som Kuhlau sagde, 'was zu gurgeln' og som tekstligt intet havde med operaen at gøre og musikalsk var taget fra en tidligere komposition, den lyrisk-dramatiske scene "Eurydice in Tartarus"(1816). Operaen er endda sandsynligvis aldrig blevet opført med alle numrene. Ifølge samtidens anmeldelser blev enkelte udeladt ved nogle opførelser (og flere udeladelser forøvrigt anset for meget ønskværdige).

Alligevel forekommer det rigtigt, at alt er taget med på denne indspilning, så man får et fuldstændigt billede af Kuhlau musikdramatiske hovedværk, og indspilningen kan kun bekræfte og forstærke det indtryk, man fik af operaen ved koncertopførelsen og de mange prøver i DR forinden (som undertegnede var til stede ved): dramatisk med mange problemer (der helt udelukker en scenisk opførelse), men til gengæld: hvilken herlig musik! Takket være dirigenten Michael Schönwandts grundige indlevelse i stoffet og hans entusiastiske fortolkning af det, fremstår værket med den kraft og effekt og samtidig den poesi og varme, der kendetegner Kuhlau som dramatisk komponist.

Blandt solisterne fortjener de to kvindelige hovedpersoners fortolkere især at fremhæves. Anne Frellesvig som Sidi imponerer med sine ubesværede koloraturer (især strettoen af I. akts finale) og sin fine frasering, og Tina Kiberg som Vela endnu mere med sin uovertrufne fyldige tone og forbilledlige tekstudtale. Af de mandlige sangere må finnen Risto Saarman siges at være heldigt valgt til titelpartiet, når man nu ikke har egnede tenorer herhjemme. Klangens er sine steder lidt flad og nu og da også lidt klem, men tekstudtalen er forbavsende god for en udlænding (visse steder glemmer man, at han ikke er dansker) og fremfor alt har han en begejstring i udtrykket, som gør indtryk (med megen bravour i Lulus kammarie nr. 4 og fin indlevelse i den afdæmpede drømmesyns-kavatine nr. 5 i I. akt). Erik Harbo har grundigt levet sig ind i rollen som den ondskabsfulde dværg, Barca, hvis to berømte solonumre, spottevisen, "Når møen bliver kone", der indleder den mægtige I. akts finale og sidste akts drikkevisen, "Kloden måtte styrte sammen, var ej vin en mægtig Gud", han giver morsomt og veloplagt og med en del friheder i de recitativiske parlando-steder, der rollens karakter taget i betragtning dog er musikalsk forsvarlige. Trolldanden Dillfengs overlegne og majestætiske skikkelse inkarneres af Ulrik Cold, der dog ikke altid har lige klar og sikker toneansats og undertiden en ejendommelig staccato-frasering. Bedst er han i sidste akts finale, hvor han kaster masken og afslører sin farlige natur. I ensembleerne er der god balance mellem sangerne, således at personkarakteristikken kommer til sin ret i Kuhlau fine kontrapunktiske sats, og det gælder også, når koret, der jo spiller en stor rolle i operaen, navnlig som kommentator til ensembleerne, følger sig ind i helheden. Dets tekstudtale og indsatser er meget præcise. Orkesterspillet er suverænt, både i tuttiklangen og i de mange soloer, der gennemstrømmer værket. Det er naturligt, at Toke Lund Christiansen, der næsten kommer på lige så hårdt arbejde som sangerne, nævnes blandt solisterne. Hans spil har den drømmende karakter og virtuose élan - og en befriende frigørelse fra det stramme nodebillede - som Kuhlau forlangte af sit yndlingsinstrument. Men der er også fint solistarbejde for klarinet, obo og første cello.

Tekstheftet indeholder foruden oversigt over medvirkende, producenter og musikalske numre (med track- og indexnumre) oplysninger om dirigent og de seks sanglesister (med foto), noter om Kuhlau og "Lulu" af undertegnede og til sidst den danske tekst til operaen - kun den sunge, den talte dialog kan næppe interessere nogen, slet ikke udlændinge - samt en tysk og en engelsk oversættelse. Den tyske stammer fra klaverudtoget (J.A. Böhm, Hamburg 1825) og er foretaget af Kuhlau ven, filologen N. C. L. Abrahams, medens den engelske er en fri oversættelse af den danske (som forøvrigt mærkeligt nok ikke findes i klaverudtoget, men kun i librettoen og de håndskrevne partiturer).



Billedmaterialet består af de to kendte portrætter af Kuhlau (Hornemans og Bærentzens), titelbladet til klaverudtoget (med Brahms' signatur), gammelt billede af Lyngby (dog ikke som angivet af Kuhlaus hus), illustration til fortællingen "Lulu oder die Zauberflöte" fra eventyrsamlingen "Dschinnistan" hvorfra Güntelbergs operatekst er taget (den forestiller Dildfeng, der blændes af Periferihmes glans) og C. Bruuns farvelagte kostumetegninger af Lulu, Sidi, Vela, Dildfeng og Barca.

Mine egne noter skal jeg af gode grunde afstå fra at bedømme. De indeholder oplysninger om "The Composer - His Work and Style - Lulu, the Background of the Opera - Synopsis (af handlingen) - The Music". Sidstnævnte afsnit er en kort gennemgang af musikken (med praktiske henvisninger til de tal, som i oversigten står udfor de forskellige numre (track 1 til ouverturen, track 2 introduktionen (nr. 1) etc. Falder numrene i flere afsnit, er der underdeling i indexnumre). Jeg fortryder, at jeg ikke har skrevet mine noter på engelsk, for den engelske oversættelse er temmelig uheldig (bærer præg af at være oversat ord for ord). Når jeg skriver, at Kuhlau foruden sin dramatiske musik har skrevet "enkelte kantater" bliver det til "simple cantatas", altså læst som "enkle kantater", og der er andre løjerlige misforståelser. Det havde også været praktisk, at oversætte mine overskrifter over de seks nodeeksempler i teksten. "Kor af hekse" og "Første heks" kan kun forvirre udlændinge.

Hvordan ser de mon på denne publikation/produktion? Jeg sidder med to udenlandske anmeldelser af "Lulu", en canadisk i plademagasinet *Fanfare* (March/April 1989, Vol. 12 nr. 4) og en engelsk i *Gramophone* (May 1989), og de er begge meget positive over for indspilningen og samtidig glædeligt overraskede over, at en så interessant opera kommer fra Danmark. Der er mange lovord til sangsolister, kor og især til orkester og dirigent.

Denne CD-indspilning må anses for en vigtig begivenhed i dansk pladeproduktion. Kuhlaus "Lulu" er et værk af karat, som er værd at eksportere. Selvom den ikke kommer op på siden af periodens største operaer, bla. på grund af den dårlige tekst, der ødelægger meget, hæver den sig dog langt over gennemsnittet, hvilket man bliver klar over, når man sammenligner med mange af de mindre betydelige, ofte ligegyldige værker fra tiden, der i de seneste år er dukket op på plademarkedet (f.eks. Rossinis mere ukendte). Hvormange af disse har f.eks. et sådant væld af melodiske træffere som "Lulu", der bider sig fast i øret? Men der er meget andet at hente i operaen, og jo mere man lytter, jo mere forstår man, at der her er tale om en af de største dramatiske begavelser i dansk musik.

Gorm Busk

*Gerhard Schepelern: Wagners Operaer i Danmark. Et dansk Wagner-Lexikon. Amadeus. København 1988. 111 s., ill.*

I mange år var Wagner persona non grata i dansk musikliv. Ikke bare det, Hansgeorg Lenz kalder 'ukendt i dansk musikliv', men virkelig et fjendebillede. Ikke mindst inden for de etablerede institutioner repræsenterede Wagner den dårlige musiksmag - på musikkonservatorierne var hans musik nærmest ikke-eksisterende i årtiers professionelle musikopdragelse. Sporene efter Carl Nielsen ("Levende Musik") var dybe - det, man forstod som hans 'dom' over Wagner, næsten ophøjet til lov for efterfølgende slægtled af gode danske musikmænd og - kvinder. Hitlertiden og besættelsen gjorde det selvfølgelig ikke bedre - i mine forældres generation var det næsten umuligt at skille 'sagen' fra receptionen. Og først i de sidste 15-20 år har Wagner fået et comeback i Danmark - ikke mindst markeret af Den jyske Operas Wagner-festspil i 80'erne.

At der er tale om et comeback og ikke et - meget sent - gennembrud, vidste vi måske nok. Men nu er det i hvert fald dokumenteret efter alle dokumentationskunstens regler.

Gerhard Schepelerns bog (som er udgivet netop i anledning af Den Jyske Operas første Ring i 1987) er i 3 dele: en beskrivelse af pressens modtagelse af de 10 'klassiske' Wagner-operaer (fra *Den flyvende Hollænder* til *Parsifal*) ved førsteopførelserne på Det kgl. Teater, derefter et afsnit med rollelister fra samtlige nyindstuderinger m.m., og til sidst et navneregister, dækkende sangere, dirigenter, instruktører og scenografer 1870-1987. Bogen er rigt og smukt illustreret med sort-hvide billeder fra Det kgl. Teaters arkiv, som dokumenterer den naturalistiske scenografi-tradition i hele spektret fra det primitivt-platte til det effektivt-æstetiske.

I første afsnit citerer Schepelern den allestedsnærværende H. C. Andersen, som oplevede Wagner-operaer på sine rejser, og som også mødte mesteren selv i Zürich i 1855. Eventyrdigteren viser en umiddelbarhed og åbenhed i sin oplevelse og vurdering af Wagner, som ellers savnes totalt mange år senere hos de danske anmeldere, der citeres i bogen. Heibergs klamme hånd hviler over modtagelsen i Danmark (i rækkefølgen: *Lohengrin* 1870, *Mestersangerne* 1872, *Tannhäuser* 1875, *Hollænderen* 1884, *Valkyrien* 1891, *Siegfried* 1903, *Ragnarok* 1905, *Rhinguldet* 1908, *Tristan og Isolde* 1914 og endelig *Parsifal* i 1915. En enkelt anmeldelse (Berlingske Tidendes behandling af *Lohengrin*) adskiller sig fra den forudindtagede masse ved dog at gøre et forsøg på at præsentere Wagners musikdramatiske ideer. - Det er faktisk temmelig forstemmende at blive konfronteret med den udprægede provinsialisme og konservatisme, men også tankevækkende: kan vi - hånden på hjertet - bryste os af en større nysgerrighed, åbenhed over for det musikalsk nye idag?

Det havde været værdifuldt, om Schepelern havde fulgt sin gennemgang af premiereanmeldelserne op med en egentlig receptionshistorisk undersøgelse, men det ville selvfølgelig have sprængt bogens rammer. Der ligger en spændende opgave her, for den danske Wagner-reception er også - tror jeg - et mini-portræt af den danske musik-selvforståelse: Wagner var i årtier en slags troldspejl, man kunne se i (hvis man var modig nok) - og gyse, for hvad så man? Noget meget, meget udansk, ekstravagant, selvbevidst og provokerende overvældende. Lad mig give et enkelt, typisk eksempel: Den unge Oluf Ring flyttede i 1905 til København som nyuddannet lærer. Han havde selvfølgelig

ikke mange penge, men en glubende appetit på storbyens musik - og selvfølgelig måtte han i Det kgl. Teater, som på det tidspunkt var nået til *Ragnarok*, men endnu manglede *Rhinguldet* i at kunne give *Ring* komplet. Det er forklaringen på en besynderlighed i Oluf Rings brev til dem derhjemme:

»I januar var jeg så endelig inde at høre Wagners tre operaer Nibelungens Ring (Sic!). Jeg måtte give 5 kroner for billetten (til galleriet), men det var jo også til de store mesterværker. Jeg havde forberedt mig meget omhyggeligt, og mine forventninger var spændt til det højeste. Men hvor blev jeg skuffet. Jeg havde ventet mig en vidunderlig åbenbaring, men fandt et stort mudder. Den første aften blev jeg mere og mere ærgerlig, og da tæppet gik ned, kunne jeg have grædt af raseri, hvad jeg da også gjorde, da jeg kom hjem. De to andre aftener gik det ikke stort bedre. Enkelte steder - som i sørgemarchen i slutningen - imponerede mig, men som helhed betragtet følte jeg stor afsky ved at høre det. Emnets behandling finder jeg fortrinlig, så efter min mening kunne det blive en glimrende opera, når der kom en anden og bedre musik. Jeg kan godt se det geniale hos Wagner, for der er noget, det må man indrømme, men det forekommer mig, at geniet i dette arbejde er gået en streg for meget henimod det nærliggende vanvid.«

Ved at læse videre i Frands Johan Rings bog om sin bror: "Oluf Ring. Et liv i dansk folkesagns tjeneste" (Odense 1961) får man mistanke om, at modviljen mod Wagner i Danmark kan have noget med det kunstneriske niveau på den kongelige opera at gøre. For 18 år senere rapporterer Laubianeren Ring fra sin første udlandsrejse om en helt uventet Wagner-oplevelse i Leipzig:

»Forestillingen (*Mestersangerne*, min anm.) varede i 5 timer, og det var ikke til at blive træt deraf. En dirigent, der formelig udstrålede rytme til alle sider. Hver takt fik sit. En sådan wagnersk opera er som et bølgende hav af små tempoforskydninger, og det kom alt sammen, man sad så dejlig tryk.«

På den anden side må Carl Nielsens Wagner-kritik tages med store forbehold. Af Schepelerns bog fremgår det, at han i sine år som kgl. kapelmester dirigerede 5 forskellige Wagner-operaer, og at han opsagde sin stilling i harme over at blive forbigået som dirigent af - *Tristan og Isolde*! 'Had/kærlighed' kalder Schepelern Nielsens forhold til Wagner, og det virker dækkende. Og altså meget dansk.

"Wagners Operaer i Danmark" dokumenterer, at alle 10 Wagner-operaer blev opført meget på Det kgl. Teater frem til 20'rne, hvorefter Ringen 'hvilede' indtil Den jyske Opera smedede den påny, mens de øvrige 5 har været på repertoire med vekslende hyppighed. Først fra 80'erne kan man igen tale om en egentlig dansk Wagner-kultur.

Og det er da dejligt at vide, at Schepelerns grundige oversigt, der slutter i 1987, kan fortsættes helt frem til 1996, hvor operachef Francesco Cristofoli regner med at trække sig tilbage efter 2 sæsoner med *Nibelungens Ring* på Den jyske Opera - og efter et tiår med nypremierer på *Tristan og Isolde* (89), *Parsifal* (91), samt udsigt til en ny *Nibelungens Ring* også på Det Kgl. Teater i 95!

Schepelerns bog er skrevet med gammeldaws Retskrivning, men der er iøvrigt ikke

noget gammeldaws ved den: kommentarerne til 1. kapitel af receptionshistorien er relevante og kritiske uden at være bagkloge, og registrene virker mønsterværdige. Dog forstår jeg ikke, hvorfor 'Gæst' skal anvendes konsekvent om udenlandske sangere på Den jyske Opera, når de pågældende jo har været faste ensemblesmedlemmer. Det er da en ærlig sag, at vi (endnu) ikke har danske sangere til at dække samtlige partier i Ringen.

Lars Ole Bonde

*Kenneth Brögger: Klassisk Guitarbygning, Christian Ejlers' Forlag, København 1990, 268 fotos, 41 tegninger, 132 sider.*

Kenneth Brögger er i dag en af Danmarks førende instrumentbyggere, og det er hans egen fortjeneste; der findes her i landet ikke nogen egentlig uddannelse med faste rammer indenfor tilvirkning af guitar. Mesterskabet beror udelukkende på den enkeltes evne til at skaffe sig indsigt og erfaring gennem adgang til de bedste værksteder - en situation, som stort set også gælder de fleste andre instrumentgrupper bortset fra orgel- og violinbyggerfaget. Brögger har siden 1970 lært sig op dels ved at arbejde for Yngve Barslev, dels ved studier i Spanien, specielt hos Ignacio Fleta. Brögger åbnede sit eget værksted i Birkerød 1977.

1976-77 forsøgte han i samarbejde med Musikhistorisk Museum og Konservatorskolen at sammensætte et uddannelsesforløb, som skulle kvalificere til restaurering af museumsgenstande ud fra de særlige synspunkter, som gør sig gældende på dette område. Skolen måtte imidlertid kræve en så stor spredning i Brøggers faglige felt, at han fravalgte denne aktivitet og koncentrerede sig om at bygge og reparere moderne klassiske guitarer. Det var kedeligt for dansk museumsverden, for herved kunne man måske have åbnet for en udvikling med videre perspektiver. Men mon ikke det alligevel var aldeles udmærket for Kenneth Brögger?

I 1986 viste museet udstillingen "En guitar bliver til", som foruden instrumenter af Kenneth Brögger og andre byggere også præsenterede en såkaldt Werdegang bygget af Brögger, d.v.s. en række af halv- og helbearbejdede enkeltdele, som viser den fremadskridende proces og slutter med det færdige instrument. På dette tidspunkt planlagde Brögger også den bog, som nu foreligger, og som i tekst, tegninger og fotografier følger instrumentets tilblivelse i alle tænkelige detaljer, lige fra indretning af arbejdspladsen og valg af redskaber og råmaterialer til den allersidste lille afsluttende særpleje omkring det, vi kalder finish. Målgruppen er først og fremmest amatørbyggeren, men også guitaristen vil kunne have interesse i at kende sit instrument på denne måde, fra grunden så at sige.

Instrumentet bygges efter principperne for den model, som Antonio de Torres fastlagde omkring midten af 1800-tallet, og som stadig med variationer er den almindeligt benyttede. "Klassisk Guitarbygning" er, som titelbladet siger »beskrevet, tegnet og foto-

graferet af Kenneth Brögger”, og om den sag må man sige, at han gør alt dette med stor bevidsthed om pædagogik og kvalitet. Ud fra et rimeligt kendskab til og talent for at arbejde i træ vil amatøren formentlig få et godt resultat ved nøje at rette sig efter bogens anvisninger helt ned i de mindste detaljer. De afslører nemlig indirekte, at vejen er kantet med utallige små praktiske problemer. Brögger giver råd og vink, som sparer amatøren for selv at gøre den slags bitre erfaringer.

Et virkelig fremragende instrument kræver til gengæld andet og mere end at følge opskriften. Brögger udtrykker i forordet håbet om, at “Klassisk Guitarbygning” vil vise sig nyttig som håndbog også for fagets professionelle udøvere. Jeg skal bestemt ikke indlade mig på en udtalelse om det, men man må dog konstatere, at Kenneth Brøggers bog i udpræget grad redegør for, hvordan man går til værks, og kun i yderst behersket omfang giver begrundelsen - hvorfor. Han diskuterer stort set ikke alternative løsninger bortset fra spørgsmålet om valget af laktype, og de mere intrikate akustiske problemer, f. eks. i forbindelse med beribningen under dækket lades uomtalt. Et sådant ræsonnerende arbejde ville også sprænge rammen for bogen og forplumre dens hovederinde.

Som supplerende læsning kan man konsultere Tom og Mary Anne Evans: “Guitars, Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock” (1977). Et stort afsnit er viet den moderne klassiske guitars konstruktion, ligesom byggeprocessen er beskrevet, men med omvendt fortegn i forhold til Brøggers bog. Man kan ikke ved at følge Evans selv fremstille en guitar. Derimod får man uddybende forklaringer på sammenhænge mellem klanglige kvaliteter og instrumentets form, og navnlig omtales de mange forskellige teorier, eksperimenter og akustiske undersøgelser, som iøvrigt sjældent afkaster entydigt klare svar. Michael Kasha, en af de meget aktive forskere, citeres for det synspunkt, at »it is not easy to blend science and lutherie...«.

Kenneth Brögger skriver på dansk, og det har en positiv bivirkning, som navnlig glæder alle, der mellem år og dag skal bruge vort modersmål ved behandling af instrumenter på et vist specifikationsniveau, hvor de små sprogområder ofte har et terminologi-problem. På den skematiske tegning af en adskilt guitar (s. 8), giver Brögger hver eneste lille enkelt del af instrumentet navn, så nu behøver vi ikke længere at bekymre os om det problem.

Tilrettelæggelsen af “Klassisk Guitarbygning” ved Mette og Eric Mourier er så smukt udført, at den næsten modarbejder det egentlige formål: man tør knap forestille sig denne bog opslået på rette sted, liggende blandt limpotter og bidetænger og benyttet løbende af flinke arbejdsnæver, når tvivlen melder sig!

Kenneth Brögger er perfektionist - det bedste er ikke for godt, og han har ikke formået at adskille det udelelige: guitarbygning er et kunsthåndværk, og beretningen herom måtte støbes i en kunstnerisk form.

Mette Müller



*Irmgard Knopf Mathiesen og Aksel H. Mathiesen: Om blokfløjten. Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek bd. 9. København 1990. 157 s. ill.*

Blokfløjten har lige siden 'genopdagelsen' i tyverne og trediverne ført en tilværelse som stedbarn i udkanten af det etablerede musikliv, hovedsageligt anvendt til undervisning af børn, senere også udbredt i de snævre kredse, der dyrker historisk musik på originaltro instrumenter. Det er forfatternes anliggende i bogen "Om blokfløjten" at sætte instrumentet ind i sin historiske sammenhæng og at påvise, at det i hvert fald i nogle perioder i musikhistorien har været et fuldgældigt instrument, centralt placeret i musiklivet.

"Om blokfløjten" giver sig ikke ud for at være et videnskabeligt værk om blokfløjten's historie; den har en omfattende litteraturliste, men mangler noter om de enkelte oplysninger. Den henvender sig til den 'almindelige' blokfløjteinteresserede læser, f.eks. ude i vore mange musikskoler. Sproget er langt fra tørt, med mange personlige indskud og småbemærkninger, der vidner om forfatternes store engagement i emnet.

Bogen er opdelt i en række afsnit, der hver for sig behandler den historiske udvikling af et enkelt aspekt, således den indre boring for sig, den ydre form, betegnelser, musiklitteratur. På denne måde nås det samme punkt i historien 3-4 gange og nødvendiggør en del gentagelser, da de nævnte aspekter naturligvis hænger sammen; jeg ville have foretrukket en disposition, hvor hver periode behandledes med hensyn til alle aspekter: bygningsmæssige, musikalske, forholdet til tidsånden. Opdelingen i kapitler og afsnit forekommer ikke altid helt logisk; f.eks. handler et afsnit betitlet "Blokfløjten's klanglige udvikling gennem historien" udelukkende om håndværksmæssige sider af blokfløjtebygningen.

Fremstillingen sammenfatter den nyeste viden om blokfløjten's historie, men det har irriteret mig, at forfatterne gentager den gamle fejltagelse: at renæssanceblokfløjten i princippet er cylindrisk (s. 34 og 48). Mig bekendt er det ikke tilfældet for en eneste af de overleverede fløjter, og forfatterne anfører selv (s. 30), at ca. 80% af renæssanceblokfløjterne har en boring, der indsnævres nedad. For egen regning vil jeg tilføje, at boringens delvis koniske forløb er en nødvendig forudsætning for, at de for renæssancen typiske meget store instrumenter kan have rene oktaver.

Hovedparten af de over 70 illustrationer er overtaget fra andre kilder og rimeligt reproduceret (bortset fra spejlvendingen af et foto). Nogle af forfatternes egne illustrationer finder jeg for skitseagtige; dette er endnu en gang gået ud over renæssanceblokfløjten, som er skitseret uden de rette proportioner og uden de typiske, obligatoriske forsiringer. Til gengæld må man så glæde sig over, at man har undgået de alt for perfekte tekniske tegninger, som kendes fra anden instrumentlitteratur.

Kapitlet „Blokfløjten i Danmark“, der dækker tidsrummet fra tyverne til i dag, var for mig det mest interessante. Her har der rigtig været gravet i kilderne, og der er fra nogle af 'veteranerne' blevet skaffet erindringsmateriale, som hermed trykkes for første gang, og som i bogen ganske fint bringes ind i en helhed. Uden at have løse ender efterlader fremstillingen dels den gode fornemmelse af, at der må være meget mere at forske i - dels den mindre gode bevidsthed om, at det snart er for sent at skaffe personlige erindringer fra pionertiden i Danmark. Hvordan var det f.eks. med sammenhængen

med orgelbevægelsen, som har så meget idémæssigt tilfælles med blokfløjtebevægelsen?

Et afsluttende kapitel om opmåling og rekonstruktion af historiske blokfløjter skildrer på udmærket vis nogle af de problemer, man må slås med som fløjtebygger, herunder især træets skrumpning ved udtørring. Denne faktor må tages i betragtning, dels ved bedømmelsen af et - som regel skrumpet - originalinstrument, dels ved instrumentbyggerens behandling af det træ, som skal anvendes til en rekonstruktion. Jeg synes nok, at forfatterne er for optimistiske i deres bedømmelse af mulighederne for at regne sig tilbage til et originalinstruments oprindelige dimensioner og tonehøjde, men hovedresultatet er klart: en skrumpning hæver tonehøjden. De angivne formler til beregningen anføres, uden at man kan bruge dem til noget, da det ikke oplyses, hvad de indgående betegnelser står for. Desuden burde forfatterne have sparet nogle af deres lovprisningsord om instrumentbyggerens mange kvaliteter: dybtgående kildekendskab, kendskab til akustik og fysik, kreativitet, opfindsomhed osv. Det kan ikke undgå at skurre lidt i ørerne, når man ved, at forfatterne ved siden af mange andre aktiviteter også fremstiller blokfløjter. Til gengæld må man sige, at i kapitlet "Blokfløjten i Danmark" er forfatternes egne fortjenester behandlet med klædelig beskedenhed.

Blokfløjtespilleren og -læreren ville måske have ønsket sig flere konkrete anvisninger, som kunne bruges ved anskaffelse af instrumenter og egnet musik til dagligt spil og undervisning, men bogen får virkelig set blokfløjten fra alle mulige vinkler og vil sikkert, som forfatterne håber, medvirke til instrumentets anerkendelse i bredere kredse.

Ture Bergstrøm

*Jens Henrik Koudal: Sang og musik i Dansk Folkemindesamling. En indføring. København 1989. Forlaget Folkeminder, DFS, Birketinget 6, DK-2300 København S. Pris 110 kr. 105 s., ill., bibliografi, 3 bilag, stikordsregister.*

Folkesang og -musik har siden midten af 1960'erne været Dansk Folkemindesamlings primære indsamlingsobjekt og forskningsfelt. Fra midten af 1980'erne har fire ud af fem arkivarer været beskæftiget på området, tre af dem på heltid.

En bog med titlen "Sang og musik i Dansk Folkemindesamling" vækker derfor særlige forventninger hos læseren. En forventning om at detaljernes mængde placeres på en overskuelig måde i fortidens strømninger.

Bogen har en almen indledning om Dansk Folkemindesamling, hvor ordningsprincipperne og registrene er det vigtigste. Derefter følges den historiske udvikling med manuskriptarkivet først, dernæst lydarkivet og til sidst audio-visuelle samlinger. En kort indføring i Folkemindesamlingens bibliotek afslutter den egentlige tekst, og udstyret består i øvrigt af billeder, bibliografi, bilag og stikordsregister.

Bogens egentlige tekstdel er på 76 sider og den er 31% illustreret. Billederne er som sådanne upåklagelige og afspejler bogtrykkerens i øvrigt helt igennem sikre håndlag (med indholdsfortegnelsen som eneste undtagelse). Der er fine og instruktive ting imel-

lem - et meget velvalgt visuelt tilskud. En trediedel af illustrationerne er tekst- og node-eksempler - der er dog bare ét, som er fra efter 1965. Sammen med det øvrige illustrationsmateriale er knap 3/4 fra før 1965, og en god fjerdedel er fra efter 1965.

Det er imponerende, hvad forfatteren får med på de resterende 53 sider. Selv for en tidligere arkivar ved samlingen indeholder afsnittene om institutionens baggrund og historie til 1959 (s. 11-19) og om manuskriptarkivet (s. 28-55) nye oplysninger og små behagelige overraskelser. Men altså for den som kender arkivet fra før.

Til gengæld er der også mange skuffelser og pinlige fejlvurderinger - dette skal være en introduktion, hvilket indebærer, at den er for folk som ikke kender til sagen fra tidligere - novicer og helt udenforstående. Fejltrinene spænder fra rene stavfejl til proportionsforvridning. På s. 47 skal "dupletter" være dubletter, på s. 19 sammenblandes betydningerne middel og formidler i ordet medier, og på samme side anvendes det krukede udtryk "notable undtagelser" i stedet for bemærkelsesværdige undtagelser - og hvorfor henvise til dem i en indføring, når de ikke nævnes? Og hvorfor skrive "m.m." i en opremsning af små genrer, eller udnævne "underholdning" til en folkloristisk genre (s. 9)? Side 21 og 22 nævnes "små genrer" igen, så det kunne have været fyldestgørende forklaret. På side 22 er genrerne nogle helt andre end på side 9.

På side 16 nævnes "ordnings- og katalogiseringsarbejder", som Axel Olrik iværksatte, og umiddelbart efter hans "ordningsstruktur". For at forstå dette og det følgende (s. 17) "afskrifts- og katalogiseringsarbejdet fortsatte", plus de s. 22 nævnte "afskrifter", kunne man med fordel have fremhævet, at hver samling i sig selv udgør et register (ordnet indenfor en vis genre efter optegner, efter topografiske principper, eller andet), afskrifterne udgør et andet register over samme materiale (sjældent to eller flere registre) efter andre kriterier, således at originaler og afskrifter supplerer hinanden. Henvisningen s. 16 til Folkemindesamlingens ordningsstruktur "nedenfor" modsvares aldrig af et kapitel om strukturen eller af et skema, og fra s. 22-26 løber læseren helt sur i et uklart sprog kombineret med protokoller, registre, registraturlblade, A4-brevordnere, kvartprotokoller, løslblade, ringordnere, springbind, accessionsregistraturlblade, A5-kort, kronologiske hovedregistrarer, sogneoversigter på løslblade i ringbind og registrarer opstillet efter lande. Et eksempel på dårligt sprog kan hentes på s. 53 "Alfabetisk register over breve til Tang Kristensen..." - det burde have været: Register til Tang Kristensens brevsamling, ordnet alfabetisk efter afsender.

Fra s. 28 er forfatteren mere på hjemmebane rent emnemæssigt, men på s. 36 (efter bare 6 tekstsider) anføres samlet 41 litteraturhenvisninger! Vil man henvise til en publikation, bør det i overensstemmelse med international praksis ske i umiddelbar anslutning til det pågældende tekstafsnit - det er ligeom med kommaer, det fremmer orienteringen, hvis de kommer inde i teksten og ikke efter den. Det er netop i formidlingen af stoffet at forfatteren svigter - han skriver (s. 13) "højskolefolk som Heinrich Nutzhorn" (og kunne i det mindste have henvist til Karl Clausen "Dansk Folkesang gennem 150 år", 1958), han skriver Percy Grainger, Ingeborg Munch, Evald Thomsen, som om vi alle ved på forhånd, at det er en australsk komponist, en jysk husmandskone og en kedelpasser og spillemand fra Himmerland.

I beskrivelsen af Folkemindesamlingens lydarkiv svigter proportionssansen totalt. Der er 317 lydbånd i båndsamlingen med ret tilfældigt indsamlet musik fra Øvrige Eu-

ropa (udenfor Norden), i alt 19 enheder. 14 af disse enheder er på under 10 bånd (der er til og med en enhed på bare 1 bånd), men alle er omhyggeligt nævnt og beskrevet. Lydbåndoptagelserne, derimod, af dansk folkesang og -musik fra årene 1953-1989 omfatter 2650 bånd. Men kernen i Folkemindesamlingens feltarbejde gennem ca. 35 år sammenfattes på en og en halv side!

Man kan komme til folkemusikken fra mange hjørner af kulturstudiet og flere forskere har allerede udgivet pluk fra Folkemindesamlingens righoldige materiale. Men slår man op i forfatterens litteraturliste eller stikordsregister og leder efter f.eks. bryllupsmusik, går man forgæves, på trods af at Dansk Folkemindesamling står bag bogen "Bondebryllup" med 17 nodeeksempler. Stikordsregistret er helt enkelt inkompetent gjort.

"Sang og musik i Dansk Folkemindesamling" spænder over en tidsperiode og en materiemængde, som for hvilken historiker som helst må indebære hårdhændede afgrænsninger. Når arbejdet alligevel forsøger at være heldækkende sporer det ud. Resultatet bliver en svært fortegnet version af en indføring med en masse blindgyder. Og tilkørselsrampen til lydsamlingen 1952-89 ender i den blå luft.

Var alle forskningsresultater endegyldigt sande, ville forskning ophøre. Lykkeligvis er 90% af alle resultater bare nedskreven viden for fortsat søgen. Nærværende bog bekræfter at forskning er en iterativ proces.

*Carsten Bregenhøj*

*Jan Ling: Folkmusiken 1730-1980; Europas musikhistoria (II). Esselte Studium Akademiförlaget, Göteborg 1989. 315 s. Illustrationer. Noder. ISBN 91-24-16345-7.*

## Indledning

Uden folkemusik havde vi ikke haft nogen „kunstmusik“ eller „populærmusik“. Sådan lyder den sidste sætning i den svenske musikprofessor Jan Lings imponerende og inspirerende andet bind af „Europas musikhistoria“. Første bind udkom i 1983 og behandlede musikhistorien i hele dens bredde frem til 1730. I anden del havde Ling oprindeligt tænkt sig et indledende kapitel om den europæiske folkemusik. Men under forarbejdet blev han efter eget udsagn så bjergtaget af melodierne, viserne og råbene, at han forstod, at de umuligt kunne ydes retfærdighed på nogle få sider. Der var dog også andre grunde til, at han valgte at hellige folkemusikken et særskilt bind. Både wienerklassiken og flertallet af romantikkens musikalske strømninger er direkte eller inddirekte afhængige af folkemusikken i et dialektisk spil mellem komponisten og den folkelige sang- og spilletradition. Opkomsten af begrebet „det nationale“ er en tredje grund. Periodeafgrænsningen bagud skyldes udelukkende at første bind sluttede omkring 1730; det er altså ikke, fordi Ling mener, at der er et skel i folkemusikkens historie på dette tidspunkt.

Det er ikke tilfældigt, at man på det første af bogen billeder ser Jan Ling i diskussion med tre yngre „spillemænd“ på Falun folkemusikfestivalen i 1987. Lings bøger om *nyckelharpen*<sup>1</sup> og *svensk folkmusik*<sup>2</sup> kom til at betyde meget for den svenske folkemusikbølge fra slutningen af 60'erne, og også i 80'erne har Ling været en ivrig deltager i diskussionerne om folkemusikkens aktuelle betydning i Sverige. Han har været med i utallige folkemusikseminarer og festivaler i årenes løb. I 1980 var han sammen med to forskerkolleger hovedredaktør på den fine *Folkmusikboken*<sup>3</sup>, og i 1985 var tiden moden til en bog om selve *Folkmusikvågen*<sup>4</sup>.

Den foreliggende bog er med andre ord blevet til i en løbende diskussion med et miljø, som Ling selv både har inspireret og modtaget væsentlige impulser fra. Hensigten med bogen er derfor ikke blot at „bibringa större förståelse för denna fascinerande musik“, men også at „få den att leva vidare som levande, föränderlig konst och inte bara som nostalgisk kulturhistoria“ (s. 3).

### Lignende fremstillinger

Det er pionerarbejde, Jan Ling har påtaget sig. Mange europæiske lande har mere eller mindre omfattende oversigtsværker over folkemusikkens historie i det pågældende land. De behandler dog ofte kun enten vokal- eller instrumentalmusikken, og de har ikke altid analysen af musikken selv som det væsentligste. Få har vovet - og magtet - at anlægge en bredere europæisk synsvinkel. Det eneste, som anmelderen finder det rimeligt at sammenligne med, er de fire kapitler på knap hundrede sider, der indgår i Bruno Nettls *Folk and traditional Music of the Western Continents* fra 1965.<sup>5</sup> Det er et værk, der stadig er nyttigt som kortfattet, generelt oversigtsværk, men som Ling for Europas vedkommende langt overgår.

### Opbygning og udstyr

Ling har valgt en udmærket *tematisk* strukturering, der ligger på linie med opbygningen af *Svensk folkmusik*, *Folkmusikboken* m. fl. Efter en indledning om folkemusikbegrebet følger kapitler om:

- indsamlingsarbejdet,
- arbejdets musik,
- livets og årets højtider,
- jojk, berettende sange og ballader,
- lyriske viser, salmer og noget om sangmåder,
- at spille folkeligt (tre kapitler om musikinstrumenter),
- folkelige ensembler,
- bevægelse og dans til sang og spil,
- folkemusik mellem land og by,
- samt et konkluderende kapitel.

Hvert kapitel afsluttes af en kort forskningsgennemgang. Bruno Nettl anlagde i 1965 grundlæggende en geografisk synsvinkel og behandlede Europa i tre hovedområder: De germanske folkeslag, Østeuropa og Sydvesteuropa (Italien, Frankrig og Den iberiske



halvø). Ling tematiserer altså helt på tværs af geografien og i øvrigt også af kronologien. De enkelte kapitler er ret forskellige, som det nøjere skal omtales nedenfor.

Bogens udstyr er fornemt. Den er i et godt stort format, forsvarligt indbundet og meget rigt illustreret. Der er ikke et opslag, ja næsten ikke en side, som ikke har enten et fotografi, en tegning eller et nodeeksempel. Ved side 88-89 er desuden indsat otte sider med farvebilleder. Det gør bogen både instruktiv, livlig og indbydende, især da layout'en er knap så flimrende som i musikhistoriens bind 1.

Bogen afsluttes med fire siders engelsk resumé, en umådelig nyttig bibliografi på 18 tættrykte sider (ca. 1000 publikationer, som praktisk taget alle omtales eller citeres!) samt registre over personer, sager og steder. Derimod savnes en egentlig diskografi, idet bibliografien kun medtager de plader, der er udstyret med specielt interessante noter.

### Nogle grundholdninger

Lings vælger at definere folkemusik som „...det gamla bondesamhällets musik med rötter i arbete och fasta sedvänjor“ med tilføjelsen: „...i första hand landsbygdens gehoörs-mässigt traderade musik“ (s. 1).

Europa strækker sig fra Atlanterhavet til Ural. Det siger sig selv, at ingen enkeltperson kan have et grundigt førstehåndskendskab til hele områdets folkemusik. Men det er en grundtanke hos Ling, at en socialhistorisk indfaldsvinkel til musikhistorien må gå hånd i hånd med et stil- og strukturanalytisk syn, og at de musikhistoriske problemstillinger skal være forankrede i det musikalske materiale<sup>6</sup>. Det er en meget ambitiøs målsætning, men Ling lever godt op til den. Der ligger et stort lyttearbejde forud for bogens tilblivelse - foruden det imponerende arbejde med at sætte sig ind i alle væsentlige forskeres resultater. Folkemusik er *både* kommunikation og æstetik for brugerne, mener Ling, og illustrerer det f. eks. indgående i kapitlet om arbejdets musik på basis af Chr. Kadens, Anna Johnsons og Max Peter Baumanns forskning i tyske hyrdesignaler, svensk fæbodsmusik og schweizisk jodlen. Karakteristisk nok følges hyrdemusikken samtidig frem til nutidens „turistlock og tyrolerdans“. Hele bogen er gennemsyret af dette musikalske engagement.

Et andet grundsyn er, at folkemusik, populærmusik og kunstmusik altid har påvirket hinanden gensidigt (omend med vekslende intensitet). Det præger hele bogen og dens illustrationer, men især kap. 11 om „folkmusik mellan land och stad“, som gennemgår populære folkemusikbearbejdelser, variationer over folkelige melodier, de store kunstkompionisters måde at integrere folkemusikken på (bl. a. Grieg, Stravinsky og Bartok) og folkemusikkens transformering til græsk rembetika, spansk flamenco m. m.

Ling anser „folket“ for at være både skabende og modtagende. I forbindelse med den ungarske pardans csárdás siger han meget præcist, at der i folkekulturen findes „en stark kreativ potential som tar upp stildragen från andra miljöers pardanser och formar dem till ett eget uttryck. Detta sker sällan utan att det redan finns en musikform eller dansform som har vissa likheter“ (s. 237). Parallelt hertil er han opmærksom på vekselvirkningen mellem skriftligt og mundtligt traderet musik (s. 118) - omend dette aspekt nok kunne have været mere udfoldet i bogen.

Ling interesserer sig først og fremmest for musikkens brug, dens funktion og dens

musikalske struktur. Han følger i mindre grad musikken kronologisk bagud i søgen efter dens oprindelse (selv om der er markante undtagelser, f.eks. antydningen af at græske og rumænske grædesange kan stamme fra antiken, s. 78), og han interesserer sig ligeledes forholdsvis mindre for musikkens spredningsveje.

Han redegør ofte for musikkens brugergrupper og brugssituationer, men kun i mindre grad for *viseteksternes* indhold. Som regel får vi kun melodi og første strofe af de talrige sange, der bringes - og selv om der klart er et praktisk pladsproblem her, så virker det utilfredsstillende, at f.eks. afsnittet om de forskellige udformninger af Staffansvisen i Norden s. 80-82 hverken bringer en hel vise eller i det mindste refererer handlingen. Ling betoner ofte det dialektiske forhold mellem musikkens funktion og det melodiske udtryk (jfr. s. 91). Han mener derfor at kunne forklare strukturelle ligheder i musikken over store geografiske og tidsmæssige afstande ud fra beslægtet brug og funktion. - jfr. redegørelsen for kalendersangens europæiske fællesskab s. 89ff. Netop på dette sted i fremstillingen introducerer han generelt sin strukturanalytiske grundmetode gennem en redegørelse for Boris Asafjevs *intonationsteori*. Ling er især inspireret af den form, som den nulevende musikforsker Igali Zemtsovskij har givet den.

Selv om Ling har disse skitserede grundholdninger, er bogen alt andet end rigid i sin stoffremlæggelse. Han lader sig inspirere af de frugtbare resultater hos sine forskerkolleger og forbigår stort set tåbelighederne i tavshed. Selv er Ling ikke bange for at fremlægge flere mulige forklaringer på fænomenerne. I diskussionen af hyrderåbets historiske udvikling spørger han endog, om man i dette tilfælde ikke er nødt til at beskrive forskellige tidsperioder med forskellige forklaringsmodeller, som bygger på forestillinger hos de mennesker, som da levede (s. 38)?

## Eksempler

Her skal gives to eksempler på kapitlernes disponering - som samtidig illustrerer, hvor forskellige de er.

Kap. 4 er underdelt i tre afsnit om samisk jojk (4 s.), berettende sange (17 s.) og ballader (9 s.). Den berettende sang (epos) er underdelt henholdsvis „i øst“ (finsk runo-sang, russiske byliner og ukrainsk duma), „på Balkan“ (heltesange med gusleakkompagnement) og „i vest“ (irsk sean-nós og islandsk rímur), inden dette afsnit afrundes med en sammenfatning. De enkelte repræsentanter for genren karakteriseres ud fra parametre som tekstens metrum, musikkens særpræg, opbygning, fremførelsesmåde, miljø og historie - men der er forskel på hvad der lægges vægt på fra land til land, alt efter den speciallitteratur og de noder og lydeksempler der står til rådighed for Ling. Det er f. eks. umuligt at få et samlet billede af, hvem sangerne er (omvandrende professionelle/specialiserede familier/almindelige amatører?). Sammenfatningen siger bredt, at der både er ligheder og forskelle mellem landene, og konkluderer, at der nok snarere er tale om en fælles mundtlig gestaltningsteknik end om fælles tradition og spredning bag lighederne.

Kap. 5 på i alt 25 s. opsamlar både „lyriske visor, psalmer och något om olika sångsätt“. Det indledes med påstanden, at den lyriske vises melodier er udviklede selvstændige små kunstværker, der ikke er underordnede teksten på samme måde som flertallet af de berettende sange og arbejdsviser. Det fastslår kort, at spredningsvejen gennem

skillingstryk fra Tyskland til Norden siden 1500-tallet er veldokumenteret. Derefter gennemgås meget kort eksempler på viser fra 7-8 forskellige lande, inden Bartoks analyse af stillagene i de ungarnske viser refereres. Denne del af kapitlet (i alt 14 s.) afrundes med afsnit om katalogisering af melodier, om 1800-tallets komponerede lyriske viser, om den lyriske vises komponister og om den lyriske vise som patriotisk folkesang ud fra eksemplet Skotland. De tre andre temaer i kapitlet er folkelige koraler i Nordeuropa (3 s.), folkelig sangmåde (2 s.) og flerstemmig visesang (5 s.). - Alt i alt et meget broget kapitel. Det spænder fra almen forskningsgennemgang af melodikatalogisering, der ikke har nogen speciel tilknytning til det foreliggende kapitel, og til diskutabile påstande som kapitlets indledende (hvorfor skulle ikke også ældre lyriske melodier have været formel- og improvisationsprægede?).

### Diverse kommentarer og kritik

Vi kan slet ikke yde bogen retfærdighed gennem referat af hele dens rige indhold her. Så afsluttende blot nogle spredte kommentarer og kritik.

Bogen er - blandt andet - en gevaldig indføring i de resultater, som forskere i mange europæiske lande har nået. Ling betoner selv, at landeartiklerne i *The New Grove* har været et godt udgangspunkt, men han kommer langt videre og redegør for også den helt nye forskning på mange sprog (inklusive russisk).

Enkelte gange virker referaterne i hovedteksten som pligtstof, og det er svært at se, hvad Ling selv mener (f. eks. i diskussionen af den eventuelle sammenhæng mellem balladernes form og fremførelsesmåde s. 119 eller i afsnittet om melodiklassifikation s. 133). Men det er undtagelsen. Som regel fornemmer man godt, hvor Ling selv står bag den velafvejede præsentation af folkemusikhistoriens mange problemer.

Ikke desto mindre ville bogen have vundet ved en lidt mere udpenslet kapitelinddeling. Jeg ville have foretrukket, at de grundlæggende teoretiske problemstillinger var blevet samlet op i et selvstændigt kapitel sidst i bogen. Jeg tænker på intonationsteorien og alle de andre dele af den musikvidenskabelige metode, som Ling anvender (hvoraf jeg har trukket nogle af de vigtigste frem ovenfor). Begrebet populærmusik defineres faktisk ikke stringent i bogen, og det giver uklarheder flere steder. Det gælder i kapitlet „om folkelige ensembler“ i omtalen af de senere årtiers internationale jazz- og folkrock-ensembler s. 219-221. Og det gælder i kap. 11, hvor jeg har svært ved at få hold på „folkemusik“ i forhold til det i dette kapitel lancerede begreb „byfolklore“ og til „populærmusik“ (der synes at bruges i flere forskellige betydninger). Den tendens, der er adskillige steder i bogen, til at sætte folkemusik lig med landlig musik og populærmusik lig med kommerciel bymusik (jfr. også s. 4 og s. 273), er efter min mening for enkel.

Ud over et samlende teoretisk kapitel ville bogen have vundet ved et kapitel med gennemgang af nogle udvalgte personers samlede repertoire. Den flerstemmige sang kunne have fortjent et selvstændigt kapitel i stedet for blot at være en blindtarm på kap. 5. Og så tror jeg, at Ling i alle kapitler med fordel kunne have gjort de nu meget korte afsluttende litteraturgennemgange mere udførlige. Han havde da stået friere i hovedteksten.

Geografisk står der mest om Sverige og det store østeuropæiske område, mindre om

resten af det germanske område, og forholdsvis lidt om Sydvesteuropa (Italien, Frankrig og Den iberiske halvø). Jeg opfatter det sådan, at Sverige repræsenterer en lang række almen-germanske fænomener, mens de øvrige områder kun trækkes frem i forbindelse med det helt særegne: Rímur og tvisöngur fra Island, kvaddans fra Færøerne osv. Det er vel en rimelig fremgangsmåde i et værk, der udkommer på svensk. Nedprioriteringen af Sydvesteuropa begrundes derimod ikke.

Lings definition af folkemusik får flere konsekvenser for bogen. *Tyngdepunktet ligger før 1900*. For det 20. århundredes vedkommende behandles især de bevidste bestræbelser for at videreføre den landlige folkemusik f. eks. i form af spillemandslaugene siden århundredskiftet og folkemusikbølgen siden 1960'erne. *Den urbane folkemusik behandles stort set ikke*. Derfor finder man praktisk taget intet om danseboder, værts-husmusik, gårdsangere, visekællinger, gaderåb, jernbanebørster, skursange, minearbejdersange, arbejdertraditioner i øvrigt eller det 20. århundredes lejlighedssange til livets og årets fester. Alt det fører til, at perioden fra slutningen af 1800-tallet og op til folke-musikrevival'en i 1960'erne behandles meget lidt. Og da Ling mener, at *skriften ikke har været folkemusikkens medium* (s. 2), så redegør han kun sporadisk for f. eks. skil-lingsvisemediet og den folkelige dansemusik, der bl.a. i Danmark er så rigt overleveret i håndskrevne spillemandsnodebøger siden slutningen af 1700-tallet. Endelig bemærker man, at de religiøse, ideologiske og politiske *folkelige bevægelser* stort set ikke behand-les.

En nøjere begrundelse for definitionen gives ikke i dette bind. Årsagen skal muligvis søges i Lings opfattelse af musikkerne populærmusik og kunstmusik - det må de føl-gende bind af musikhistorien, der udgår fra disse to begreber, vise. Inden for den af-grænsning, som Ling har valgt, kommer han som nævnt vidt omkring. Jeg har egentlig kun savnet en lidt mere udførlig gennemgang af det vigtige lag, som *sanglege* altid har været i europæisk folkemusik.

Endelig henviser vi den mere pedantiske kritik af bogens udstyr, bibliografi m.m. til en note. Der er en række mindre ting, som bør rettes i det næste oplag, som utvivlsomt vil komme.<sup>7</sup>

## Konklusion

Udgivelsen af Europas folkemusikhistorie er en bemærkelsesværdig præstation. Det er generøs bog, hvor forfatteren øser af sin rige viden, skaber overraskende indsigter og opstiller fascinerende spørgsmål.

Vidste De, at der fandtes en norsk harpetradition i storbondemiljøer (s. 190), at de sydsvenske landbspillemænd kendte Geminianis og Leopold Mozarts violinskoler (s. 191), eller at der ifølge den nyeste forskning blev produceret 114 millioner mundharper mellem 1600 og 1850 alene i Boccorio i Italien (s. 200)?

Bruno Nettl måtte i 1965 indse, at der var „not much unity“ i den vestlige verdens folkemusik, men han lagde vægt på at fremanalysere nogle generelle fællestræk for Europa, og han underdelte det i tre stilistiske hovedområder. Det blev *meget* alment og derfor svært at bruge til noget.

Jan Ling er ikke bange for at stille en lang række af de store spørgsmål i folkemusik-

forskningen i tilknytning til gennemgangen af den konkrete musik: Spørgsmål om musikkens kompositionsprincipper, forholdet mellem tradition og funktion, historisk udvikling, forholdet til andre musikarter osv. Det er Lings bedrift, at han, ud over at give os det bedste eksisterende overblik over emnet, får placeret folkemusikken (og -forskningen) hvor den hører hjemme - nemlig i samspil med populærmusik og kunstmusik. Så gør det mindre, at han ikke altid giver et klart svar på de store spørgsmål, han stiller: Kan vi definere en særlig „folkelig kompositions måde“? Kan vi opstille en samlet teori om stiludviklingen i europæisk folkemusik? Ja, egentlig undviger Ling i bogens sammenfatning at svare på det grundlæggende spørgsmål: Hvad er det fælleseuropæiske i forhold til resten af verden, og hvordan adskiller de forskellige regioner i Europa sig fra hinanden?

Det kan være dybt fascinerende at læse om musik - og det er det her! Ingen bør fremover kunne tage en musikvidenskabelig uddannelse ved et nordisk universitet uden at have stiftet grundigt bekendtskab med denne bog - og med den tilhørende lydpublikation, som er udgivet siden anmeldelsen blev skrevet<sup>8</sup>.

Jens Henrik Koudal

- 1 *Nyckelharpan. Studie i ett folkligt musikinstrument.* (Musikhistoriska museets skrifter 2). Stockholm 1967.
- 2 *Svensk folkmusik. Bondens musik i helg och söcken.* Stockholm 1964.
- 3 Jan Ling, Gunnar Ternhag og Märtha Ramsten (red.): *Folkmusikboken.* Stockholm 1980.
- 4 Birgit Kjellström, Jan Ling, Christina Mattsson, Märtha Ramsten og Gunnar Ternhag: *Folkmusikvågen.* Rikskonserter, Stockholm 1985. (Hertil kassettebånd udgivet af Mattsson og Ramsten 1985).
- 5 Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, New Jersey 1965.
- 6 Jfr. hans betragtninger herom i „Europas musikhistoria - virkelighed eller etnocentrisk fiktion“, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1984 s. 59-77.
- 7 Det er en utraditionel, men - viser det sig - god ide at bringe mange citater *ikke* fra originalstedet, men fra sekundærlitteratur, som belyser citatets kontekst. Derimod er det en dårlig ide at gengive en del af bogens fotografier, stik, noder m.m. efter sekundær kilde, dvs. andre bøger, i stedet for efter original. De nyproducerede tegninger især af musikinstrumenter *er* virkelig instruktive, blot synes proportionerne nogle gange lidt forvrængede (f.eks. illustration nr. 6:6, 6:11, 7:39 og 8:17). Der henvises nogle gange i billedtekster ved hjælp af en forkortelse til værker, som ikke er med i litteraturlisten (ill. nr. 3:14, 3:55, 4:25, 5:14-15, 9:3, 11:2). Det er forvirrende at sætte årstal på henvisninger, når årstallet ikke optræder ved den pågældende forfatter i litteraturlisten („Suppan 1980“ s. 216, „Ramsten 1981“ s. 115 m.fl.). Selve den utroligt nyttige bibliografi er stedvis lidt for kortfattet, f. eks. i sine oplysninger om *Danmarks gamle Folkeviser* (hvis 10 tekstbind alene krediteres Svend Grundtvig og optræder med forkerte årstal) eller *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (der optræder som kun ét bind, 1935, og med trykfejl i udgivelsesinstitutionen). Desuden har flere tidsskrifter anført forkerte udgivelsesperioder.
- 8 *Europas musikhistoria. Folkmusiken. Ljudband och studiehandledning.* To 90-minutters kassetter med tilsammen 79 musikeksempler og en lille studievejledning udgivet af Svea Fonogram og Utbildningsförlaget Brevskolan, Stockholm 1990.



*Gads Musikhistorie. Finn Egeland Hansen, Søren Sørensen, Thorkil Kjems, Bo Marschner, Karl Aage Rasmussen og Finn Slumstrup. Redigeret af Søren Sørensen og Bo Marschner. G.E.C. Gads forlag. København 1990. 613 s. ill.*

»We are seeking the human being in the plenitude of his always new and yet typically related creations, because we find that every tone from the past raises an echo in us today.« (Paul Henry Lang)

Der kan anføres mange gode grunde til at udgive en musikhistorie på dansk. Behovet for en gedigen lærebog i faget musikhistorie har været mærkbart på de forskellige uddannelsesinstitutioner, hvor man i snart et par årtier har ladet fotokopieringsmaskinerne spytte aftryk af et ofte særdeles broget sammenrend af materiale ud i A-4 ark til de studerendes ringbind.

Der har givetvis været en sammenhæng mellem 70'ernes og 80'ernes tilbøjelighed til at arbejde projektorienteret med faget musikhistorie og kopimaskinens effektivitet og evne til at producere 'ad hoc materiale'. Så meget mere som emnerne for projekterne ofte har haft kultursociologiske eller ideologiske udgangspunkter, typisk f.eks. „kønsroller i musikken“, „trivialmusik“ etc.

Selvom disse bestræbelser på mange måder har bidraget positivt med nye perspektiver og sammenhænge (ikke mindst for underviserne i faget), så er de studerende unægtelig blevet ladt i stikken i de mange tilfælde, hvor projektarbejdet har remplaceret studiet, og dermed tilegnelsen af musikhistorien i sin sammenhæng.

Sagt på en anden måde: studentens faglitterære bogreol står tom; til gengæld ligger der 3-4 æsker med A-4 kopier i kælderens.

Det er unægtelig et magert udgangspunkt for den vordende musikpædagog og musiker.

Synspunktet kræver en uddybning.

I vor - postmodernistiske - tidsalder er der en klar tendens til at acceptere splittetheden og dyrke ikke-sammenhængen og det a-historiske som ideal. Yderligere er snæver specialisering i stigende grad blevet en betingelse for overlevelse på professionelt plan - også indenfor de musikalske fagområder. Men hvad skal vi egentlig med en fagottist, der kun 'kan' fagotmusik, og en seminarist, der kun 'kan' pædagogmusik, når det nu engang er det mere bredt omfattende begreb *musik*, de skal formidle ?

Netop den musikhistoriske baggrundsviden, bevidstheden om forudgående generationers erfaringer med 'genstanden musik', må være det redskab, der får musikeren og pædagogen til at opfatte sig selv og sine tilhørere som placeret i en meningsfyldt sammenhæng i det musikalske landskab af idag. Så meget mere, som hovedparten af den spillede musik i vor tid netop er - 'historisk'!

Derfor bør faget musikhistorie (igen) placeres centralt i alle musikuddannelser, gerne på linje med tidligere tiders 'almene' dannelsesideal, hvor bevidstheden om det kulturelle rodnet helt tilbage til de gamle grækere blev anset for en nødvendighed.

Vi har altså savnet den musikhistorie på dansk. Gyldendals musikulturelle fremstilling i 4 bind (1982/83) er af flere årsager næppe egnet som lærebog, ihvorvel den måske kan fungere supplerende som *lærerens* bog (herom senere).

Med Gads Musikhistorie (GM) i eet bind er der for alvor lagt op til en løsning på problemet: 6 forfattere søger et videbegærligt publikum !

I forordet gøres der (som altid i forord) nydeligt rede for formål og afgrænsning, metode og historiesyn („hvorfør“, „hvad“ og „hvordan“). Der lægges her op til, at læseren må acceptere nogle klart fastlagte præmisser.

At man gerne vil afløse Povl Hamburgers „Musikens Historie“ (4 udg. 1966) som lærebog er i orden. Mere problematisk er det, at man betragter GM som en ajourføring af Hamburgers fremstilling, der jo koncentrerede sig ganske snævert om kunstmusikken, og som var en overvejende stilhistorisk, uhyre verbalt-orienteret saglig lærebog, som dog også samtidig var præget af æstetiske vurderinger, der kunne nærme sig fordomme.

I dag kan den betragtes som asketisk.

Det er vanskeligt at begribe det specielt aktuelle og nødvendige i at påføre sig denne asketiske klædedragt for GM's vedkommende. Der er jo dog skrevet bredere og mere frodige fremstillinger (P.H. Lang, Jan Ling m.fl.) og inddraget synsvinkler (Henry Raynor, G. Knepler), som man i det mindste kunne have skelet til. Om ikke på anden måde, så dog ved at benytte et mere righoldigt billedmateriale ('musik-situationer') med perspektivgivende kommentarer (således som det er lykkedes så godt i Gyldendal-serien).

I stedet for henviser GM-forfatterne i forordet til det mere stramme strukturhistoriske syn med forbillede i Carl Dahlhaus' intellektuelt virtuose fremstillingsform.

Men selv hos Dahlhaus gnistrer det jo i næsten hver eneste sætning af tankevækkende og perspektivrige vurderinger, hentet fra en uhyre bred og indsigtfuld viden om den almen-kulturelle og historiske baggrund, altsammen præget af en enorm filosofisk ballast.

I Gads musikhistoriker-team er det faktisk kun Bo Marschner og (glimtvis) Karl Aage Rasmussen, der reelt har forsøgt at leve op til dette ideal.

Dahlhaus er tung læsning for viderekomne. Mindre kan vel også gøre det, når det drejer sig om en lærebog på begynder- og mellemniveau. Bogen skal jo også kunne læses. Men den bør - udover at være saglig, naturligvis - også være inspirerende og oplevelsesfremmende. Den bør provokere læserens nysgerrighed og lyst til at opleve musikken, til at gå på opdagelse i dens frodige mangfoldighed og til at blive udfordret af den åndelige kraft og dømoni, som er et særkende i al kunst.

Det er netop de elementer, som K.E. Løgstrup kalder 'livsytringerne' (Kunst og Etik. Gyldendal 1966, p. 14-15), og som i den *beherskede* form intensiveres og markerer fremkomsten af et kunstværk. Denne væsentlige dimension mærker vi ikke så meget til i GM, der dog prætenderer at være en lærebog i kunstmusik (jfr. forordet).

De seks forfattere burde nok, inden de var gået til deres respektive skriveborde, have afklaret med sig selv og hinanden nogle af de ofte modsætningsfyldte problemstillinger, der på det musikalske fagområde rejser sig i forbindelse med begrebet kunst: Taler vi om kunst med stort eller lille k, ligger accenten på det mere alment stilhistoriske, eller er det (som det hævdes i forordet) forståelsen af værkerne („kunstværket“ eller bare „værket“), der er fremstillingens udgangspunkt og mål?

Det virker umiddelbart som om de seks forfattere, uanset forordets bemærkninger, blot skriver løs på deres emne uden at have gjort sig disse problemkategorier helt be-

vidst. De er jo også besværlige at håndtere, men man kunne måske på dette punkt have gjort sig lidt mere umage i forsøget på at undgå det præg af inerti i forhold til god, gammeldags musikhistorieskrivning, som fremstillingen som helhed i GM nu lider af.

Ifølge den (overvejende tysk-saglige) traditionelle musikhistorieskrivning er det karakteristisk, at kunstmusik-begrebet netop ikke så meget defineres (subjektivt) ved *kvaliteten* kunst (d.v.s. et forsøg på at begribe kunstværker), men snarere henholder sig (objektivt) til den *opførelsesramme*, musikken bliver til i. Og herfra er der jo iøvrigt ikke langt til også at inddrage kulturhistoriske og sociologiske faktorer med deres afgørende indflydelse på musikkens produktionsvilkår. Men så ender vi i det rene Gyldendal (!) - og det var just ikke meningen med GM.

Sagt med et banalt eksempel: en middelmådig nederländer får i 1500-tallet udgivet en stilistisk set aldeles tidstypisk motetsamling. Udelukkende i kraft af, at disse motetter er blevet opført i kirkerne i samtiden (opførelsesrammen), falder de ind under begrebet „kunstmusik“, og bliver derved bemærkelses-værdige i GM. Men kunst i kvalitativ forstand er der jo ikke tale om, og hvorfor skal så den studerendes hukommelse belemres med denne begivenhed? Motetudgivelsen har jo kun - historisk interesse!

„Historisk interesse“ - for hvem?

Jo, den studerende skal naturligvis *også* informeres om en genres kvantitative bredde, om de almene stilhistoriske udviklingslinjer og om kompositionsteknik. Men når krønike-skriveren med al sin faglige stolthed og ekspertise samtidig gerne vil dokumentere sin viden om begivenheder, navne, værktitler og begreber, så udarter det let til rene opremsninger. De kan være „historisk interessante“ for den, der i forvejen kender baggrunden, og som kan sætte de givne oplysninger i perspektiv, men for den debutterende læser sættes sansen for det interessante (nysgerrigheden) på en hård prøve.

Dilemmaet med på den ene side den saglige og brede dokumentarisme og på den anden side den æstetisk vurderende, værkcentrerede fremstilling ender naturligvis i spørgsmålet om afbalancering og fremstillingsform (jfr. ældre lærebøgers afsnit „med småt“).

I „virkeligheden“ er vi sikkert alle mere interesserede i at læse om og lytte til værker af de komponister, der udgør første division, fremfor at bruge vor kostbare tid på det „historisk interessante“ ved de hundredevis af navne og titler, der tilhører anden og tredje division. Vi foretrækker Mozart fremfor Salieri. Sagt lidt banalt, så er det Mozart, der sælger billetter i dag.

Den historiske pointe er imidlertid den, at det er Salieri, der er den mest tidstypiske af de to. Endda med den tilføjelse, at Mozart i stigende grad gennem sit kompositoriske virke bestræbte sig for at distancere sig fra det tidstypiske.

Jeg kan igen citere K.E. Løgstrup (*op. cit.* p. 69/70), der i en afhandling om Edvard Brandes' skuespil erkender det på én gang tidstypiske, og dermed begrænsede i hans forfatterskab. Løgstrup slutter sin gennemgang således: »Vi er så tilbøjelige til at mene, at skal vi have noget at vide om en forgangen tid, gør vi bedst i at gå til den tids store litteratur. Men mon ikke det snarere forholder sig sådan, at hvis man - ledet af historisk interesse - ønsker at fornemme en epokes helt særegne livsstemning, nytter det ikke at gå til den tids helt store forfattere, men man skal gå til dem i anden række, der kun læstes og hørtes i deres eget slægtled - der fanger man den specifikke grundstemning, og fanger den helt præcist.«

Sagt på musikalsk betyder det, at vi ikke kan undvære Salieri (og mange andre med ham) i bevidstgørelsen af det musikhistoriske felt. Men forfatteren af den pædagogisk formidlende fremstilling må da samtidig være sig sit ansvar bevidst overfor læseren med en bestræbelse på at klargøre, *hvorfor* også han (musikhistorikeren) foretrækker Mozart, uden at han behøver at forkleje Salieris indsats.

Det kræver naturligvis et opgør med den ukomplicerede „Sachlichkeit“, hvor al musik indenfor den kunsthistoriske opførelsesramme principielt og indforstået er lige god, hen i retning af at arbejde med kriterier, der kan påvise de kunstneriske dimensioner hos de komponister og værker, der så ikke bare er „historisk interessante“, men som er interessante i det hele taget. Fastholdt i dette perspektiv bliver både Mozart og Salieri betydeligt mere spændende at læse om. Læseren får samtidig en væsentlig dimension mere at arbejde med i det, som man kunne kalde hans vurderingsapparat.

Det er derfor min påstand, at indfaldsvinklen burde være en anden end den, hvor man „bare“ skriver musikhistorie med anførsel af facts så at sige for deres egen skyld. I forordet til GM erklæres det, at man gerne vil lægge »accenten på forståelsen af værkerne« i og med, at de har en mere vidtrækkende betydning i kraft af deres „æstetiske karakter“ end f.eks. politiske begivenheder, kendt fra den almene historie. Men når den specifikt kunstneriske dimension ikke indgår i værkforståelsen, når dialektikken mellem det blot tidstypiske og det „tidløst“ kunstneriske talent ikke er med til at give fremstillingen den rette åndelige gnist og nerve, så reduceres værkforståelsen, og læseren får i stedet facts, d.v.s. *forklaringer* om den anvendte teknik og *udredninger* af terminologisk art.

Vurderet som helhed (der er naturligvis mange og glimrende undtagelser) er der i GM for stor afstand mellem den erklærede målsætning og fremstillingens praksis.

Det *pædagogiske* aspekt er i GM (forordet) vurderet således: »Dertil kommer i den foreliggende lærebog overvejelser af mere pædagogisk art vedrørende tilegnelsen af det historisk udfoldede materiale. Det har været hensigten gennem en disposition, der ikke er enhedspræget hele vejen igennem, at understrege det faktum, at de forskellige perioder i musikhistorien beskriver ganske varierende situationer for den, der vil skaffe sig et overblik over de kompositoriske forhold, som de udvikler sig gennem tiderne.« (Hertil føjes så en kort gennemgang af de forskellige perioders forskelligartede materiale-vilkår).

Dette pædagogiske Credo vil jeg snarere kalde en blanco-check, som jeg næppe turde betro min egen bankrådgiver til udfyldning ! Men de seks forfattere får altså her udstedt en „pædagogisk blanco-check“ til udfyldning efter forgodtbefindende: skriv løs på „det historisk udfoldede materiale“ så godt I kan ! Det kan næppe kaldes en pædagogisk vurdering, endsige en redaktionel pædagogisk holdning, for der tales jo udtrykkeligt kun om materialet (indholdet), og ikke om hvordan (formen) dette materiale skal behandles, d.v.s. formidles til den målgruppe, man har sat sig til at skrive for. Det drejer sig (iflg. forordet) om bl.a. gymnasiets musiklinje, seminarierne, grunduddannelsen på de musikvidenskabelige institutter, konservatorierne etc.; altså studerende på begynder- og mellemniveau.

Forordets „pædagogiske overvejelser“ kan efter min opfattelse nedskrives til en ubetydelig størrelse. Forfatterne (redaktørerne?) fralægger sig i realiteten det pædagogiske ansvar, og det er her, vi har kernen i GM's store problem med at fremtræde som netop lærebog.



Med disse generelle betragtninger som fællesnævner kan jeg så i det følgende gå over til en vurdering af tællerne: de enkelte forfatters behandlings af de dem tildelte musik-historiske perioder.

*Finn Egeland Hansen* (FEH) har fået overdraget den store og vanskelige opgave at skrive om middelalder, ars nova og renaissance. Han indleder med at gøre rede for, hvorfor han ikke mener det nødvendigt at begynde sin fremstilling med at beskrive de orientalske musikkulturer og - især - den antikke græske musikteori og - filosofi.

Jeg er ikke enig med ham i det synspunkt. Med hensyn til det græske stof er en stor del af vore musikalske grundbegreber (også rent sprogligt) hentet herfra (musik, melodi, kromatik, harmoni, symfoni etc.), og dertil kommer, at vor forståelse af musikkens væsen, dens indvirken på sindet og dens sociale betydning er dybt forankret i den græske filosofi, udmøntet i ethoslære og æstetiske teorier.

I de gamle græske demokratiers verdensbillede var der en dyb sammenhæng mellem gudeverden, ritualer, mytiske fortællinger, astrologi, matematik, retorik, arkitektur, billedkunst og - som en integreret del heraf - musik og den herunder hørende digtekunst og dans. Denne holistiske opfattelse af tilværelsen og de dertil hørende kunstneriske beskrivelsesformer dukker gang på gang op i den europæiske kulturs historie som igangsætter af eller som kontrapunkt til kulturelle initiativer.

Omvendt har bestræbelserne i den vestlige kulturkreds på at gøre musik til en autonom kulturel størrelse været seje og langvarige, og de har været ført med stigende intensitet frem mod vor egen tid. Men det er et åbent spørgsmål, om det egentlig er lykkedes nogensinde at nå til en rendyrket l'art pour l'art-status for musikkens vedkommende. Temaet har under alle omstændigheder mange variationer og byder på interessante balanceforskydninger.

Man gør vel klogt i at skelne mellem 1) musikkens *egentlige* autonomi med dens særlige *auditive* forudsætninger (i kontrast til de visuelt betingede kunstarter) som udtrykkes gennem specifikke klanglige, melodiske, formale, tidsligt bestemte, tekniske og instrumentale kategorier, og de 2) måske knap så autonomt forklarlige musikfrembringelser gennem tiderne, hvor komponister og musikere har skabt musik i et bestandigt spændingsforhold mellem afhængighed og uafhængighed af deres samtids tilværelsesforståelse, stilidealer, livsform og produktionsvilkår.

Under alle omstændigheder er det min påstand, at man, berøvet det „græske perspektiv“ i en musikhistorisk fremstilling, mærkbart kommer til at savne en væsentlig referenceramme i det „historisk udbredte materiale“. Man føres let til en ureflekteret focusering på de snævert-autonome musikalske drivkræfter (musikalske stilkategorier) og en tilsvarende (ureflekteret) negligering af de kræfter, der ud fra sammenhængen i det totale kulturmønster virker ind på det musikalske produkt.

FEH begynder sin fremstilling af den gregorianske sang med en udmærket rammebeskrivelse af de politiske og religionspolitiske forhold frem til Karl den Stores regeringstid i begyndelsen af 800-tallet. Men derefter lukker han af for det historiske perspektiv og koncentrerer sig i det følgende om at beskrive „standardrepertoiret“ og dets indplacering i den liturgiske ramme: messe og officium.



Det kan næppe anfægtes som udgangspunkt, men når FEH derefter overvejende indskrænker sig til at forklare terminologi og begreber (og dem er der mange af), så bliver det knastør og urimelig barsk læsning for nybegynderen i faget. Det får karakter af sort skole-ridt. Tilegnelsen af stoffet vanskeliggøres yderligere af en tendens hos forfatteren til at anføre termer (diatonik, kromatik, diastematiske neumer, antifonal, responsorial etc.), som enten forbliver uforklarede eller som først får en præcis udlægning senere i teksten.

Det centrale centonisationsprincip får en lidt uheldig udlægning (p.22): »Herved forstås en kompositionsteknik, hvor en melodi stykkes sammen af et begrænset antal prækomponerede standardfraser.« Det er ordet „prækomponeret“, der er uheldigt. Uden denne tilføjelse havde vi haft en udmærket og dækkende forklaring. Med anvendelsen af det fatale tillægsord tvinges læseren ind i overvejelser om den postulerede kompositoriske virksomhed; overvejelser, der let kan føre ham på vildspor, og som ret beset er irrelevante. Samtidig bliver det vanskeligere at adskille centonisationsbegrebet fra den senere (p. 24) omtalte adaptionspraksis, der »består i, at man benytter en allerede eksisterende melodi til en ny tekst.« Det er tydeligvis snarere her, der er tale om „prækomponeret“ materiale. Men når det overhovedet er umagen værd at fremdrage denne detalje, har det sin baggrund i, at FEH undlader at inddrage modusbegrebet i sin fremstilling. En modus er jo netop bestemt ved, at der - udover grundtonen (finalis) og dominanten - anvendes specifikke og dermed karakteristiske vendinger, standardfraser. Vi har klare paralleller i indisk raga, arabisk maqâm og græsk nomos, hvor det musikalske forløb bygges op af sådanne melodiske formler - modeller, der kan varieres over.

Med andre ord, så er en modus ikke en „skala“ (selvom de anvendte toner teoretisk kan opstilles i en skalamæssig rækkefølge), ej heller en „toneart“, der jo i snævrere teoretisk betydning har med et transpositionssystem at gøre (d-dorisk, g-dorisk etc.).

I de sange fra det gregorianske repertoire, hvor centonisationsprincippet er dominerende, er der således en tydelig sammenhæng med det modale princip, og selvom der på den anden side også findes talrige eksempler på sange, hvor det modale særpræg er udvisket, kan man godt undre sig over, at FEH i sin fremstilling helt undlader at komme ind på modusbegrebet. I stedet for benytter han det noget antikverede begreb „kirke-tonearter“, hvad der som ovenfor antydte let fører til misforståelser. Heroverfor står kompetente nyere forskeres konsekvente benyttelse af betegnelsen „kirke-modi“ (W. Apel: *Gregorian Chant*. London 1958. Kapitlet om „The Church Modes“ p. 133 ff.).

Ydermere er der nogle fremadrettede perspektiver, som det nok havde været væsentligt at få med: i den flerstemmige musiks praksis dominerer den modale tonalitet helt frem til et stykke ind i 1600-tallet, hvor den afløses af den modulerende dur/mol-tonalitet, uden dog helt at forsvinde. Den dukker op i eksempelvis så forskellige sammenhænge som Th. Laubs virksomhed (GM p. 416), hvorfra der har udviklet sig en undervisningsdisciplin i modal („kirketonal“) harmonisering samt i nyere jazzimprovisation („modal jazz“, GM p. 483).

Man kan godt undre sig over (og det er egentlig en smule ærgerligt), at netop FEH med sit enorme virkefelt og store all-round viden ikke kaster flere „godbidder“ fra sig i form af perspektivgivende henvisninger, f.eks. til belæring om, i hvor høj grad den enstemmige gregorianske sang og dens liturgi til stadighed har relevans for komponister helt frem til vor egen tid.

Nogle eksempler kan antyde mulighederne:

Omtalen af klostervæsenets tidebønner ender hos FEH nærmest i et blindspor, og her havde ellers været en fin anledning til at fremhæve, at matutinens „Te Deum“ og vesperens „Magnificat“ danner udgangspunkt for en lang række af værker, som i nogle tilfælde har aktualitet frem til vor egen tid (herunder hyppigt opførte værker af Monteverdi, Buxtehude, Bach, Händel, Bruckner, Dvořák og Verdi). I afsnittet om sekvenserne ville det have været tankevækkende for læseren (med en ret så snæver protestantisk baggrund) at få nogle vink om, at motiver fra dødsmissens „Dies Irae“ citeres med klart symbolladet effekt i værker af bl. a. Berlioz, Liszt og Saint-Saëns, samt at „Stabat mater“-sekvensen genindføres i 1727 og således kommer til at danne udgangspunkt for Pergolesis kendte værk samt efterfølgende for bl.a. Rossini, Dvořák og Penderecki.

FEH antyder (GM p. 20) nogle af de fremadrettede aspekter ved det gregorianske materiale, eksempelvis notationssystemet, melodi- og tekstbehandling. Men det uddybes ikke, og det er - som netop markeret ovenfor - for småt i selve sigtet.

I min indledning efterlyste jeg en sammenhængende musikhistoriefremstilling. Det har ikke kun noget med en simpel kronologisk progression at gøre, men det betyder indsigt i og overblik over de mange forbindelseslinjer på kryds og tværs, som faget musikhistorie så at sige lever og ånder af. Afsnittet om den gregorianske sang var blevet betydeligt mere vedkommende at studere, mere nærværende i tilegnelsen og havde fremstået knap så distant og isoleret, hvis FEH havde indflettet blot nogle få, velvalgte krydshenvisninger.

Ved læsningen af de efterfølgende kapitler om den tidlige flerstemmighed og videre frem til renaissanceen incl. understreges dette forhold. Hvis den studerende er sluppet igennem det gregorianske afsnit uden forstoppelse, kan han først nu - så at sige i bakspejlet - høste belønningen i form af en klar erkendelse af dette stofs betydning som basis for en væsentlig del af den musikalske aktivitet.

Men fremstillingen skrider her lettere frem. FEH kører overvejende *med* det historiske ur, og han har ikke de samme store problemer med periode-definitioner og „overgangsperioder“ som hans efterfølgende forfatter-kolleger. Det kan naturligvis ligge i materialets beskaffenhed, men kan også skyldes den omstændighed, at FEH er ene mand på banen.

Vi får en kompetent og dygtigt tilrettelagt beskrivelse af de musikalske genrer, formtyper og kompositionsteknikker. Overalt sker det med et omhyggeligt udvalgt og fyldigt eksempelmateriale, der, selvom det i mange tilfælde er en kompliceret affære, har klar relevans til brødteksten.

Som et gennemført redaktionelt princip (i hele bogen) er alle underliggende tekster oversat fra originalsprogene til dansk, og det er man taknemmelig for.

Disse eksempler og de medfølgende indsigtbefordrende kommentarer af FEH er noget af det bedste i bogen overhovedet, faktisk bedre end i nogen anden kendt musikhistoriefremstilling, måske bortset fra Jan Lings. Vi får således ikke mindst gennem disse eksempler god besked om elementære musikalske sagforhold (de „autonome kategorier“), herunder også de modalrytmiske principper, kildematerialet, mensuralnotationen (lidt sent indføjet) og som en forfriskende nyhed - stemnings- og tempereringsproblemerne.

Instrumentalmusikken kommer først til behandling bagest i renaissanceafsnittet. Det er en betænkelig disposition, al den stund læseren har kunnet bilde sig ind at læse om *musikken* frem til ca. 1600 uden at den instrumentale praksis overhovedet har været nævnt på anden måde end i nogle få bisætninger. Det medfører en skæv balance i læserens opfattelse af den musikalske praksis og dens forskelligartethed, også på trods af de undskyldende forklaringer (p. 165) om at det overleverede kildemateriale (tabulatur-håndskrifter) dukker op ret sent.

Især fortegnes billedet af dansens betydning i negativ retning. Der havde eksempelvis været gode muligheder for med blot nogle få billedgengivelser at få denne genre synliggjort tidligt i fremstillingen. I stedet tvinges læseren nu til næsten at gå „imod uret“ i den ellers så kronologisk indrettede historiefortælling.

Resten hører til småtingsafdelingen, men jeg vil dog ikke undlade til slut at anføre et par citater, hvor den ellers så sobre sprogbehandling kommer lidt ud af balance:

I omtalen af den også i samtiden uhyre populære melodi til „Innsbruck ich muss dich lassen“ (p. 158) løber følelserne pludselig af med musikdokumentarikeren FEH, og musikelskeren FEH får lov til at udbryde: »vel først og fremmest på grund af Heinrich Isaacs umanerligt smukke melodi ...« - og det er jo ganske rigtigt - den er „umanerligt smuk“!

Efter denne lille solstråle, som man ubetinget er taknemmelig for, kommer så her et eksempel fra en noget anden skuffe: et lille stykke akademisk skoleridt i omtalen af de modalrytmiske frase- og formstrukturer (p. 94): »Vi har set, at dette så vist ikke betød monotoni, idet en ofte raffineret blanding af symmetriske og asymmetriske fraser i synkrone og asynkrone strukturer skabte en høj grad af friktionsløs afveksling, en afveksling, der i sin karakter ikke er uden lighedspunkter med den permutationsprægede variation, vi finder i sammenkædningen af standardfraser i den centoniserede del af det gregorianske repertoire.«

Man skal nok være mindst professor på en musikpædagogisk læreanstalt for at udtrykke sig så klart og forståeligt i en lærebog på begynder- og mellemniveau. Men, når jeg i al kollegial venskabelighed kan drille forfatteren lidt med at trække disse udsagn frem, sker det, som tidligere anført, på baggrund af en iøvrigt særdeles positiv vurdering af FEH's yderst hensigtsmæssige sprogbehandling.

Gennemgangen af barokmusikken er betroet *Søren Sørensen* (SS), der både som musikhistoriker og som musiker har en betydelig indsigt i og erfaring med dette stofområde. Hans fremstilling giver et indtryk af klart overblik og en fornuftigt disponeret afbalance-ring af de mange, delvis nye genrer (vokale og instrumentale), der gør sig gældende i tiden efter 1600.

Det er i bedste forstand traditionel musikhistorieberetning, og sproget er jævnt fortællende og uden store armbevægelser. Billedstoffet virker en anelse tilfældigt i udvalget og kunne være mere righoldigt. Man kunne godt ønske sig flere *kommenterede* illustrationer til påvisning af især arkitekturens betydning, således at opførelsesrammerne (og herunder de akustiske forhold) havde fået en større plads i læserens bevidsthed.

Hvad musikeksemplerne angår, så optræder de i rigelig mængde, og det er tydeligt, at musikeren SS gerne vil have musikken med ind i fremstillingen, så meget mere som

kommentarerne konsekvent er indføjjet i selve brødteksten. Der er dog stedvis nogle mangler i eksempelmaterialet. Det gælder *den franske ouverture*, hvor et ægte Lully-citat nok havde gjort bedre fyldest end den anførte Bach-fuga. Det gælder *suiten*, der som en af periodens fremtrædende genrer vel også kunne have fortjent en eksemplificering (f.eks. med Buxtehudes lille fine variations-suite over „Venus du und dein Kind“). Og det gælder den *tidlige opera*, hvor nogle citater fra henholdsvis Peris „Euridice“ („stile recitativo“) og Monteverdis „Orfeo“ kunne have gjort det indlysende, at det var den sidstnævntes mere frodige musikalske talent, der overhovedet gjorde operaen levedygtig i årene fremover. Peri var ganske vist en af initiativtagerne, men bag de mange gode ideer var der kun en begrænset kompositorisk formåen (igen „Salieri ctr. Mozart“ !). Som SS lidt tørt bemærker i sin karakteristik (p. 190): „... det var meget lidt afvekslende.“

De vokale genrer, herunder især barokoperaen og kirkemusikken, får en grundig og sober behandling hos SS. Genrerne trækkes klart op, og kun få detaljer behøver en korrektion. F.eks. nævnes det, at renaissance-madrigalen er en kor-form (p. 187). Som FEH anfører i sin fremstilling (p. 134), er der tale om en overvejende solistisk udført ensemblekunst.

Behandlingen af instrumentalmusikken er gjort med et fint overblik, og det må igen erindres, at det ingenlunde er nogen let opgave at holde de mange forskelligartede genrer og formtyper ude fra hinanden.

Dog må det nævnes, at en samlet oversigt over instrument-typerne på en fremskudt plads havde været nyttig. En kort beskrivelse af instrumentfamilierne (også her gerne med billedeksempler), deres bygning og spillemåde samt nogle kommentarer til deres historiske udvikling havde således kunnet danne en bedre forståelsesmæssig baggrund for den iøvrigt så udmærket beskrevne musik for disse instrumenter (gamber, blokfløjter, tasteinstrumenter etc.). Man havde også gerne set en „affrasering“ af lutten og den musikkultur, den stod for i sin egenskab af foretrukket husinstrument et godt stykke ind i 1700-tallet (salmedigteren Brorson dyrkede instrumentet med begejstring).

Og endelig synes det som om dansemusikken hos SS (ligesom hos FEH) må føre en lidt tilbagetrukket tilværelse, og den kommer noget sent ind i billedet. Faktisk er dansemusikken med dens enkle metriske former og den overvejende homofone sats en ganske væsentlig dynamo i udviklingen fra renaissancens vokalpolyfoni hen imod 1600-tallets akkordprægede generalbaspraksis. Desuden forstår man næppe udviklingen i retning af de kunstnerisk højtudviklede, stiliserede former i f.eks. Bachs og Händels suiter for soloinstrumenter og for orkesterbesætning uden den oprindelige „brugsbetonede“ baggrund med den vidt udbredte improvisationskunst som et væsentligt mellemlid.

Afsluttende har jeg nogle kommentarer til de problemer, der melder sig, når SS skal markere grænsepælene for sit stofområde (tilsvarende problemer kommer hans efterfølgende forfatterkolleger i høj grad også ud for). Allerede ved periodens begyndelse omkr. 1600 melder spørgsmålet sig, om den rette betegnelse for den nye musikpraksis er det - oprindeligt nedsættende - „barok“-musik eller det mere musikfagligt relevante: „generalbastiden“. SS argumenterer smukt for det sidste - og vælger det første. Hvad man næppe kan bebrejde ham, da det jo er den gængse betegnelse idag.



Mere betænkeligt er det, at SS fører det lidt metafysiske „ny-musik-hvert-300-år“ begreb i marken. Hvis det overhovedet skal have interesse udover det lidt banalt dogmatiske, kræves der en præcision af de *kriterier*, man som analyserende musikhistoriker må fremlægge for at uddybe sit standpunkt. Det handler her efter min opfattelse helt klart om en kombination af radikale omlægninger af 1. opførelsesrammen 2. instrumentbygning og -sammensætning 3. musikeren og sangerens teknik og praksis og endelig 4. om de komponister, der har format til at ville og kunne udnytte disse muligheder for at realisere deres visioner om en ny musik. Men således opfattet er der også ved fremkomsten af den egentlige flerstemmige *kor*-musik i begyndelsen af 1400-tallet (oprettelse af korskoler og fast ansatte kirkekor) tale om en „ny musik“. Blandt talrige andre eksempler kan nævnes Wagners indsats („Gesamtkunstwerk“-ideen og dens realisering i Bayreuth), de elektriske mediers fremtrængen i vort eget århundrede og Darmstadt-skolens radikale ændringer af den musikalske praksis og kompositions-teori.

Men så falder 300-års dogmet unægtelig til jorden, hvad ingen vel kan begræde, når det blot kunne blive afløst af en knudepunktsteori, der på baggrund af kriterier som de ovenfor anførte måtte vise sig anvendelig som instrument for en musikhistorisk set mere interessant perspektivering.

*Thorkil Kjems* (TK) kalder sit afsnit „Overgangstid og klassik“ og mener dermed perioden fra ca. 1720 til ca. 1820.

Straks fra begyndelsen kommer han i højere grad end sine forfatterkolleger i vanskeligheder med hensyn til at definere sin overskrift i forsøget på at finde frem til rimelige udgangspunkter for udredningen af stoffet. Selvom det undskyldende kan medgives, at det historiske materiale er uhyre broget i sin sammensætning og ofte modsætningsfyldt, lader det sig ikke bortforklare, at TK's fremstilling er blevet en rodet affære. Der køres i ring med mange overflødige gentagelser, og der diskuteres alt for meget pro og endnu mere contra af typen „tidligere mente man...“ og „på den anden side kunne man jo også...“. Diskussioner af den art bør man udkæmpe på kladdepapiret, og når så stoffet er nogenlunde afklaret, kan man taste det gennem skrivemaskinen i en form, der er pædagogisk overskuelig og iøvrigt fordøjelig for den sagesløse læser.

Men TK pukler på i syd og nord, øst og vest, opstiller tidstabeller og fraviger dem, slynger definitioner ud og undsiger dem, forsøger at opstille hovedlinjer og drukner i detaljer. Eksempelvis har han forelsket sig i årstallet 1750, der „hører til musikhistoriens mest hårdnakkede årstal.“ (p. 280). Få linjer senere slår han fast, „at årstallet 1750, så godt det end ligger i hukommelsen, ikke er særlig anvendeligt ved en nærmere betragtning.“ Ikke desto mindre skriver TK (igen få linjer senere), at det vil „være på sin plads at gøre nogle korte betragtninger over året 1750.“

De „korte betragtninger“ fylder flere spalter, hvor „slaget om 1750“ bølger frem og tilbage. Indledningsvis orienteres vi om, at J. S. Bach døde det år, at Haydn begynder at skrive strygekvartetter (ikke det år, men dog i samme årti); Händel dør iøvrigt i 1759 (men det nævnes ikke, besynderligt nok), men Mozart bliver som bekendt født i 1756 - og med alle disse begivenheder »udvider tidspunktet sig til et tidsrum.« (!) Dog ikke mere, end at muligheden for et nyt tidspunkt nu (iflg. TK) foreligger, nemlig 1756! »På



den måde vil 1756 heller ikke være noget dårligt bud på en periodeafgrænsning«, hvorpå TK så tilføjer en kommentar, der modsiger denne påstand.

Bataljen ender med, at TK erkender, at »ideen om et *vendepunkt* ved det famøse årstal 1750 med rimelighed [kan] blødes op til en *overgangstid* på mellem 50 og 60 år *forud* for højklassikken.«

Farvel og tak til 1750 og goddag „overgangstid“! Inden vor læser således er kommet sig af sin undren over, hvad vi så egentlig skulle bruge det „famøse“ 1750 (eller 1756) til, stilles han overfor et nyt begreb med et plettet rygte: overgangstid. TK klassificerer det straks som „nødbegreb“. Det er klart, at ingen komponist med respekt for sig selv ligefrem tørster efter at blive betegnet som et „overgangsfænomen“. Derfor er det heller ikke retfærdigt, selv i et historisk tilbageblik, at stemple f.eks. en Ph. E. Bach (sin egen samtids „store Bach“, eller bare „Bach“, slet og ret) som en mindreværdig „forløber“ for senere - mereværdige - „afsluttere“. Sagt på en anden måde, så er Johannes Døberfunktionen et evangelisk, ikke et kunsthistorisk anliggende.

TK anfører korrekt, at der må være plads for skepsis overfor den betragtning, at »alle bestræbelser i perioden fra ca. 1720 til 1760 alene sigtede mod udviklingen af den klassiske stil.« Det afholder ham dog ikke fra i næste sætning frejdigt at erklære: »I virkeligheden byder 1700-tallet på overgangsfænomener i overordentlig mange henseender og på mange niveauer...«

Den opmærksomme læser må her melde pas, hvad han iøvrigt også ofte må gøre, når personer, begreber og værktitler lægges frem uden forklarende, endsige uddybende kommentarer til forståelse af deres betydning for sammenhængen. Selvom også forklarelsens lys i nogle tilfælde kommer til syne adskillige spalter senere, er det dog tegn på redaktionel uorden, - dårlig pædagogisk hygiejne, om man vil.

Eksempelvis nævnes Charles Burney to gange (p. 292 og 294), uden at hans kolossale indsats som musikalsk opdagelsesrejsende og som sandhedsvidne om samtidens komponister, musikere og begivenheder bliver berørt. Han præsenteres blot - anden gang! - som „musikhistoriker“.

J. J. Fux nævnes 3 gange (p. 307, 327 og 334) i forbindelse med „stile antico“, og først tredje gang får vi et lille vink om, at hans „Gradus ad Parnassum“ fra 1725 var en lærebog i streng stil. Den meget opmærksomme læser kan dog ved at bladere i sin hukommelse få hjælp hos SS (p. 186 og 232), men TK yder ikke læseren nogen henvisningsservice.

Begrebet *vaudeville* aner man ikke betydningen af ved den første omtale (p. 295). Den gængse opfattelse (en folkelig komedie med indlagte sange) giver ikke nogen mening her, og først 3 sider senere lader TK sløret falde: det kan både være en folkelig komedie og den afsluttende refræn-sang i en opéra comique eller et syngespil. Den efterhånden noget tvivlrådige læser kan så efterrationaliserende regne ud, at det var den sidstnævnte betydning, der var gældende i den lille gætteleg på p. 295.

*Tematisk arbejde* er for alle indviende et centralt begreb i den wienerklassiske stil. Den knap så indviende læser præsenteres for dette noget mystisk klingende ordpar på p. 283, 321, 323, 324 og 325, inden TK på p. 330 kommer ud af busken med en forklaring, der så p. 331 følges op med et - tør man nok sige - nødtørftigt eksempel fra en Haydn-symfonis gennemføringsdel. Nødtørftigt på den måde, at TK ikke viser os tema-præ-

sentationen i ekspositionsdelen til sammenligning med det citerede afsnit. Derved går en væsentlig pointe tabt. Det samme sker med postulatet om, at violinfiguren i t. 69 er afledt af »en figur i ekspositionsdelen« som læseren heller ikke får lejlighed til at studere til sammenligning.

Apropos Haydn nævnes hans „op. 20“ på p. 326. Hvad det er, får vi ikke at vide, og læseren må forlade sig på sin egen fantasi. Desuden må det for god ordens skyld slås fast, at denne berømte samling af strygekvartetter blev komponeret i 1772 og ikke efter 1773, som anført af TK.

Flere fejlagtige detaljer kan nævnes, men pladsen tillader det ikke. Generelt må man dog sige, at i en professionel lærebog skal også detaljerne være i orden, og redaktørerne burde rent ud sagt have læst grundigere korrektur på TK's afsnit. Meget kunne med held have været skrevet om.

I det følgende vil jeg indskrænke mig til en kortfattet opsummering af nogle yderst diskutabelt eller direkte fejlagtigt anvendte termer:

„Idealisering“ (p. 289 og følgende) - bruges med en helt anden valeur end den gængse, hvilket let fører til elementære misforståelser.

„Dynamik“ (p. 289 og følgende) - bruges i flæng om styrkegrader og „dynamiske processer“ - hvad så det er for nogle?

„Bestemthed“ (p. 289) - hvad menes der med, at »instrumentalmusikken fik større bestemthed og dermed vandt i anseelse«?

„Tidslighed“ (p. 321) - at opleve musik som et forløb i tiden gælder mig bekendt al musik!

„Sonateform“ (p. 321 ff.) - fremstillingen er så snørklet, at det nærmer sig en pædagogisk katastrofe!

„Suiteform“ (p. 324) - den „to-delte barokke suite“ eksisterer ikke; fejlen gentages uafsladeligt. Der menes formen i den enkelte suite-sats.

„Arioso-genren“ (p. 294) - eksisterer ikke, men operaen som genre benytter sig af nogle udtryksformer som f.eks. recitativ, arie og arioso. Fejlen gentages in extenso p. 308.

„Diskursivitet“ (p. 321 ff.) - „historiefortællingen“, der iflg. TK med den wienerklassiske sonateform får en historisk chance og samtidig bliver dens (sonateformens) endeligt, idet kun „epigoner“ på „usand vis“ fører den videre. En Schumann-udtalelse tages til indtægt for synspunktet, men det forbliver alligevel noget sludder! Jfr. sonateformens ganske troværdige anvendelse hos netop Schumann og derudover så forskelligt virkende komponister som Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Brahms, Bruckner, Sibelius og Carl Nielsen m.fl.

„Rørende opera“ (p. 296 ff) - „rørende“ betyder på almindeligt dansk noget retning af „putte-nuttet“, og genrens lette sentimentale og følelsesbetonede kvaliteter havde vel fortjent en mere adækvat betegnelse.

Endelig må det - omend det også er lidt pinligt - nævnes, at der er adskillige eksempler på direkte klodset eller dårligt dansk: »Gluck (p. 300) er både i sin karriere som komponist og i sin musik ...«. Eftersom man må gå ud fra som en banal kendsgerning, at det væsentlige i en komponists karriere er at skrive musik, virker det pleonastiske „både - og“ noget besynderligt. Hvad med at nøjes med komponisten?

Om Ph. E. Bachs sange hedder det (p. 303), at han i »sine sange presser det, der oprindeligt skulle være en enkel og folkelig stil [hvem har iøvrigt kompetence til at bestemme det?] til det yderste ved avancerede musikalske virkemidler, bl.a. harmonik, dynamik og en særdeles fin deklamatorisk behandling af teksten.« Tro det eller lad være, men harmonik og dynamik er ikke i sig selv „avancerede musikalske virkemidler“, men musikalske kategorier, slet og ret.

Ordet „også“ anvendes (p. 296) tre gange på en måde, der ville få min gamle dansk-lærer til at gyse!

I forbindelse med en omtale af begreberne kontrast og variation (p. 294) nævnes det, „at komponisterne skærpede modsætningerne efter musikkens forskellige parametre (tempo, karakter, toneart, dynamik), mellem melodik og akkompagnement samt i instrumentationen.“ Det er en gang rod! Der er kaos i begrebshierarkiet, ordet „efter“ er håbløst og „parameter“ ved læseren ikke, hvad betyder. Udsagnet kunne opnå en acceptabel faglig troværdighed ved en omskrivning i retning af: „komponisterne ønskede at skærpe kontrasterne i musikkens udtryk og karakter, og de arbejdede derfor med kontrasteffekter indenfor kategorier som tempo, tonalitet, dynamik og instrumentation (klangfarve) samt i forholdet mellem melodi og akkompagnement.“

Under omtalen af Mozarts sidste tiår i Wien hedder det (p. 336), at han »koncentrede sig om færre, men til gengæld værker af en helt enestående kvalitet.« Omskrivningen til korrekt dansk overlades til nærværende læser, og det samme kan ske efter studiet af følgende passus (p. 326): »Haydn fortsatte her, ud over den almindelige undervisning i regning, skrivning og religion han modtog, sin skoling i sang, violin og klaver med musikere fra kirke og hof som lærere.«

Det er da muligt, at jeg er bidt af en gammel dansklærer-pedant, men jeg bliver skeptisk overfor fremstillingens troværdighed, når *sproget*, det centrale redskab i en lærebog, er under det forventede niveau. En elementær kritisk gennemlæsning kunne have rettet op på miséren, til gavn for både TK og for læseren.

Er der da slet intet positivt at meddele om TK's indsats? Jo, det er der i høj grad. TK besidder en stor viden, som udmøntes i et væld af værdifulde oplysninger, som ofte søges indplaceret i sammenhænge og vurderinger, der bevidst bryder med den mere traditionelle fremstillingsform.

Lad så være, at han næsten gør for meget ud af den tyske Lied, til gengæld for lidt ud af wiener-divertimentoet og slet ikke får nævnt begrebet „tema med variationer“ - han gør dog, som en af de få i forfatterkollegiet, flere helhjertede forsøg på også at inddrage nogle af de politiske og kulturelle faktorer, som bidrager til en mere vidvinklet opfattelse af musikkens tilblivelsesvilkår. Man sporer et engagement i TK's fremstilling, som bestemt ikke er uvelkomment.

„Music in the Romantic Era“ var titlen på Alfred Einsteins bidrag til den kendte „Norton-serie“, og han har i valget af titel muligvis været bundet af forlagsmæssige hensyn. De forudgående bind i serien af bl.a. Reese og Bukofzer havde jo tydeligvis qua deres titler markeret musikken som en parallel-funktion til de alment historiske hovedafsnit: middelalder, renaissance og barok.

Men det er svagheden ved Einsteins fremstilling, at han stort set akcepterer og fast-

holder begrebet „den romantiske bevægelse“ frem til ca. 1890; og dette på trods af at den egentlige romantik, forstået som en - overvejende litterær - modestrømning efter nogle hektiske årtier omkring 1800 forsvinder fra overfladen og derefter lever videre som understrøm i mange forskelligartede sammenhænge, hvor iøvrigt politiske, økonomiske og nationale faktorer gør sig gældende med stor kraft.

Vi har imidlertid ikke nogen samlet kunsthistorisk eller almen-historisk betegnelse for begivenhederne i Europa fra romantikkens begyndelse og frem til ca. 1900. Det forekommer derfor rimeligt, at man så at sige forlader „funktionsteorien“, hvad titulering angår, og i stedet for indfører den mere neutrale trintalmarkering. Altså: „Det 19. århundrede“, slet og ret. Det gør Knepler, det gør Dahlhaus, og det gør Bo Marschner (BM) i sit afsnit af GM.

Han fremstiller sit stof med stor overlegenhed. Hans sans for og evne til at fastholde sammenhænge og perspektiver er velgørende, og det mærkes, at han ud fra et beundringsværdigt kendskab til selv afkroge af de musikalske aktiviteter kan få detaljer med, som vel at mærke fremstår meningsfyldte.

BM har en i bedste forstand professionel distance til sit stof, som gør den overvejende æstetiske - og dermed vurderende - indfaldsvinkel naturlig og berettiget. BM skriver faktisk ind imellem om kunst! Hertil kommer, at han får plads til mange udfald til andre områder såsom filosofi, digtekunst, politiske begivenheder m.v. Det gøres ofte ganske kort (et velvalgt tillægsord, en bisætning, nogle få, uddybende linjer), men dog tilstrækkeligt til, at læseren provokeres til en horisontudvidende refleksion, der rækker ud over det snævert musikfaglige.

Et enkelt eksempel kan anføres. Det gælder „nyromantikerne“ Schumanns forhold til Beethoven (p. 366): »Hvad han [Schumann] bl.a. identificerede som romantisk hos Beethoven - og dermed som ballast for nyromantikerne - var en kvalitet, som også Heine havde sporet hos Jean Paul, nemlig humoren som det moment, der overvinder den tragiske spaltning mellem kunst og liv.«

Vær's go - her er stof til eftertanke! Men dog ikke mere end at den centrale placering af humoren burde kunne fattes af læsere i H.C. Andersens og Johannes Møllehaves fædreland.

BM deler sit stof op i nogle let antydede periode-afsnit omkring 1830 (Berlioz, Schumann, Mendelssohn), 1850 (Liszt/Wagner ctr. Brahms) og 1890 (Strauss, Mahler m.fl.). Man er taknemmelig for, at BM ikke er periode-skematiker og udbasunerer disse årstal som „pædagogiske cæsurer“, men tværtimod lader sin fremstilling af begivenhederne flyde ganske udramatisk hen over disse holdepunkter.

Samtidig er der god mening i at hæfte fremstillingen op på de forskellige genrer (Lied, opera, instrumentalmusik etc.), og ikke på personerne (som f.eks. hos Hamburger). Naturligvis er komponister som Schubert, Schumann og Liszt interessante nok i sig selv i dette personalstilens århundrede, men de bliver musikhistorisk *mere* interessante, når de, som her, indordnes under og vurderes ud fra æstetiske perspektiver, in casu BM's markerede opfattelse af deres placering i det kunstneriske univers.

Eksempelvis p. 365: »Målet var en enhed imellem kunst, kunstkritik og livsanskuelse, og nøglebegrebet til etablering af denne enhed var *poesi*, en poetisering af virkeligheden. Den komponist, der på mest markant vis satte ind overfor denne opgave, var

*Robert Schumann.*« Og herefter kan BM så tage fat på Schumanns klaverværker.

Kort sagt får man hos BM god besked om det 19. århundredes kontrastrige og frodige musikudfoldelse. At han ikke kan få det hele med lige intensivt og detaljeret, skal være ham tilgivet, al den stund han har sølle 100 sider at gøre godt med.

Leder man således forgæves efter musikken for guitar og orgel, kan man til gengæld glæde sig over den grundige gennemgang af Schuberts Lied-produktion og den kompetente vurdering af de musikdramatiske genrer (ballet-musikken er dog blevet noget uglestet).

Operaen efter ca. 1830 bliver ofte - måske på grund af for ringe kendskab til for mange værker - noget lemfældigt behandlet i musikhistorie-fremstillinger; bortset naturligvis fra de to store modpoler: Verdi og Wagner. BM's indsigt i det tidstypiske hos komponister som Lortzing, Donizetti, Marschner og Meyerbeer gør, at vi har fast grund under fødderne og fatter niveauet hos Verdi og Wagner i deres produktion efter 1850.

Det er derfor lidt ærgerligt, at BM i gennemgangen af den sene Verdi ligesom kører lidt træt, og at han ikke rigtigt følger ham til dørs med de to sidste operaer: „Otello“ og „Falstaff“. Han indskrænker sig til nogle få, afrundende bemærkninger, og der kunne nok (bl.a. ud fra en pædagogisk synsvinkel) være mere at fortælle om, hvad disse to storværker angår.

Tilsvarende bliver også Wagner-afsnittet noget afkortet mod slutningen, hvor det dramatiske stof i „Ring“ ikke står helt skarpt i konturerne i BM's fremstilling, men snarere må uddrages „mellem linjerne“, indforstået. Den problemfyldte „Parsifal“ omtales kun i nogle få, afsluttende bemærkninger, og læseren sidder noget uforløst tilbage.

Det er klart, at BM her har stået overfor et vanskeligt valg. Alternativet havde været en meget pladskrævende gennemgang af den sene Wagners filosofiske og kunstneriske univers, hvor alene en forståeliggørelse af problematikken i „Ring“ ville lægge beslag på adskillige tekstspalter.

Jeg mener trods dette, at BM burde have taget udfordringen op (og han kunne have gjort det glimrende), ikke mindst ud fra den betragtning, at læseren så kunne være blevet belært om, hvilken gigantisk arbejdsindsats og hvilket kunstnerisk format, han her blev konfronteret med.

BM leverer dog en fin instruktion i Wagners ledemotiv-teknik, belyst med eksempler på varianter af „sværd-motivet“ (p. 389). Jeg har hertil en lille korrigerende kommentar: Eks. 10 b misforstås let som en replik fra „Valkyrien“s II akts 4. scene. Brünnhildes bemærkning („Den herhsten Helden“) er hentet fra III akts 1. scene, og iøvrigt synger hun ikke »... hegst du, o Weib, im Schirmen den Schloss«, hvilket jo er noget sludder, men »... im schirmenden Schoss«, som giver en ganske anden mening.

Linjerne i instrumentalmusikkens udvikling er trukket op med kyndig hånd, men man savner en tydeliggørelse af de kraftigt stigende krav, der frem mod århundredets slutning stilles til musikernes teknisk-instrumentale og kunstneriske formåen. Det gælder både på orkesterpladserne, i kammerensemblerne og for solister og dirigenter.

Udvidelsen af det musikalske Europa-kort med „national-romantikerne“ bliver klart profileret hos BM. Virkningsfuld i denne sammenhæng er den korte introduktion (p. 407 ff), hvor Herders (folkelige) kultursyn sættes i front (og hvor Grundtvig lige akkurat nævnes!).



På baggrund heraf skaber BM en rimeligt fungerende referenceramme omkring de forskellige, nationalt-folkelige problemstillinger, men naturligvis er stofmængden her så overvældende, at man må akceptere, at en del oplysninger afleveres i opremsende form.

Mere problematisk bliver det, når BM når frem til den generation af komponister, der tæller så forskelligt placerbare navne som Strauss, Mahler, Sibelius, Nielsen, Janáček og Skrjabin. Han får her (eller rettere: påtvinger sig) et modernisme-problem. Problemet består i, at han er lidt for tidligt ude med selve modernisme-begrebet (trods henvisningen til Hermann Bahr's „Die Moderne“ fra 1880'erne). Ideerne om radikal kunstnerisk nytænkning, om at producere noget hidtil uhørt, og om at chokere tilhørerne har måske nok ligget i luften, men de dementeres ofte i praksis af tilbageholdende tendenser, af tilbagefald til „senromantiske“ tilpasninger til markedsbetingelserne (musikerne, publikum).

Richard Strauss og Rued Langgaard kan være passende eksempler blandt mange, hvorved også begrebet „moderne“, forstået som „-isme“, bliver en anden historie. Det ved BM naturligvis (han sætter ofte ordet „moderne“ i anførselstegn), og han indfører derfor lidt senere i fremstillingen begreber som *ekspansiv musik* og *kompleksitet*.

Især begrebet „ekspansion“ (p. 428 ff) måtte kunne anses for anvendeligt som nøgle til en mere adækvat indgang til det brogede materiale. Samtidig var det jo et slagord i samtidens kunstdebat (herhjemme hos Johs. V. Jensen og - helt explicit - hos Carl Nielsen med titlen på den tredje symfoni). Men det er som om ordet, selv om det anvendes nogle gange, er tæt på at miste sit salt i BM's fremstilling. Det trænger ikke rigtigt igennem i værkbeskrivelserne som vurderingsfaktor, og ind imellem falder BM for fristelsen til at genindføre begrebet „moderne“, næsten synonymt med „ekspansiv“ (afsnittet om R. Strauss).

De fleste komponister søgte vel i denne periode fra ca. 1890 - ca. 1910 at udvide deres udtrykspotentiale, iøvrigt ud fra vidt forskellige forudsætninger. Men de fastholdt muligheden for samtidig at udtrykke sig på mere traditionel måde.

Alligevel er det, som om forholdet til det *tidstypiske* i denne periode på paradoksalt vis stilles på hovedet: den ekspanderende, personlige drivkraft bliver „tidstypisk“, og det tidligere fællesstilistiske, tidstypiske grundlag bliver en stærkt reduceret faktor. Med Schönberg-kredsens stræben efter at reducere denne faktor til nul, får vi så den egentlige modernisme.

Som allerede antydte i indledningen kan læsningen af dette afsnit i GM være tung kost for den mere urutinerede læser. Meget vil sikkert kræve mere end en gennemlæsning, hvis de fine pointer ikke skal gå hen over hovedet på den studerende. Det gælder især i de passager, hvor BM giver efter for sin tilbøjelighed (der grænser til manér) til at opstille indskudte sætningskonstruktioner i indskudte sætninger med korte indskudte kommentarer og parenteser.

Men bortset herfra udviser BM en sjældent overlegen sprogbehandling, der nok er præget af en høj grad af kompleksitet og et tilsvarende højt refleksionsniveau, men som også er præcis i sin karakteristik og målbevidst i sin stræben efter pointering. Så kan man som læser nok akceptere - og måske endda være glad for - at få lidt sved på panden. Der skal bestilles noget.

Til gengæld får man god besked om det 19. århundredes musikalske idé-verden og dets frembringelser, samtidig med at man undervejs får spændende nyorientering.

Opgaven kunne sikkert - især ud fra en pædagogisk synsvinkel - være løst anderledes. Men fagligt set næppe bedre.

Med en vis forventning har man set frem til *Karl Aage Rasmussens* gennemgang af det 20. århundredes musik, og allerede efter den første gennemlæsning var det klart, at afsnittet besad fremragende kvaliteter, hvor især mange nye eller hidtil oversete områder (i det mindste ud fra en dansk betragtning) kunne falde på plads i puslespillet.

Karl Aage Rasmussen (KAR) har en solid baggrund: han har for det første kendskab til store mængder af musiklitteratur (værker, bøger, artikler) og samtidig også evnen til at huske præcis den detalje, der på rette sted kan tydeliggøre og eksemplificere en linje eller et perspektiv.

For det andet er han en af vore flittigste aktive komponister med en betydelig indsigt i og følsomhed overfor de mangeartede problemstillinger, hans iøvrigt så vidt forskellige kollegaer stilles overfor i denne periode. Hans fremstilling er i overvejende grad blevet et lærestykke i „dette at komponere“, og med den anskuelsesbaggrund bliver meget af det tilsyneladende kaotiske og omvæltende i dette århundredes musik skrevet sammen på en ganske enkel og letfattelig fællesnævner: musikken handler om, at „no-gen komponerer“.

At musikken også skal spilles og lyttes til, at den skal „realiseres“, har ikke haft KAR's store bevågenhed i den aktuelle fremstilling, og det kan for så vidt godt undre, når man tager i betragtning, at han i flere år har været aktiv som dirigent for et ensemble for ny musik og endvidere har arrangeret i stribevis af koncerter med nutidig musik, herunder festivaler på internationalt niveau. KAR må derfor sidde inde med righoldige erfaringer om præcis den vigtige fase, hvor den kompositoriske idé skal bevise sin bærekraft overfor musikere og tilhørere. Det er derfor lidt ærgerligt, at KAR ikke ofrer megen spalteplads på disse sidste led i kæden: værk - musiker - tilhører. De indgår trods alt som vægtige faktorer i den historiske proces, og det havde været interessant at få KAR's bud på en vurdering af deres betydning, om ikke på anden vis, så dog i form af nogle principielle kommentarer. Det er - nota bene - ikke hitliste-ideologi, jeg efterlyser, og jeg forestiller mig, at KAR kunne have behandlet emnet seriøst, hvis han havde haft mere spalteplads til rådighed.

Faktisk er han jo lagt i en stram spændetrøje (helt nøjagtigt 105 sider i GM), og hans store problem er - sagt med en klicheagtig vending fra filmverdenen - at han ved for meget! Man må sympatisere med ham i hans kamp for at få så meget med som muligt af det vældige materiale, han ligger inde med. Men det er åbenlyst, at hans „komposition“ af stoffet som en følge heraf også bliver noget ujævn. Der er passager med opremseringer af komponister, hvor et par tillægsord og en enkelt bisætning på uretfærdig vis skal retfærdiggøre et helt musikalsk livsværk. Men der er også fremragende sammenfatninger og uddybninger, som fastholder læserens engagement, og som åbner for nytænkning og - ikke mindst - faglig nysgerrighed.

Med hensyn til dispositionen af stoffet udsættes KAR for det samme problem som alle andre, der stilles overfor den opgave at levere en oversigtsmæssig beskrivelse af det

20. århundredes musik: forholdet mellem den kronologiske fremadskriden og de mange æstetiske og stilistiske nydannelser, der bryder frem på kryds og tværs af geografien, personalhistorien, den tekniske udvikling (instrumentalt, mediemæssigt) etc. At løse denne „kryds og tværs opgave“ kan bedst sammenlignes med forsøget på at løse cirkelens kvadratur. Mange nyskabende komponister overhales indenfor af den idé-udvikling, de selv har sat igang, eller de finder selv andre ståsteder for deres skabende virksomhed (Debussy, Schönberg, Stravinskij, Per Nørgård m. fl.).

Studerer man imidlertid KAR's kapiteloverskrifter (GM p. 7-8), får man et glimrende indtryk af, hvor fint hans antennesystem fungerer. Kronologien, „tiden“, er nærmest i vejen, men den danner dog en formel ramme med de to store krige som markeringspunkter.

Indenfor denne ramme har KAR's parabol-system med stor følsomhed opfanget signalerne fra de mangeartede indfaldsveje til „det udfoldede materiale“, skabt i det rum, som blev til ved de store omvæltninger i århundredets begyndelse med modernisme og kaos som nedbrydere af traditionen, men senere også med den paradoksale mulighed, at det var traditionen, der var fornyeren. Med sine kapiteloverskrifter kridter KAR banen af, sprogligt sat op med en træfsikker karakteristik til hvert afsnit, som derved får markeret sin særlige betydning indenfor kaleidoskopien: „Den ændrede bevidsthed: modernisme“, „Fornuft og kontrol: den gennemorganiserede serialisme“, „Selvforglemmelse og tilfældighed“, „Fusioner og blandingsformer: „Alt er tilladt“ er eksempler på sådanne formuleringer, der tilsammen udgør et dækkende stikordsregister over kompositions-fagets problemstillinger i vort århundrede, og som samtidig er KAR's bud på en løsning af kryds og tværs opgaven.

Et enkelt område er dog blevet overset. Det gælder musikkens partnerskab med de nye kunstformer, der dukker op i løbet af århundredet, og som får stadig større betydning i kraft af bl.a. den medietekniske udvikling. Det gennemræssige har i det hele taget ikke KAR's store bevågenhed som perspektivgivende faktor. Det kan selvsagt forklares med, at netop de traditionsbårne, selvstændige musikalske genrer stort set er under opløsning i denne periode. Men samtidig er det en kendsgerning, at musikken indgår i de nye sammenhænge, der byder sig til med eksperimenterende teater og dans, film, radio og TV, i de seneste årtier tenderende i retning af en studieproduceret lydkunst. Således er en ny komponisttype ved at skille sig ud. Herhjemme vil Fuzzy være et velkendt eksempel, og der er næppe tvivl om, at denne „studie-lydproducerende“ komponist som type vil få en voksende betydning fremover.

En anden, nok så væsentlig mangel i KAR's fremstilling gælder eksempel- og billed-materialet. KAR bruger næsten al sin spalteplass på det skrevne ord, og det gør han glimrende, men det er synd, at der ikke er anbragt flere illustrationer til uddybning af det skrevne eller (hvad der bestemt ikke er uvæsentligt) som en kærkommen afveksling under læsningen.

Selv når KAR gør sig umage med sproget for at forklare f.eks. det karakteristiske ved det musikalske forløb hos Stravinskij (p. 463), kommer det sproglige medie dog til kort: »...musikalske flader, forbundet af indbyrdes sammenhængende varigheder, tidsplaner som forskydes af rytme, accent og artikulation...« etc. Læseren kan næppe begribe indholdet i dette udsagn, og et musikeksempel kunne her på passende vis have konkretiseret påstanden.

Tilsvarende gælder det om den påståede „melodiske linearitet“ i Weberns vokalværker (p. 54), et udsagn, der af læseren må tages til efterretning med en vis skepsis, og hvor en dokumentation i form af et eksempel kunne have bortvejret tvivlen.

Eksempler på Bergs teknik (f.eks. violinkoncertens introduktion og Bach-koralen), Schönbergs „Sprechgesang“ i „Pierrot lunaire“, John Cages og Busottis „grafiske“ partiturer og Pendereckis strygernotation antyder nogle af de mange oplagte muligheder, der altså glimrer ved deres fravær.

Afsluttende til dette punkt kan det bemærkes, at når KAR i forbindelse med sin omtale af Schönbergs tolvtoneteknik (p. 494/495) faktisk citerer rækken fra klaversuiten op. 25 i *skematisk* form, så er pointen for Schönberg jo netop ikke så meget rækken i sig selv. Det er KAR naturligvis klar over, og han citerer derfor (p. 495) Schönbergs kompositoriske „Credo“: „Man følger rækken, men komponerer iøvrigt som før.“ Dette er så pointen, og den burde KAR have tydeliggjort med et opfølgende eksempel, f.eks. den enkle, tostemmige trio-del fra klaversuitens menuet-sats. Dermed var læseren kommet betydeligt tættere på *komponisten* Schönberg.

Som en tredje væsentlig mangel i fremstillingen kan nævnes det næsten totale fravær af kildeangivelser og henvisninger, der for den interesserede læser kunne anspore til videre fordybelse i de omtalte værker, æstetiske teorier m.m. Naturligvis er KAR ligesom sine forfatterkolleger underlagt GM's lidt kortsynede redaktionelle princip om ikke at udstyre fremstillingen med fodnoter, men så bør forfatteren gå den tunge vej og i sin brødtekst sørge for en mere effektiv korrespondance til litteraturlisten bag i bogen. Ukommenteret, som denne liste iøvrigt er, fremstår titlerne som en række paradesoldater uden reel nytteværdi. Problemet er nok generelt i GM, men i KAR's tilfælde føler man mærkbart savnet af direkte henvisninger til relevante artikler i Dansk Musiktidsskrift, Darmstädter Beiträge etc. Endvidere bemærkes det, at væsentlige titler som Schönbergs „Style and Idea“, John Cages „Silence“ og Poul Borums og Erik Christensens „Messiaen“ ikke figurerer på litteraturlisten. Det er en skønhedsplet på en ellers yderst velunderet fremstilling.

Resten af indvendingerne hører til småtingsafdelingen. Eksempelvis anvendes en del termer noget indforstået, hvor en nærmere forklaring af pædagogiske grunde havde været på sin plads. Hvad betyder f.eks. begrebsparret „apollinsk/dionysisk“? (Her kan bolden igen spilles tilbage til FEH!) Eller „permutation“? For slet ikke at tale om „Cross over“, „Performance“ eller „Harmonic Choir“? Der er nok tale om „detaljer“, men samtidig i nogle tilfælde også om nøgleord til forståelsen af ganske væsentlige sammenhænge.

Tilbage er så blot at fremhæve KAR's store indsats med dette afsnit af GM. Hans interesse for musikkens „outsidere“ fornægter sig ikke (Satie, Ives, Varèse m.fl.), men hans gennemgang af de etablerede stormestre er på samme tid gedigent arbejde og præget af veloplagt engagement, hvor man mærker, at komponisten KAR svinger med, måske i højere grad end musikhistorikeren KAR. Desuden markeres en åbning ud over det indforståede europæiske musikalske 'verdensbillede', idet KAR's indgående kendskab til amerikansk musik og de gensidige impulser mellem de to verdensdele gør sig gældende med stor vægt - og for første gang i en udgivelse på dansk.

Man kunne ønske sig, som nævnt indledningsvis, at KAR havde haft mere plads til



rådighed. Med hans enorme viden og direkte erfaring er hans kompetence på noget så sjældent som internationalt niveau, og der burde kunne skaffes midler, så han kunne gøre arbejdet færdigt og skrive *bogen* om vort århundredes musik.

„Musik i det 20. århundrede. 2“ er titlen på *Finn Slumstrups* gennemgang af - ja, af hvad? Det havde nok været rimeligt at definere opgaven med en titeloverskrift, en varebetegnelse, så læseren kunne vide, hvad han nu skal beskæftige sig med på de følgende 32 sider. At dele behandlingen af musikken i vort århundrede mellem to hver for sig kompetente forfattere er sikkert en udmærket ide, da næppe nogen kan forventes at kunne spænde over hele området. Når KAR således har påtaget sig at skrive om den 'seriøse' kompositionsmusik (iøvrigt også uden at titulere sit afsnit), så er det nogenlunde klart, at opgaven for Finn Slumstrup (FS) har været at beskrive den såkaldt 'rytmiske' musik. Men opgavedelingen er nu ikke helt problemløs, og de to forfattere burde nok have korresponderet noget bedre, så de kunne have undgået, at væsentlige stofområder i den 'grå zone' mellem de to kategorier af musik risikerede at blive trængt ud.

Trivialmusik, slagere og pop kan naturligvis med nogenlunde god samvittighed henvises til skammekrogen. GM handler, ifølge forordets erklærede målsætning om kunstmusik. Kun som modpol og som erklæret ideologisk modstander har pop-musikken derfor en vis, begrænset historisk interesse i denne sammenhæng, selvom den også i nogle tilfælde har trængt sig på som impuls giver til kunstmusikken.

Men hvad så med filmmusikken og de store mængder af musik, der gennem de sidste årtier er skrevet til TV- og videoproduktioner? Det er allerede nævnt tidligere i denne anmeldelse, men man kan da benytte lejligheden til at understrege, at der også på disse områder ofte er tale om et kunstnerisk ambitionsniveau, som gør musikken nævneværdig i en fremstilling af musikken i det 20. århundrede.

Endelig kan man nævne musical'en, der som genre må siges at være en af de mere fremtrædende i vort århundrede. Når BM kan levere en glimrende beskrivelse af operetten i det 19. årh. (p. 417ff), havde det forekommet naturligt at følge genren til dørs og i det mindste nævnt komponister som Bernstein, Lloyd Webber og Sondheim.

Men FS har altså set det som sin opgave at beskrive den musik, som ikke er kompositionsmusik, og som på en eller anden måde har et kunstnerisk sigte. Derfor bliver *jazz* og dens forudsætninger hans naturlige udgangspunkt. I modsætning til sine forfatterkolleger har han således kun få problemer med at afgrænse sit stof ved starten af sin fremstilling (senere bliver det noget vanskeligere).

Det må også tilføjes, at materialet har særlige metodiske forudsætninger, som kræver en helt anden indfaldsvinkel end den, hans 5 kolleger i GM har benyttet. Jazzmusikken handler ikke primært om værker, men om musikere, og kildematerialet udgøres i alt væsentligt ikke af partiturer, men af optagelser af musikken samt diverse vidnesbyrd om musikere og det miljø, de færdes i.

FS fortæller historien, jævnt og ligetil. Hans formuleringer er sprogligt klare og præcise, og alle fagudtrykkene forklares grundigt, så enhver kan forstå det. Det gælder både genremæssige betegnelser som blues, soul, cool etc. men også den mere snævre musiker-jargon med udtryk som riff, frontline/backline, head-arrangement etc.

Hvis GM noget sted lever op til sin målsætning som lærebog, så er det her, det sker.



Det har sandsynligvis sin forklaring i, at det er *højskolemanden* FS med en lang pædagogisk praksis bag sig, ofte overfor en forsamling af 'ganske almindelige mennesker', der her viser, hvordan det kan gøres.

Frem til 1940'erne forløber det ganske ukompliceret, men det er jo så også her, at jazzen begynder at få kunstneriske symptomer (Charlie Parker m.fl.). Det er interessant at følge med i den udvikling, der nu sætter igang med mere bevidst kunstneriske ambitioner i den ene ende, fulgt op af mere 'rå' impulser nedefra (soul, rock), hvor nu for første gang i musikhistorien også massemedierne begynder at få en afgørende rolle som igangsætter og fremskynder af udviklingen.

Det er her en afgjort styrke ved FS's fremstilling, at han ikke vikler sig ind i lange økonomiske og ideologiske udredninger, men i nogle få, korte sætninger får sagt, hvad der skal siges. Vi får klar besked om forholdet sort/hvid, nogle få eksempler på salgstal og deres relevans for de pågældende genrer, og resten klares så med nogle få bisætninger og et par velvalgte tillægsord.

Derimod savner man lidt fyldigere oplysninger om instrumentariet. Hvornår stillede man mikrofoner op, og hvornår begyndte man på elforstærkningen, og, mere præcist, hvilke instrumentkombinationer benyttes i de forskellige grupperinger?

Desuden bliver det i stigende grad klart, at FS befinder sig bedst i Nordamerika. Der er så at sige intet anført om den efterhånden meget betydelige udfoldelse af jazzmusik i Europa (både musikere og spillesteder). Det er ganske vist rigtigt, når FS hævder (p. 577), at jazzen aldrig vandt mange tilhængere blandt den europæiske arbejderklasses unge, og at de i langt højere grad var modtagelige for den mere primitive rock-musik. Men det bortforklarer dog ikke, at der var - og er - en betydelig europæisk jazztradition med musikere på højt kunstnerisk niveau ud over de få, FS får nævnt (Django Reinhardt, Garbarek, N. H. Ørsted P., Zawinul og McLaughlin). En bisætning om europæisk jazz er for lidt.

Et andet område, som er totalt negligeret, er den sydamerikanske musik ('latin'). Muligvis har FS i sin kraftige fixering på den nordamerikanske 'banehalvdel' så at sige glemt den enorme indflydelse, de latinamerikanske musikformer har haft, også som inspirationskilde for flere af de største jazzmusikere (Dizzy Gillespie o.m.fl.). Det må karakteriseres som en alvorlig fejl disponering, en forkert afbalancering, al den stund FS behandler (efter min opfattelse) mindre væsentlige genrer som country & western og folk ganske indgående.

Endelig skal det bemærkes, at bigband-genren nok er nævnt, bl.a. og naturligt nok gennem de to store lederskikkelser: Count Basie og Duke Ellington. Men genren følges ikke til dørs, og man savner bl.a. navne som Woody Herman og Mel Lewis/Thad Jones. Den sidstnævnte ikke mindst på grund af hans nære tilknytning til det danske jazzmiljø.

Til slut en kort kommentar til eksempelmaterialet. Også i dette afsnit (der ellers nok kunne inspirere til et frodigt illustrationsmateriale) fremtræder GM som en noget puritansk affære. Det i denne sammenhæng bedste eksempelmateriale, nemlig gengivelse af musikken på lydbånd, har naturligvis ikke været praktisk muligt, men et par nedskrevne soloer af fremtrædende repræsentanter for forskellige stilistiske holdninger og frase-ringsopfattelser havde nok kunnet lade sig gøre.

Men trods disse indvendinger må man nok sige, at FS har løst det, der så viste sig at

være hans opgave, på en særdeles tilfredsstillende måde. Mange flere detaljer og mange flere navne kunne sikkert have været nævnt. De savnes muligvis af mere kompetente kendere af stoffet end nærværende anmelder, men man må nok påskønne, at FS har undgået værdiløse opremsninger og indviklede problematiseringer, og at han til gengæld holder sit stof fast i en klar og overskuelig linjeføring.

#### Afsluttende kommentar:

Med Gads Musikhistorie er der ydet en stor indsats af såvel forfattere som af forlag. Det er al mulig beundring værd, at Gads forlag i den grad har villet satse på væsentlige udgivelser om faget musik på dansk, især i disse tider, hvor modersmålet synes at være noget trængt; men også forfatterne har (med alle mulige forbehold, anført på de foranstående sider) tilført den danske musikverden et væld af viden og vurderinger, der således samlet i denne håndbog, vil komme læserne til gavn i årene fremover.

Dette gælder for dens ubestridte kvaliteter som musikhistorisk dokument, og det er den gode nyhed.

Den dårlige nyhed er, at den er udkommet 20-30 år for sent! Endnu i 1960'erne kunne man have forventet - og stærkt ønsket - den afløser af Hamburgers musikhistorie, som GM nu prætenderer at være. Men dels har selve det musikalske verdensbillede ændret sig kraftigt siden, dels er opfattelsen af og kravene til en lærebog i dagens Danmark væsensforskellige fra dengang.

Vi må slå fast endnu engang, at GM som *lærebog* i faget musikhistorie sigter på at blive læst og studeret af ganske unge studerende på diverse uddannelsesinstitutioner, således som det allerede er noteret i forordet til GM. Som en følge af denne målsætning burde man i forfatterkollegiet have taget især to hensyn mere alvorligt: de unge generationer har beklageligvis så godt som ingen almen-historisk viden. Tidligere tiders klassiske dannelsesideal og bevidsthed om historiens ofte skæve gang er afløst af idealer om hurtigt tilegnet paratviden om det aktuelle, kombinatorik og instrumentelle færdigheder.

Det gør selvsagt ikke kravet om at tilføre de unge netop historisk bevidsthed mindre, tværtimod - som det allerede er fremført i denne anmeldelses indledning. Men det bliver et problem for underviseren, der nu står med en lærebog i hånden i faget musikhistorie, hvor alt det alment historiske, og for det meste også det kulturhistoriske med udblik til andre kunstarter, bevidst er udeladt, i nogle tilfælde nærmest bortdømt som uvedkommende.

Naturligvis kan underviseren forberede sig på denne situation, hvor han så til eget brug benytter relevant materiale (historiske håndbøger, Gyldendals musikkulturelle serie etc.), men dels er det tungt stof at fremlægge og dermed også tidsrøvende, dels er det klart, at det havde været bedre for den studerende, dersom disse relevante oplysninger (f.eks. 'med småt') havde været tilgængelige - også til senere brug - i den lærebog, som jo nok i mange år fremover vil komme til at føre en noget ensom tilværelse på hans/hendes bogreol.

Det andet hensyn gælder bogens udstyr, selve dens fremtoning, set i lyset af at den studerende ungdom af idag, i modsætning til tidligere, er vant til at bruge meget mere af sin sansemæssige udrustning i en indlæringsproces. I mange situationer indgår lyd og

billeder som det primære, teksten som det sekundære. Mange har ingen 'læse-kondi', og har svært ved at 'forstå' selv relativt enkle skriftlige formuleringer.

Naturligvis må der være grænser. Fagbøger skal kunne forlanges læst uanset dette forhold. Men, i de mange tilfælde, hvor faget musikhistorie ikke har hovedfagsstatus, men har karakter af støttfag for studerende, der vil være musikere eller musikpædagoger, der føler man sig nok en smule svigtet, når indlæringen stort set går ud på at sluse så mange sider tekst som muligt ind i hjernevindingerne.

Min påstand er ganske enkelt, at bogen ud fra pædagogiske hensyn skulle have haft en helt anden opsætning: flere (kommenterede) billeder, mere journalistisk opsat tekst, med anvendelse af forskellige størrelser af skrifttyper, og endelig, som noget næsten uomgængeligt, en æske med to el. tre lydbånd, hvor det skrevne ord *om* musikken kunne blive realiseret i musik.

Konsekvensen måtte sikkert også blive, at teksten måtte beskæres, men den verbale dokumentation, der i så fald måtte glide ud, kunne sikkert i nogle tilfælde genvindes via de øvrige medier, medens man i andre tilfælde måtte nøjes med at erkende, at en lærebog jo ikke behøver at dokumentere det hele.

At den sikkert også var blevet dyrere at fremstille skal blot tilføjes for god ordens skyld. Det er naturligvis ikke en bagatel i den samlede problemstilling, men midler kan dog stadig skaffes tilveje, også indenfor den kulturelle sektor, og forhåbentlig også indenfor den del af den, hvor vi bilder os ind at arbejde med noget meningsfuldt: *musikken* som en genvej til at opnå kontakt med hvad vore forfædre tænkte og skabte, og musik som noget, vi kan give videre som vidnesbyrd om os til dem, der følger efter.

Det er måske lidt vidtløftigt udtrykt, men selv modificeret i retning af det mere nøgterne: at vi beskæftiger os med tidligere generationers erfaringer med musik, er det dog alligevel væsentligt også at kunne begejstres over historiens berømte vingesus.

Eller - for at citere Paul Henry Lang fra forordet til hans „History of Music in Western Civilisation“ (og placeret som motto til denne anmeldelse): »We are seeking the human being in the plenitude of his always new and yet related creations, because we find that every tone from the past raises an echo in us today.«

Disse ord vil forhåbentlig stadig kunne gælde, når den næste 'lærebog' i musikhistorie om nogle år bliver en realitet: ikke som bog - men som et sæt videobånd med kortfattede tekstkommentarer.

Mogens Helmer Petersen

## **Information**

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 10. april 1991 fremlagde bestyrelsen et forslag til nye vedtægter, som blev godkendt. Både Gorm Busk, Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted blev genvalgt til bestyrelsen uden modkandidater. Derudover blev der valgt to suppleanter: Musse Magnussen for en periode af 2 år og Ester Barfod for 1 år.

## **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**

1990

- 19. sept.: Greger Andersson: Privilegerade musikanter och spelmän i Skåneland under 1600- og 1700-talet.
- 10. okt.: Musse Magnussen: Prinsesse, grevinde, komponist - om grevinde Ahlefeldt.
- 15. nov.: Peter Woetmann Christoffersen: Thott-Chansonnier.

1991

- 31. jan.: Don L. Smithers: Bach, Reiche and the Leipzig Collegia Musica.
- 20. feb.: Jan Maegaard: Musikalsk strukturanalyse på basis af toneklassemængder.
- 29. april: Anne Ørbæk Jensen: Vi er en liden, men modig hær. Dansk studentsang i 1800-tallet.
- 12. juni: Inge Skog: MusikHISTORIA och musikANTROPOLOGI
- 25. sep.: Folke Bohlin: Nordisk koralforskning i dag - och i morgon.
- 30. okt. Peter Hauge: Dowlands tårer.
- 6. nov. Reine Dahlqvist: Trompetens anvendelse i 1700-tallets musik

## **Bidragydere til denne årgang**

**Greger Andersson**, docent

Lunds Universitet, Musikvetenskap  
Kävlingevägen 20, S-222 42 Lund, Sverige

**Ture Bergstrøm**, instrumentbygger, cand. mag.  
Smidstrupvej 4, 4720 Præstø

**Lars Ole Bonde**, lektor

Institut for musik og musikvidenskab ved AUC  
Kroghstræde 6, 9220 Aalborg

**Carsten Bregenhøj**, arkivchef

Österbottens traditionsarkiv  
Handelsplanaden 23 A, SF-65100 Vasa, Finland

**Gorm Busk**, lektor, dr.phil.

Bredevej 18, 2830 Virum

**Peter Woetmann Christoffersen**, mag.art.

Ellegårdsvej 8, 2750 Ballerup

**Peter Downey**, Dr.

56 Oakhurst Avenue, Black's Road, Belfast BT10 OPE, Nordirland

**Jens Egeberg**, gambist

Kapelvej 49, 4. th., 2200 København N

**Ludwig Finscher**, Professor, Dr.

Postfach 1246, D-W-6932 Hirschhorn, BRD

**Jens Peter Jacobsen**, lektor

Egå Havvej 12, 8250 Egå

**Jens Henrik Koudal**, arkivar

Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj

**Jan Maegaard**, professor, dr.phil.

Duevej 14, 2000 Frederiksberg

**Mette Müller**, museumsdirektør, cand. mag.

Østre Pennehavevej 8, 2960 Rungsted Kyst

**Siegfried Oechsle**, Dr.

Geibelplatz 10, D-W-2300 Kiel 1, BRD

**Mogens Helmer Petersen**, docent

Lindevangsvej 13, 8240 Risskov

**Peter Wang**, docent

Agnetevej 8, 9000 Aalborg



---

## INDHOLD

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Peter Downey: The Danish Trumpet Ensemble at the Court of King Christian III - some Notes on its Instruments and its Music. ....</i> | 7   |
| <i>Greger Andersson: Privilegerade musikanter professionsstrategier under 1600- og 1700-tallet. ....</i>                                | 19  |
| <i>Jens Henrik Koudal: En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41. ...</i>                                                 | 55  |
| <i>Gorm Busk: Kuhlaus klaversonater og -sonatiner. ....</i>                                                                             | 113 |
| <i>Peter Wang: Tristan-akkorden opløst. ....</i>                                                                                        | 157 |
| <i>Siegfried Oechsle: Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades. ....</i>                                         | 171 |
| Anmeldelser .....                                                                                                                       | 185 |
| Information .....                                                                                                                       | 260 |

---