

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XX

1992

Udgivet af
Dansk Selskab for Musikforskning

I kommission hos Engstrøm & Sødring A/S

København 1993

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

Adresse:

Klerkegade 2, DK-1308 København K, postgiro 7 02 15 50

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff, nu ialt 20 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., Edition Egtved 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 & Sødrings Musikforlag, København 1989.

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING
XX

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XX

1992

Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning
under redaktion af
Bo Foltmann, Musse Magnussen og Anne Ørbæk Jensen

I kommission hos Engstrøm & Sødring A/S

København 1993

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1993 forfatterne

Produktion: Dansk Musiktidskrift
Tryk: Werks offset, Aarhus
ISBN 87 88328 08 2

Udgivet med støtte af:
Statens Humanistiske Forskningsråd

Indhold

Artikler

<i>Ole Kongsted</i> : Kronborg-motetternes komponist.	7
<i>Karsten Christensen</i> : The Danish Royal Chapel's Part-Books from 1541 and Ludwig Mair – once again.	19
<i>Henrik Glahn</i> : Mutatis mutandis. A necessary comment on Karsten Christensen's communication.	22
<i>Niels Martin Jensen</i> : The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: The Sources.	25
<i>Henrik Palsmar</i> : „Deres besynderlige Tanke om Skønhed“. Om Carsten Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik.	45

Anmeldelser

Carsten E. Hatting: <i>Mozart og Danmark</i> . (Palle Andkjær Olsen)	75
Ole Nørlyng og Henning Urup (red.): <i>Bournonville – Tradition, Rekonstruktion</i> . (Marie-Louise Kjølbye)	79
Peter Heise: <i>Sange med klaver</i> , bind I-VI, udg. af Niels Martin Jensen. (Sten Høgel)	81
Dan Fog: <i>Hartmann-Katalog. Fortegnelse over I.P.E. Hartmanns trykte kompositioner</i> . Dan Fog: <i>Heise-Katalog. Fortegnelse over Peter Heises trykte kompositioner</i> (Anne Ørbæk Jensen)	85
Hans Kuhn: <i>Defining a Nation in Song. Danish patriotic songs in songbooks of the period 1832-70</i> . (Kirsten Sass Bak)	89
Jørgen I. Jensen: <i>Carl Nielsen. Danskeren. Musikbiografi</i> . (Søren Møller Sørensen)	92
Bendt Viinholt Nielsen: <i>Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret værkfortegnelse</i> . (Bengt Johnsson)	96
<i>Catalogue of the Rischel and Birket-Smith Collection of Guitar Music in The Royal Library of Copenhagen</i> . (Kristian Buhl-Mortensen)	98
Peter Ryom: <i>Musikkens stilarter – Klassisk musik fra oldtid til nutid</i> . (Bent Olsen)	100

Vagn Holmboe: <i>Danish Street Cries. A study of their musical structure and a complete edition of tunes with words collected before 1960.</i> (Birthe Trærup)	103
Inge Marstal: <i>Musikpædagogik på basis af Kodály's pædagogiske filosofi.</i> (Mette Stig Nielsen)	106
Harald Jørgensen: <i>Musikkopplevelsens psykologi.</i> (Frede V. Nielsen)	111
Jon-Roar Bjørkvold: <i>Det musiske menneske.</i> (Kirsten Fink-Jensen)	113
Information	118

Kronborg-motetternes komponist

Af Ole Kongsted*

I 1990 fejrede Det kongelige Bibliotek Hendes Majestæt Dronning Margrethes halvtredsårsdag ved udgivelsen af *Kronborg-motetterne*¹. Disse tre renaissance-perler var en del af en musikaliesamling, der hidrørte fra Skt. Nikolai Kirke i Flensborg. Samlingen – som i 1603 blev overdraget denne kirke af enkedronning Sophies rentemester, Hans Hartmann – blev i 1984 beskrevet af Gerhard Kraack²; den blev imidlertid først i 1988 sat i sin rigtige sammenhæng af nærværende forfatter.

Præsentationen af materialet – der skulle vise sig at være en af de vigtigste samlinger til ældre dansk/nordtysk musikhistorie – antog mange former i forbindelse med hyldesten til fødselaren. Danmarks Radio præsenterede ved en Torsdagskoncert i fødselsdagsmåneden april dele af Flensborg-samlingen, og Radiokammerkoret indspillede koncertrepertoiret på CD og LP³.

Udsendelser i radio og fjernsyn præsenterede fundet for en større offentlighed. Dansk Selskab for Musikkforskning, Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg og Det kongelige Bibliotek arbejdede sammen om udstillingen *Festmusik fra Renaissance* på Frederiksborg Slot⁴; udstillingen blev senere vist på Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek i Kiel og på Städtisches Museum i Flensborg. Samtidig blev en revideret udgave af teksten til facsimile-udgaven udsendt, der på tysk fortalte historien om Kronborg-fontænen og *Kronborg-motetterne* for interesserede udlændinge⁵. Endelig gav Flensborg-samlingen stødet til dannelsen af renaissance-ensemblet *Capella Hafniensis*, der via koncerter i først og fremmest Tyskland og Sverige har gjort en del af værkerne fra Flensborg-samlingen kendt for en større offentlighed; ensemblet udsendte i april 1992 CD'en *Kronborg Motets*⁶. Senest er i november 1992 udgivet en praktisk anvendelig korudgave af *Kronborg-motetterne* i et samarbejde imellem Det kongelige Bibliotek, Engstrøm & Sødrings Musikforlag og undertegnede⁷. Ovennævnte publikationer har i ord og toner fortalt om Flensborg-samlingen generelt og *Kronborg-motetterne* specielt.

Kronborg-fontænen's tilblivelseshistorie og med den *Kronborg-motetternes* ditto er på mange måder ganske veldokumenteret – hvad sidstnævnte angår i hvert fald vedrørende teksterne til motetterne, mens komponisten fra første færd var anonym. Det er han ikke længere, og da der samtidig siden er dukket nye oplysninger op, er der nu god grund til at sammenfatte.

Den lange og detaljerede historie, som kan læses i ovennævnte publikationer skal ikke gentages her; til en umiddelbar forståelse af denne artikels emne derfor blot følgende:

Frederik II bestilte i 1576 en fontæne til Kronborg Slot hos bronzestøberen Georg Labenwolf i Nürnberg. Af forskellige grunde, som der er gjort fyldigt rede for andetsteds, varede det mange år, før fontænen endelig i 1583 blev opstillet på slotspladsen i Helsingør. Allerede mod slutningen af året 1579 inddrog Frederik II magistraten i Nürnberg i sagen i irritation over bronzestøberens sendrægtighed. Af frygt for at kongen skulle annullere sin bestilling, hvilket utvivlsomt ville skade håndværkerbyen Nürnbergs europæiske renommé, udpegede magistraten en rådmand af sin midte til at følge sagen nøje. Denne rådsaristokrat – Joachim Pömer – besøgte fra efteråret 1581 bronzestøberens værksted én à to gange ugentlig for at tilskynde denne til at afslutte sit arbejde. Fontænen var færdig henimod slutningen af året 1582. Den 12. november 1582 meddelte Nürnberger-rådet kongen, at fontænearbejdet var fuldført. Samme dag meddelte Pömer i et privat brev Tyge Brahe – der synes at have en central placering i fontænesagen – at fontænen ville blive prøveopstillet i Nürnberg „i løbet af nogle uger“. Som bilag til brevet fulgte teksterne til et tysk og to latinske *carmina*, som Pömer – som privatmand – havde taget sig den frihed at lade Paulus Schede Melissus forfatte og en ukendt „berømt musiker her“ komponere. Pömer bad i dette brev om Tyge Brahes mening om, hvorvidt man kunne lade disse vers overrække kongen som en personlig gave. I brevet angav Pömer desværre ikke eksplicit, hvem han havde bedt om at komponere musikken til Schedes tekster. Digteren nævnes i øvrigt også kun implicit i forbindelse med en hilsen sidst i brevet. Den i denne sammenhæng interessante passus i brevet lyder: „Alss hab Ich zuuorderst der höchstgedachten Kön: May: meinem genedi[g]sten herrn zu vnderthenigster naigung, so Ich zu Irer Kön: May: trage, etliche *Carmina* begreifen, vnd gesangsweiss durch einen berühmten Musicum alhie *componiren* lassen ...“⁸. Denne sætning – som var det eneste, der var at gå efter i jagten på den anonyme komponist – resulterede i en liste over de teoretisk mulige komponister på knap en halv snes personer. Samtidig var udgangspunktet kronologisk set, at handlingsforløbet:

- 1) Pömer får idéen at overrække kongen en privat musikalsk hyldest i forbindelse med leveringen af fontænen,
- 2) Pömer henvender sig til digteren,
- 3) Digteren Paulus Schede Melissus forfatter de tre tekster,
- 4) Pömer henvender sig til komponisten,
- 5) Komponisten komponerer de tre motetter,

fandt sted i perioden 28. september 1581 – 12. november 1582. Den første dato er tidspunktet for rådmand Pömers overtagelse af ansvaret for fontænesagen, altså datum post quem for idéens undfangelse. Den anden dato er dagen for Pömers personlige brev til Tyge Brahe, altså i denne sammenhæng datum ante quem, idet værket jævnfør brevet på dette tidspunkt var færdigt, – d.v.s. både forfattet, komponeret og – efter al sandsynlighed også – trykt (se herom nedenfor).

Undersøgelsen af hvem der kunne komme på tale som komponist, således

som det hidtil mest detaljeret er fremstillet i *Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten*⁹, førte som nævnt til en liste på oprindelig 8 mulige komponister. Efter publikationen af facsimile-udgaven og senere den tyske udvidede og reviderede version af teksten til denne, ytrede mange røster sig skriftligt i anmeldelser o.l. vedrørende det interessante spørgsmål: Hvem er komponisten? – de fleste journalistisk refererende, kun få på et musikvidenskabeligt kvalificeret grundlag¹⁰.

Skulle man tage Pömers ord for pålydende, at det var en „berømt musiker her“, der havde komponeret musikken, kunne kun 3 personer komme ind i billedet: Friedrich Lindner, Leonhard Lechner og – såfremt man kunne acceptere, at termen „alhie“ kunne udstrækkes til også at omfatte München respektive være anvendt om en musiker, der var på besøg i byen Nürnberg på det pågældende tidspunkt – Orlando di Lasso¹¹.

Undersøgelsen af Lindners værker var forholdsvis overskuelig; kun 2 værker kan med sikkerhed tilskrives ham: a) en 5-stemmig motet *Veni Sancte Spiritus* (komplet) og b) en 5-stemmig motet *Hodie Christus natus est* (ukomplet)¹²; hertil en 5-stemmig motet *Vulnerasti cor meum*, i hvilket tilfælde tilskrivningen dog ikke er ganske sikker¹³. Lindners biograf, Franz Krautwurst, skriver om hans pædagogiske og kompositoriske virke, at dette „infolge spärlicher Überlieferung nicht ausreichend gewürdigt werden [kann]“, samt at „als Komponist dürfte Lindner kaum Bedeutung zukommen“¹⁴. Samtidig med at det retfærdigvis må anføres, at Krautwursts vurdering er baseret på et yderligt spinkelt materiale, må man hævde, at der kvalitetsmæssigt er meget lang vej fra disse stykker til *Kronborg-motetterne*.

Et væsentligt bedre bud end Lindner var Nürnbergs berømteste musiker på denne tid, Leonhard Lechner. Et betydningsfuldt indicium for ham var dette, at han kendte rådmand Pömer personligt. Et af hans værker – en særdeles velskabt 6-stemmig motet *Si bona suscepimus* – er komponeret over Pömers symbolum *Fiat voluntas Domini*¹⁵. Denne motet er formentlig komponeret samtidig med *Kronborg-motetterne* og kunne i givet fald ses som en tak fra Lechners side for at have fået opgaven til kongen af Danmark. Lechner havde gode forbindelser til Nürnberg-magistraten. For ham talte ikke alene den kendsgerning, at han var personlig ven af rådmand Pömer, men også at han var en særdeles god bekendt af motetternes digter, Paulus Schede Melissus.

Efter udsendelsen af facsimile-udgaven og den tyske redegørelse *Kronborg-Brunnen ...* fulgte diverse indspilninger af musikken, anmeldelser, korrespondance/samtaler med eksperter i ind- og udland, der bl.a. tog stilling til spørgsmålet om den anonyme komponist. I et upubliceret *Denkschrift zu der Frage, wer die drei „Kronborg-Motetten“ komponiert hat* (dateret 18. januar 1991) hældede Lechner-eksperten Konrad Ameln til den opfattelse, at Lechner måtte være den anonyme komponist. Han slog fast, at Pömer i sit brev til Tyge Brahe udtrykkelig nævner én berømt komponist, hvilket efter hans opfattelse betød:

- a) „... dass alle drei Motetten von dem selben Autor sind,
- b) das *nicht* der berühmteste seiner Zeit – also Lasso – gemeint ist, sondern

ein zwar berühmter, jedoch vermutlich ein in Dänemark noch nicht bekannter Meister. – Der Superlativ scheint mir bewusst vermieden zu sein.“

Idet Ameln i ovennævnte *Denkschrift* var enig med undertegnede om, at der på grund af motetternes kvalitet og med denne som baggrund kun kunne være tale om Lasso eller Lechner som ophavsmand, ytrede han følgende vedrørende spørgsmålet:

„Lasso oder Lechner?:

a) Obwohl Lasso zuweilen in Nürnberg war und eine Anwesenheit gegen Ende des Jahres 1581 verbürgt ist, hatte der Rat keine Veranlassung, ihn mit der Komposition der für den König von Dänemark bestimmten Motetten zu beauftragen – er hätte ihn bitten und mit einer hohen Honorarforderung rechnen müssen. Lechner hingegen – sowohl im Dienste des Rats als auch von einflussreichen Ratsherren hoch geschätzt und sicherlich empfohlen – zu beauftragen, lag viel näher. Denn er musste ex officio den Auftrag übernehmen und – wenn überhaupt – mit einer bescheidenen „Verehrung“ zufrieden sein.

b) Die beiden lateinischen Motetten könnten auch Werke Lassos sein; viele Kompositionen Lechners sind denen seines Lehrers ähnlich. Die deutsche Motette mit den drei Symbola hingegen ähnelt den beiden Stücken, die Lechner in seiner Sammlung von 1589 als Nr. XV und XVI veröffentlicht hat. Ein Vergleich mit diesen zum Gedächtnis des Herzogs Ludwig von Württemberg und seiner Gemahlin gedichteten und vertonten Werken kann die Autorschaft Lechners erhärten (vgl. Gesamtausgabe, Band 11, S. 67 – 72 und 109f)¹⁶.

Herefter fulgte udsendelsen af *Kronborg-Brunnen* ..., hvor forf. fremlagde det dengang kendte materiale med en redegørelse for, at Lassus og Lechner udfra musikalsk kvalitative synspunkter var de to eneste seriøse kandidater. Når forf. i forbindelse med „valget“ af den sandsynligste „Kronborg-komponist“ i første omgang snarere troede på Lassus end på Lechner – på trods af dette „alhie“ i brevet til Tyge Brahe, der snarest pegede på Lechner – skyldtes det dels det faktum, at der i Lechners kendte *Gesamtwerk* ikke findes meget, der ligner *Kronborg-motetterne*, dels yderligere det faktum, at Lassus faktisk var i kontakt med Nürnberg på det pågældende tidspunkt *Kronborg-motetterne* må være komponeret.

Martin Kirnbauer – som i Nürnberg forsøgte at fremskaffe afgørende beviser for komponistens identitet – fremlagde sine overvejelser i *Die Kronborg-Motetten* ... (se note 10, 11). Efter at have gjort rede for de argumenter, der kunne tale for Lassus, fandt Kirnbauer dog, at Lechner måtte være den „berømte musiker“ (s. 117):

„Ein Komponist wie Lasso wäre zudem nicht mit „ein berühmter Musicus alhie“ charakterisiert – immerhin ist Lasso „fürstlicher Bairischer

Capellenmaister“; offensichtlich erwartet Pömer nicht, dass der Name des Komponisten bekannt sein könnte (er wertet mit dieser Angabe ja einerseits nur seine Carmina eine Qualitätssicherung, die Tycho Brahe ja ohne den Notentext nicht überprüfen konnte) und „alhie“ bezieht sich zunächst doch eher auf die Stadtgrenzen Nürnbergs. Auch könnte erwartet werden, dass Lasso (bzw. seine geschäftstüchtigen Erben) diese Komposition ein weiteres Mal verwerten würde, sie also z.B. in einem späteren Sammeldruck veröffentlicht hätte, was aber offensichtlich nie geschah.

Aus dem Kreis der möglichen Komponisten scheint hingegen mehr für Leonhard Lechner zu sprechen. Dieser war zu der Zeit nicht nur der sicherlich „bedeutendste“ Komponist in Nürnberg, der aber über den regionalen Raum hinaus noch nicht bekannt gewesen sein dürfte, sondern auch bestens vertraut mit dem Stile Lassos wie auch italienischen Neuerungen ... (s. 118 f): Erwähnt werden soll auch die Motettensammlung „*Harmoniae Miscellae*“ vom September 1583 (!), darin eine Motette über ein Symbolum mit folgender Widmung erhalten ist: „*Joachimi Boemeri, Patritii ac Senatoris Noribergensium dignissimi Symbolum*“. Die zeitliche Nähe der Pömerschen Symbolum-Vertonung zu der des dänischen Königspaares ist in dem Zusammenhang besonders bemerkenswert ... (s. 119): Durch die Übernahme der Vertonung der „Kronborg-Motetten“, hätte er sich ebenfalls in Dänemark bekannt machen können – eine diesbezügliche Anstrengung würde die ausserordentliche Qualität der Komposition erklären ... Auch ist von grossem Gewicht, dass sich eine (enge) Freundschaft zwischen allen dreien möglichen Beteiligten nachweisen lässt: Joachim Pömer, Paulus Melissus Schede und Leonhard Lechner ... (s. 122): ... Abschliessend kann gesagt werden, dass die bemerkenswerte Qualität der Komposition einem Nürnberger ebenso wie einem anderen Komponisten zur Ehre gereichen würde“.

I forbindelse med kammerkoret „*Ars Novas*“ indspilning af den første af *Kronborg-motetterne*, kommenterede Niels Krabbe i tekstheftet forholdende omkring komponisten og musikken. CD'en, *Sacred Music from the Court of Christian IV* – en ikke synderlig velvalgt titel al den stund pladens første skæring hverken er „sacred“ eller „from the Court of Christian IV“ – blev udsendt i begyndelsen af 1992¹⁷. Krabbes fremstilling såede på det foreliggende kildegrundlag en helt uberettiget tvivl, om de tre motetter var komponeret af den samme komponist – der så i øvrigt en passant betegnes „probably a local musician“ (!)

Horst Leuchtmann – en af de fineste kendere af senrenaissancens vokalpolyfoni – omtalte spørgsmålet om den anonyme komponist i en anmeldelse af *Kronborg-Brunnen* ... (jfr. note 10, 12):

„Der Verfasser geht die in Nürnberg damals tätigen Komponisten durch ... Die Vertonungen, besonders die der beiden ersten Gedichte sind in der Tat so gut, dass man dem Verfasser folgen möchte, wenn er hier nur

Lechner anerkennen vill. Und villleicht Lasso, der h  st geeigmet erscheint. Auch liesse sich eine Verbindung zu Lasso, der ja öfters in Nürnberg weilte und auch in München erreichbar war, unmittelbar oder durch seinen Schüler Lechner, sehr gut vorstellen. Gegen diese Zuweisung an Lasso sprechen allerdings verschiedene Gründe. Lasso ist mehr als nur „berühmt“ und „alhie“ kann sich ja nicht gut auf die bayerische Residenzstadt München beziehen. Lechner dagegen wird dem König höchst wahrscheinlich unbekannt gewesen sein, und ein „berühmter“ Komponist (im Sinne von sehr gut) war er sicher. Und dann: Lasso würde mit einiger Gewissheit eine so hübsche Komposition ein zweites Mal, und sei es als Kontrafaktur, wieder verwendet haben. Ob Lechner das tat, wissen wir nicht – seinen Werken ist ja nicht die editorische Sorgfalt zuteil geworden, wie sie Lasso-Vater und die S  hne für sich aufwendeten. Weiter sind Lechner diese Vertonungen durchaus zuzutrauen. Und einen geringeren Komponisten als ihn wird man dem König nicht anzubieten gewagt haben.“

Som det heldigvis undertiden forekommer i forbindelse med denne slags studier, gav en af ovennævnte publikationer st  det til en opklaring af sagen omkring den anonyme komponist. Udgivelsen af Kirnbauers artikel (se note 10,11) i Nürnberg blev anledningen. Wolfgang Freiherr von Stromer, Gr  nsberg – en efterkommer af den Wolf-Jacob von Stromer der i sin tid tegnede Frederik II's font  ne¹⁸ – satte Kirnbauer i forbindelse med Freiburger-filogen Eckart Sch  fer; sidstnævntes undersøgelser vedrørende *Quellen- und Brunnengedichte der fr  hen Neuzeit in Deutschland* førte så endelig til afsløringen af „Kronborg-komponistens“ identitet; karakteristisk nok for hele undersøgelsen – i høj grad et samspil af studier af musik, digtning og arkitektur – viste det sig at være en filolog, der „am Ende“ sad med nøglen. Sch  fer kunne henvise Kirnbauer til et manuskript i universitetsbiblioteket i Erlangen-Nürnberg af Ludwig Krauss: *Paul Schede-Melissus. Sein Leben nach den vorhandenen Quellen und nach seinen lateinischen Dichtungen als ein Beitrag zur Gelehrten-geschichte jener Zeit*¹⁹.

Kirnbauer forfattede et Post Scriptum til sin artikel (note 10,11), som gør rede for håndskriftets indhold og som afslører komponistens identitet: *Leonhard Lechner*²⁰.

I Krauss' afhandling omtales i et afsnit med overskriften *Schedes Beschreibung des Kunstbrunnens von Georg Labenwolf* et tryk fra 1582, hvis proveniens han desværre ikke angiver²¹:

*Ode Pindarica Ad Fridericum II. Regem Daniae
Potentissimum. In laudem Fontis Coronae. Scripta A
P. Melisso Germano, Comite Palatino, Et Equite Aur.
Cive Rom. Noribergae, MDLXXXII.*

Krauss giver herefter en forholdsvis udførlig beskrivelse af trykket; denne dokumenterer bl.a., at „plaketten“ fra „monogram-motetten“ (Kronborg-motet nr. 2:

In Connexum Regiarum Literarum) – foreningen af bogstaverne F og S i en krans af laurbærblade med krone og 2 korslagte sceptre og versalierne FLORESCAT IN AEVUM i et skriftbånd – befandt sig på trykkets titelblad; dette understreger selvsagt trykkets samhörighed med de trykte nodeblade. Krauss beretter (s. 57):

„Die Schrift enthält ausser der erwähnten Pindarschen Ode noch 3 kleinere lateinische Gedichte in elegischem Versmass, darunter 2 Epigramme, die von Leonhard Lechner für sechs Stimmen komponiert waren (die Noten sind wohl aus technischen Gründen nicht beige druckt)

...

Gleichzeitig mit diesen Gedichten, die an König Friedrich II., vielleicht in hübscher kalligraphischer Ausstattung zusammen mit Lechners Musikkomposition abgingen, richtete Sch.[ede] eine 15 strophige Alkæ'ische Ode (I 450) an den berühmten Astronomen Thyco de Brahe ..., schilderte darin die Verdienste Pömers um die Fertigstellung des Brunnenwerkes, erwähnte auch sein auf Pömers Rat verfasstes Festlied, das er in den erhabenen Weisen Pindars verfasst, ebenso die Komposition Lechners, den er aber hier nicht mit Namen nennt ...“

Af denne beskrivelse fremgår klart, at Krauss har haft et eksemplar af den „indpakning“ af *Kronborg-motetterne* for sig, som forf. efterlyste i forbindelse med facsimile-udgaven, og hvoraf der kun er bevaret et enkelt beskåret blad²². Efter omfanget af digtene at dømme – som alle er gengivet i *Kronborg-Brunnen* ... s. 97 ff, og som jfr. Krauss alle fandtes i dette hidtil ukendte tryk fra 1582 – må man nok forestille sig, at digtene har været trykt på formentlig to eller – på grund af digtenes udstrækning måske endda flere – dobbeltblade i motetternes „Folio Royal“-format. De er så blevet overrakt kongen formentlig indbundet sammen med de tre motetter.

Krauss' beskrivelse af trykket giver anledning til en kort kommentar: for det første må der være tale om en fejltagelse, når han omtaler „noch 3 kleinere Epigramme, die von Leonhard Lechner für sechs Stimmen komponiert waren ...“. Bortset fra at *Kronborg nr. 1* næppe kan kaldes et „mindre epigram“, var der ikke tale om tre latinske digte – derimod to latinske og et tysk digt; desuden var det tyske „epigram“ udsat for fem stemmer – ikke for seks. For det andet lå nodetrykkene jfr. Krauss ikke sammen med dette tryk, og på nodetrykkene var komponistens navn som bekendt ikke angivet. Når Krauss ved, at Lechner er komponisten, må dette have stået på et titelblad, hvilket bestyrkes af beskrivelsen af oden til Tyge Brahe: „... erwähnte auch sein auf Pömers Rat verfasstes Festlied ... ebenso die Komposition Lechners, den er aber hier (i modsætning til på „titelbladet“ forf.) nicht mit Namen nennt ...“ Man kan selvsagt stille det spørgsmål, om Krauss – når han nu tog fejl i forbindelse med beskrivelsen af trykket – kunne tage fejl i forbindelse med angivelsen af komponisten, men dette må betragtes som yderst usandsynligt.

Det er endnu ikke lykkedes at opspore dette tryk. Krauss må have set det i Tyskland (i Nürnberg?), og da den sidste stump af det var indbundet sammen med *Kronborg-motetterne*²³, taler disse oplysninger imod den antagelse, at Pömers private gave til den danske konge skulle være så eksklusiv, at den kun skulle være fremstillet i et enkelt eksemplar.

Da der siden udgivelsen af *Kronborg-Brunnen* ... er dukket enkelte nye oplysninger op, som kaster nyt lys over spørgsmålet om afleveringen af fontænen i Helsingør respektive overdragelsen af trykket med musikalierne til kongen, vil jeg benytte lejligheden til at meddele disse på dette sted.

Der har været flere uklare punkter i *Kronborg-motetternes* „overlevelseshistorie“: Fik kongen overhovedet rådmand Pömers smukke gave overrakt? Hvorledes kunne disse tryk „lande“ hos dronningens rentemester Hartmann i Flensborg?

For at belyse disse spørgsmål er det nødvendigt kort at referere, hvad der hidtil kendes til selve transporten Nürnberg-København. Fontænen var færdig umiddelbart før jul 1582 og blev prøveopstillet i stadsgraven i Nürnberg, hvor folk kunne se den i juledagene. Et samtidigt brev beretter herom²⁴; Magdalena Behaim skriver til sin brudgom Balthasar Paumgartner den 25. december 1582:

„Bin aug dise wogen mitt deinem pruder und seinem weib hinaus vir das frauenthor gefarn. Da hat mon im graben bey dem fischbag ein gewaltig werck eines springeten prunens auf gericht von lautter mesing mit vil reren und springen. Das haben wir gesehen, wierst an zweifel wol darvon gehert haben, weil es hie gemacht ist worn und dem kinchg von Dene-marck sol gehern.“

Den 11. januar 1583 drog „fontænekaravanen“ fra Nürnberg mod Lübeck; i begyndelsen af februar samme år fik kongen igennem Rantzau besked om, at fontænen havde nået Lübeck. Kongen svarede 13. marts, at den ville blive afhentet i Lübeck, såsnart isen i Østersøen var smeltet. Den 17. marts skrev Frederik II takkeskrivelser til både byrådet i Nürnberg og til rådmand Pömer. Rådet fik en kongelig tak, rådmanden en guldkæde med en medaillon med kongens billede. Ikke længe efter indtraf fontænen på Kronborg, hvor amtmanden den 4. august 1583 kunne meddele, at fontænen ville være færdigopstillet i løbet af få dage; det kom imidlertid i virkeligheden til at tage meget længere tid.

Om rådmand Pömer selv kom til Danmark med fontænetransporten – hvilket vel er det sandsynligste – eller senere er uklart; men han kom til Danmark, og det er derfor rimeligt at antage, at han selv har overrakt kongen sin gave. Frederik II har derfor næppe set de aftryk af motetterne, som landede hos rentemester Hartmann i Flensborg. Som en plausibel forklaring på hvorledes dette kan være gået for sig kunne følgende tjene: I Pömers private brev til Tyge Brahe lyder fortsættelsen af sætningen vedrørende „berømte musiker“ således: [... etliche *Carmina* begreiffen, vnd gesangsweiss durch einen berühmten Musicum alhie componiren lassen,] Inmassen E[uer] Gestr[engen] ab beyligenden Copien ver-treulich zu sehen haben, der mainung vnd vorhabens Wouern es E. Gestr. also

für rathsam ansehen wurde, dasselbig Irer Kön: May: neben Zufertigung dess Prunnenwerckhs vnderthenigst zukommen zulassen ...“. De nævnte „Copien“ kan – i modsætning til det tidligere antagne: at de skulle være afskriften af teksterne til motetterne – betyde de „aftryk“ af musikalierne, som endte i Hartmanns samling i Flensborg. En rimelig antagelse kunne følgelig være, at Tyge Brahe – som kan have kendt Hartmann og dennes musikinteresse – har ladet aftrykkene gå videre til denne, vel vidende, at Pömer kom med den ægte vare – hyldestpublikationen til kong Frederik – på et senere tidspunkt.

Beviset for Pömers tilstedeværelse i Danmark hvilket bestyrker sandsynligheden for, at han med egen hånd har overrakt kongen publikationen, findes i Sivert Grubbes dagbog i Rigsarkivet i København²⁵. Grubbe opholdt sig som 17-årig i 1583 i Geneve, hvor han i selskab med andre danskere hørte den reformerte teolog Theodor Beza. Da hans hovmester, Lauritz Tancke, blev myrdet i 1584, forlod han imidlertid byen og rejste hjem til Danmark; her opholdt han sig nogle måneder hos faderen, rigskansler Eiler Grubbe, der på det tidspunkt var lensmand i Vordingborg. Sivert Grubbe beretter:

„Efterat være vendt tilbage til Fædrelandet, opholdt jeg mig hos min Fader i to – tre Maaneder. Men just som jeg stod i Begreb med atter at rejse udenlands, navnlig til Frankrig, kom til min Fader paa Vordingborg Slot en Borgmester fra Nürnberg, Joachim Boemer, som havde været hos kong Frederik, og havde indrettet det skønne Springvand, der er at see paa Kronborg, hvilket var forfærdiget i Nürnberg. Kongen havde bevist ham megen Ære og da han drog bort, havde han foræret ham en Guldkjæde og et Bæger af purt Guld.

Med denne Borgmester kom jeg til Nürnberg, hvor han på den ærefuldeste Maade gav mig Bolig i sit Hus, og for min Skyld anrettede et prægtigt Gjæstebud, hvortil Borgherren, Borgmestrene og nogle af de fornemste Raadmænd vare indbudne. Saa ung jeg var, blev jeg nødt til at tage Hæderspladsen blandt saa mange udmærkede og ældre Mænd. Da man var kommen til Sæde rejste Borgmesteren sig og holdt en lang Tale, hvori han udviklede for sine Kolleger og Gjæster Aarsagen til sin Rejse og langvarige Fraværelse hos Kong Frederik, og endte med at sige, at han haabede, at han ved sin Rejse havde gjort vor Konge særdeles naadig stemt mod Staden Nürnberg, dens Øvrighed og Borgerskab.

Da jeg havde Lyst til at opholde mig nogen Tid i Altorf, ledsagede Borgmester Boemer mig derhen og anbefalede mig til den berømte jurist Hubert Gifanius, i hvis Hus jeg baade fik Bolig og Kost ...“

Sivert Grubbe nævner eksplicit Pömers „langvarige Fraværelse“ fra Nürnberg; antager man, at Pömer faktisk var med fontænetransporten, har hans ophold i Danmark varet mindst et år, muligvis endda halvandet. Da han kom hjem til Nürnberg, lå Lechners „kvittering“ for at have fået denne opgave på hans bord i form af motetten *Si bona suscepimus* (september 1583)²⁶. På dette tidspunkt var

Lechner ikke mere i Nürnberg; han var – mens Pömer endnu befandt sig i København – rejst til Hechingen, hvor han ved årsskiftet blev ansat som kapelmester hos Eitel Friedrich Graf von Hohenzollern²⁷.

Gåden omkring *Kronborg-motetternes* anonyme komponist må således betragtes som værende løst og „gerningsmanden“ fundet, selvom en del af corpus delicti – som tilfældet er i forbindelse med selve fontænen – mangler.

Leonhard Lechners overleverede værker er samlet i en „Gesamtausgabe“: *Leonhard Lechner Werke*. Serien blev påbegyndt i 1954. Hidtil er (sommer 1993) udkommet 13 bind, og der er regnet med et omfang på 15 bind; endnu et par bind mangler altså, før serien bør finde sin afslutning med *Kronborg-motetterne*.

Lechner har – med en vanskeligt håndterlig tysk glose – været betragtet som en „Kleinmeister“. At selv en „Meister zweiten Ranges“ momentvis kan hæve sig til mesterens højde, er der foruden *Kronborg-motetterne* mange andre gode eksempler på hos Lechner: den usædvanligt veldrejede 6-stemmige motet *Si bona suscepimus* (en „Symbolum-Motette“ ad modum *Kronborg-motet nr. 3*), den gribende 4-stemmige motet *Wohl dem der den Herren fürchtet*, den stemningsfortættede *O Tod, du bist ein bitter Gallen* eller den både tekstligt og musikalsk spændende og afvekslende *Risi, ploro*, som med sine „Textausdeutungen“ er i stil med den første af *Kronborg-motetterne*.

Lechners værk har hidtil ikke været så kendt og anerkendt som kvaliteten af store dele af hans produktion berettiger til, men der er længere imellem snapsene end hos Lassus. Til gengæld er der klare eksempler på, at han i højere grad end hovedparten af sine samtidige og på niveau med samtidens største mestre, når meget langt med et personligt musikalsk udtryk for sine tekster. Kun få – hidtil hovedsageligt tyske – forskere har forstået hans historiske placering, hans meget personlige videreførelse af Lasso-stilen og dermed hans væsentlige betydning som en stilistisk forudsætning for Schütz og dennes samtidige. Anna Amalie Abert skriver om hans dybt særprægede svanesang *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (1606), at her er „motettische Feierlichkeit und madrigalische Anschaulichkeit“ smeltet sammen „zu einem einheitlichen und durchaus eigenen Alterstil“, og Friedrich Blume skriver „in Absicht und Wirkung weit vorausweisend, in der Form ohne Parallele“²⁸.

Lechner-eksperten Konrad Ameln har i årevis kæmpet for udbredelsen af kendskabet til Lechners musik, først og fremmest igennem udgivelsen af de samlede værker; han har valgt at afslutte sine store leksikonartikler om Lechner med henvisningen til Christoph Demantius (1595): „Orlandus valuit permultum cantibus olim, Langius et Lechner non valuere minus“ – en sammenligning han karakteriserer som smigrende for Lechner, men en overvurdering af Gregor Lange.

Faktum er, at det endelige overblik over Lechners produktion må afvente de sidste bind i udgivelsen af de samlede værker. Faktum er ligeledes, at en grundigere analyse af hans værk i relation til fortid, samtid og eftertid ikke forefindes; måske kan opdagelsen af, at *Kronborg-motetterne* er komponeret af ham, anspre hertil.

*Undertegnede har i flere år haft samarbejde med mange personer og institutioner omkring diverse udgivelser i forbindelse med *Kronborg-motetterne*; jeg vil gerne på dette sted takke især to personer, som har været mig til uvurderlig støtte, ved at tilegne dem denne artikel: Dr. Gerhard Kraack, Flensburg og stud. Martin Kirnbauer, tidligere Erlangen, p.t. Basel.

Noter

1. *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, udg. Ole Kongsted.
2. Gerhard Kraack: *Die St.-Nikolai-Bibliothek zu Flensburg. Eine Büchersammlung aus dem Jahrhundert der Reformation*. (Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte Bd. 35), Flensburg 1984.
3. *Royal Music from the Courts of Kings Frederik II & Christian IV*, Da Capo DCCD 9020 og DCLP 9020.
4. *Festmusik fra Renaissance*. En udstilling i samarbejde mellem Dansk Selskab for Musikforskning, Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg og Det kongelige Bibliotek. Katalog ved Ole Kongsted, Harald Ilsøe, Steffen Heiberg, Gerhard Kraack, Kbh. 1990.
5. Ole Kongsted: *Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten. Ein Notenfund des späten 16. Jahrhunderts aus Flensburg und seine Vorgeschichte*, (Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte Bd. 43), Kopenhagen, Flensburg, Kiel 1991.
6. *Kronborg Motets*, Capella Hafniensis, Kontrapunkt 32106; noter ved Ole Kongsted.
7. *Musik i Danmark på Frederik II's tid*, Bind VIII, Leonhard Lechner? *Kronborg-Motetterne* udgivet af Ole Kongsted, Kbh. 1992.
8. Her citerer efter *Kronborg-Brunnen* ... (se note 5), s. 49.
9. Se note 5.
10. Et udvalg af artikler om emnet: 1) NN: „Notenfund erweist sich als Sensation“, i: *Flensburger Tageblatt*, 30.12. 1989. 2) Bernhard Lewkovitch: „Genfundet hofmusik“, i: *Kristeligt Dagblad* 21.4. 1990. 3) Wolfgang Butzlaff: „Notenschätze endlich gehoben“, i: *Flensburger Tageblatt*, 19.9. 1990. 4) Mogens Friis: „Dansk 'vandmusik' og kongelig fødselsdag“, i: *MUSA*, oktober 1990, 9. årgang nr. 2, s. 9. 5) Dieter Lohmeier: „Festmusik der Renaissance“, i: *Grenzfriedenshefte* 1990, H. 4, Dezember 1990. 6) Hans W. Hansen: „Flensburgmusikken“, i: *Slesvigland* 1991, 12. årg., 4, s. 103 – 107. 7) Gerd Vaagt: „Königliche Musik aus Flensburg“, i: *Schleswig-Holstein* 9/91, s. 14 – 16. 8) Gerhard Kraack: „Die Hartmannsche Musiksammlung in der Bibliothek des Alten Gymnasiums“, i: *Altes Gymnasium Flensburg 1566 – 1991 Festschrift*, Flensburg 1991, s. 55 – 64. 9) Manfred Plath: „Das Kronborger 'Kronjuwel'“, i: *Flensburger Tageblatt*, 28.5. 1991. 10) Martin Kirnbauer: „Die Kronborg-Motetten“, indlæg (4.s.) i: *Musica Franconica Quodlibet*, II/91. 11) Martin Kirnbauer: „Die 'Kronborg-Motetten'. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Nürnbergs?“, i: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 78, Nürnberg 1991, s. 103 – 122. 12) Horst Leuchtmann: „Ole Kongsted: Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten“. (Se note 5) Anmeldelse i: *Die Musikforschung* Bd. 45, 1992, s. 386f. 13). Martin Kirnbauer: Post scriptum, „Basel, im Frühling 1992“ – brev fra Martin

- Kirnbauer til Ole Kongsted, Musikhistorisk Museums Arkiv. 14) Ole Kongsted: „Lechner, Archimusicus“, i: *Musica Franconia*, 5. Internationale Festtage Alter Musik Nürnberg 21. – 31. Mai 1992 (teksthefte til musikfestival), s. 11 – 14. 15) J.P. Jacobsen: „Kronborg Motetterne Tilegnet Frederik II og Dronning Sophie 1582 etc. udgivet af Ole Kongsted“ (se note 1) anmeldelse, i: *Dansk Årbog for Musikforskning* XIX 1988 – 1991, s. 189 – 191.
11. Dette spørgsmål diskuteres grundigt af Ole Kongsted: *Kronborg-Brunnen ...*, s. 68f, af Horst Leuchtmann, *op.cit.* s. 387, samt af Martin Kirnbauer (note 10, 11), s. 113, 117.
 12. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Hs 8820 Q, fol. 163v – 169f (*Veni Sancte Spiritus*). Motetten er en forholdsvis stiv og sine steder ubehjælpssom cantus firmus-sats med melodien i basstemmen. Transskription v/ forf. i Musikhistorisk Museum.
 13. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Hs 8820 X, fol. 287v – 295r. Værket er indspillet af Capella Hafniensis, se note 6. Transskription v/ forf. i Musikhistorisk Museum.
 14. Franz Krautwurst: Artikel „Friedrich Lindner“ i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd 8, Kassel 1960, sp. 894 – 897.
 15. Motetten stammer fra samlingen *Harmoniae miscellae Cationum sacrarum* (1583) nr. XLI og er gengivet i bd. 6 af udgaven af Lechners værker: *Leonhard Lechner: Werke*, hrsg. v. Konrad Ameln u.a. Værket er indspillet af Capella Hafniensis (se note 6).
 16. Kommentar: Ad a) Pömer handlede i fontænesagen ex officio, d.v.s. qua rådmænd, i forbindelse med „fremstillingen“ af motetterne som privatmand. Ad b) *In Symbola Regis et Reginae* er selvsagt samme genre, som de to motetter, Ameln nævner, men de ligner efter forf. opfattelse ikke *Kronborg nr. 3* synderligt. Interesserede kan anstille sammenligningen på Kontrapunkt CD 32106, *Kronborg Motets*.
 17. Kontrapunkt CD 32100.
 18. Se *Kronborg-Brunnen ...* s. 36.
 19. Ms. B 77, 1918; håndskrevet i 2 bind.
 20. Skriftet befinder sig i Musikhistorisk Museums arkiv, dat. „Basel im Frühling 1992“.
 21. Bd. 2, s. 54 – 58. Jeg takker universitetsbiblioteket i Erlangen for oplysning om og kopi af de relevante sider fra dette manuskript.
 22. Se *Kronborg-Brunnen ...* s. 76f.
 23. Se *Kronborg-Brunnen ...* s. 76f.
 24. Citeret efter Martin Kirnbauer: note 10, 11 s. 106.
 25. Om Sivert Grubbe (1566 – 1636) se artiklen af C.O. Bøggild-Andersen i: *Dansk biografisk leksikon*, 3. udgave, 5. bind, s. 310f, (Kbh. 1980); det følgende uddrag citeret efter H.F. Rørdam i *Danske Magasin*, 4. række, II, s. 374 (Kbh. 1873).
 26. Se note 15.
 27. Konrad Ameln: Artikel „Leonhard Lechner“, i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel 1960, sp. 428 – 438; samme forf. artikel „Leonhard Lechner“ i: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, bd. 10, London 1980, s. 585 – 589.
 28. Her citeret efter Ameln (se note 27) *MGG*, s. 437.

The Danish Royal Chapel's Part-Books from 1541 and Ludwig Mair — once again

By Karsten Christensen

When, in *Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541)*, Part One in *Dania Sonans IV*, København 1978, p.16, Henrik Glahn described the external, physical condition of the old part-books, he remarked in a general way, no doubt more for the sake of completeness than anything else, that it was not possible at the present time to identify an *LM*-signature that appears several times on the contemporary blind-tooled leather binding. The British musicologist Peter Downey thought he had a solution to this problem, however. In a communication to this *Yearbook*, vol. X (1979), p. 223f he proposed that the *LM*-signature must in all probability, by analogy with the signature on Christian III's part-books from 1556, be regarded as the initials of the principal court trumpeter. A glance at the possibilities elsewhere in Europe made it appear natural for Peter Downey to single out Emperor Maximilian I's court trumpeter, Ludwig Mair, as the man behind the *LM*-initials, since it seemed possible to establish by other means that he was alive as late as 1533.

The „conclusive evidence“ for the correctness of this thesis was found by Peter Downey in the National Archives in Copenhagen, where the royal household accounts for 1530 „provides not only a list of trumpeters, many with Italian names, but moreover the following on page 7:

*xc g(ulden) Ludewigen Meyger Vor ring(en) darunter ix g(ulden)
de de hauenmeisterin kreg.*

(the citation follows here the more correct transcription printed in *Meddelelser fra Rentekammeret*, Kbh. 1871, p. 32).

Thus Jørgen Heide's predecessor as head trumpeter at the Danish court was Ludwig Mair...."

This fascinating theory of a direct connection with the Viennese court also provided an admirable explanation of the part-books' otherwise somewhat puzzling dating to 1541, the year before Jørgen Heide, who on paleographic grounds has been identified as the copyist of the books, was appointed trumpeter at the Danish court. Nor did the observation fail to have effect: thus it was incorporated into Glahn's continuation of his edition in *Dania Sonans* V, 1986, and it was later accepted by Gunnar Larsson in his study *Spelmän, trompetare, kantzoner och deras musik vid vasakungarnas hov* in *Livrustkammaren, Journal of The Royal Armoury*, vol. 18:5, Stockholm 1990, p. 14.

Nevertheless, Downey's construction is based on sand. None of the indications on which it is built can withstand a closer investigation. The main argument, Ludwig Mair's name in the royal household accounts in Copenhagen, would have been interesting had it occurred in such a way that one could reasonably conclude that it referred to a musician. However, as the citation clearly indicates, all we are told is that a certain Ludwig Mair has been paid 90 guilders for some rings that it must be presumed he has sold to the royal family. It is thus not exactly a court musician of which one thinks first in this connection and the similarity of names is in itself not enough – both Ludwig and Meier are too ordinary for that. It should be added that this entry in the accounts does not occur in the vicinity of the entries which must be supposed to record payments of wages to the court musicians, the names of which, incidentally, are not especially Italian. Finally, we can establish that Ludwig Meiger only appears this one time in the surviving accounts from these years. Had he been engaged over a period of time we would have expected several payments, as is the case with the other musicians.

To return to our starting-point, the *LM*-initials: Carl Roos long ago presented evidence that clearly undermines the theory in his fundamental article, „*Om nogle signerede og nogle ikke signerede danske Bogbind fra det 16. Aarhundrede*“ [Concerning some signed and some unsigned Danish bookbindings from the 16th Century], in *Bogvennen* (1929), which showed that the narrow roll with flower decorations bearing the *LM*-signature has been used to decorate a number of bindings that have no connection with the court. Later investigations have fully substantiated this observation.

It is regrettably necessary to conclude that there is no firm basis for associating the musician Ludwig Mair with the Danish court.

However this does not mean that the bindings of the part-books are entirely without interest. It is of primary importance that the bindings can be related unequivocally to a Copenhagen bookbindery and that it is thereby established that they are not imported. The initiative for making the part-books must in this regard be localized to Copenhagen.

That it would have been agreeable, when rejecting Downey's *LM*-theory, to

have been able to give a complete explanation of what, in that case, the initials stood for is another matter. Carl Roos could not, and unfortunately neither can I. In the normal way of things the signature ought to represent the name of a bookbinder, but not necessarily the Copenhagen bookbinder who bound the 1541 part-books. Bookbinders' tools for decorating were objects to be bought and sold – for example, when a bindery went out of business – so *LM* may well be the initials of a previous owner. However that may be, we have no archival record of a Danish bookbinder from the 1540s with these initials.

A more detailed discussion of the bindings of the „1541 partbooks“ (KB 1872) – and, for that matter, of the „1556 partbooks“ (KB 1873), which Carl Roos unfortunately came to mix together with the earlier set in the above-mentioned article – belongs in another context; however it may be briefly mentioned here that also from the point of view of the book-historian the 1541 dating on KB 1872 is remarkable. None of the half-score other bindings from the same workshop which are known to me can be dated to before 1547 and those which we can determine with exactitude are grouped closely together in the period 1547-52. It must be pointed out, however, that our knowledge of bookbindings and bookbinders in Copenhagen in the 1540s is slender – for example, we seem only to know the name of a single bookbinder, Hans Krampe, who bound 4 „discant books“ for the church in Malmø in 1542 and in 1545 was paid for binding books for the University. His workshop continued active until the late 1550s.

This absence of evidence is clearly insufficient reason to refuse to accept the 1541 dating of the KB 1872 bindings. Four of the five KB 1873 bindings, incidentally, are decorated with, among other things, a broad roll with the arms of Copenhagen and the date 1542 and the master-signature *MP*. Also concerning this well-known bindery, from which many volumes are preserved, one is obliged for the time-being at least to refer the reader to the already-mentioned work by Roos.

Finally, it should be mentioned for the sake of completeness that the „1556 part-books“ (KB 1873) are not, as asserted by Glahn in *Dania Sonans* IV, p. 30, signed *E.H.*, a claim which perhaps misled Peter Downey mistakenly to draw an analogy. The four part-books referred to are all stamped *C K Z D* (that is: *Christian König zu Dänemark*, or something similar) together with the name of the voice-part. Furthermore, vols. 1, 3 and 4 have the year 1556 stamped on the back cover, and vol. 1, the Discant book, and only this book, is also stamped with the name *ERHART HERDEGEN*. Vol. 5, Quinta vox, is decorated with entirely different, but also contemporary, stamps with the signatures *HW-1531* and *AB*, of which the latter could perhaps represent Augustinus Bogbinder [Bookbinder], who occurs several times in the archives from the 1550s in Copenhagen.

Mutatis mutandis

A necessary comment on
Karsten Christensen's communication

By Henrik Glahn

It is of course disagreeable to be confronted with facts which unquestionably demolish the theory that I put forward in the introduction to *Dania Sonans V* to account for the origin of the part-books. Disagreeable for me, who in this connection has concocted „a good story“ instead of a *true* story. That the Ludwig Mair named in Peter Downey's communication to *Dansk Årbog for Musikforskning* 1979 could *not* be identical with the court trumpeter of the same name in Maximilian's chapel might, by subjecting Downey's information to a critical examination and consulting experts in the history of Danish bookbinding in the 16th century, have been discovered already before I began, in the beginning of the 1980s, to prepare the publication of *Music from the Time of Christian III*, Parts 2 and 3. Unfortunately I uncritically accepted the printed „communication“ at face value – something which, as is well known, one should be careful not to do. So when it is revealed that Downey's theory is built on sand, as is overwhelmingly demonstrated in Karsten Christensen's contribution, my attempt to explain certain elements in the part-books' repertory naturally collapses like a house of cards as well. Should it therefore be possible at some later date to issue a revised edition of the music of the part-books, the parts of the introduction to *Dania Sonans V* to be treated here will of course be revised in the light of the facts which have now been brought forward, together with the comments and considerations which I will add to the previous report in the following remarks. They concern partly the mysterious date 1541 and the problem of dating, and partly the group of unique Latin compositions in the repertory which do *not* stem from one or another locally assembled store of older musical compositions. But before I proceed may I express my gratitude for the correction of KB 1872's history to which Karsten Christensen has contributed with his communication – just as I am of course grateful for being able myself to have a share in putting right the account of the origin of the magnificent collection.

Let us begin first with the year „1541“ stamped on the part-books, which – as appears in Karsten Christensen's paper – continues to give rise to speculation. The copying of the musical contents can in any case only have been begun after the trumpeter Jørgen Heyde's appointment to the court of Christian III in 1542,

inasmuch as it is known that it was he who, as leader and organizer of the court chapel, personally copied the music into the part-books (cf., the introduction to *Dania Sonans* IV). However, there is no reasonable explanation of the fact that seven books of blank pages should be finely bound in preparation for use by a royal chapel master who had not yet been appointed. In that respect the year 1541 is and remains a mystery. Karsten Christensen's article has with regard to this point – as well as to others – given cause for renewed consideration of the dating of the part-books, viz., a more precise determination of the point in time at which Jørgen Heyde began the copying of the notes than that which I proposed in the introduction to *Dania Sonans* V.

With regard to the analysis of the part-books' contents and their sources, which – very summarily – is contained in sections III and IV of my introduction, I shall here only concern myself with the fact that at least one composition, Paul Kugelman's *Ich klag mein Not, o Herr mein Gott*, a 5 voc., with the superscription „Vom Interim“ (Index no. 46; ed. *Dania Sonans* IV no. 22), cannot have been copied into the books before after 1548, which was the year of the imperial ordinance, the so-called „Augsburger-Interim“. Since 1548 was also the year in which Paul Kugelman was appointed trumpeter in the court chapel in Königsberg, from whence Jørgen Heyde acquired a considerable part of his repertory, the other of Paul Kugelman's compositions which Heyde copied into the collection, *Benedicamus*, a 6 voc. (index no. 113, ed. *Dania Sonans* V, Part Two, no. 2) can hardly have been added to the part-books before that year either. The two pieces occur at a distance from each other in the books: in the section for pieces a 5 as no. 46 and for pieces a 6 as no. 57, respectively.

On the basis of the survey undertaken in *Dania Sonans* V of concordances in German printed sources and a few datable unique works by Jørgen Presten I ventured in my introduction to suggest a date ca. 1545-48 for the origin of the part-books, conveying thereby my impression that the process of copying had stretched over a period of years. After now having subjected both the repertory as a whole and the external condition of the part-books to a renewed consideration, including the penmanship, the uniformity of the writing and the ink, I have come to the conviction that the copying was executed as a single concerted project. I shall refrain from going into details about it, but if I am right, 1548 must be regarded as the earliest date for beginning the copying, hence as the *terminus post quem* of the collection – a conclusion to which a critical examination of the sources should already have led before publication in 1986.

From Karsten Christensen's account of the occurrence of *LM*-signatures in a series of bookbindings surviving from the 16th century we know that, *with the exception of the „1541-part-books“*, no examples with this signature have been found which can with certainty be assigned to a time before 1547 and that the period during which the binding of datable bindings with *LM* was done can be narrowed down to the years 1547-1552. On the basis of the scanty material available, however, Karsten Christensen does not dare to rule out the possibility of the „1541“ stamped on KB 1872 being correct.

Correct or not, the 1541-date has on the whole shown itself to be more a hindrance than a help to establishing a date for the contents enclosed within the covers of the bindings. On the other hand, the date for the copying of the part-books for which I have argued in the foregoing is entirely in agreement with the time or times of binding which, according to Karsten Christensen, are relevant for other known bindings stamped with the initials *LM*. In view of this, therefore, the question presents itself: Can the mysterious date on the part-books be explained simply by imagining that bookbinder *LM* happened to select a numeral 1 instead of a numeral 7 when he stamped the royal volumes – that he intended 1547 instead of 1541? Regarded as an ordinary „typographical error“, everything would fall into place, so I will allow the question to stand as *a possible and probable solution* of the problem that for so many years has distracted and fascinated those who have occupied themselves seriously with KB 1872!

My „fine“ hypothesis, presented in the final section of my introduction in *Dania Sonans V*, whereafter the notorious L(udw.) M(air) is identified as the supplier of a part of the collection's unique (largely anonymous) compositions which accord stylistically with a „Maximilian“ tradition from the period around 1520, is an excellent example of a scholarly blunder. I would like to be remembered for other things. However, at the same time I would just like to point out that doubt as to the validity of the hypothesis is also expressed in the remarks with which the whole historical introduction to *Dania Sonans V* was concluded and which, for my own consolation, I would like to repeat here: „The hypothesis may be proved or disproved by further investigations of archives and musical analyses. I shall leave it, for now, as a possible explanation for the presence in KB 1872 of some of the unique compositions. The most persuasive parts of the evidence have been presented above. In theory, they could be supported by further items from the collection – but the ice is thin, and I shall venture no further at present.“ (*Dania Sonans V*, p. 18 and 26).

Indeed, the ice was not just thin; there was no ice at all that could give support. I fall back, therefore, on the less risky theory, put forward earlier in the same section, according to which it may have been *Hans Kugelmann*, who was a trumpeter in the Imperial court chapel in Innsbruck 1518-1523 and in the chapel of Duke Albrecht of Prussia 1524-1542, who „carried some music with him to Königsberg from his previous position at the Imperial Court, and that this music then came to the Danish repertoire via Heyde“ (*ibid.* p. 17 and 26). I would in any case be reluctant to abandon all attempts to give an explanation for the incorporation into the Danish part-books of a striking and characteristic group of compositions of older (Catholic) type, the transmission of which it has not been possible to verify in earlier printed or manuscript sources.

Translated by John Bergsagel

The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: The Sources

By Niels Martin Jensen

There are still many unsolved problems concerning the life and works of Antonio Bertali, the Italian violinist, composer, and *maestro di cappella* of the Habsburg court in Vienna from 1649 until his death in 1669. It is not surprising that the exact dates of his birth and of his death only recently have been discovered; such lack of information holds good for many of his contemporaries too. It is striking, however, how much inaccurate and contradictory information exists in music literature from the late 17th century up to our day about his published and unpublished works. Lost works as well as uncertain and spurious attributions still hamper a clear view of this prolific composer as an important link between the instrumental traditions of Southern and Northern Europe.

Through the dissemination of his instrumental music Bertali became one of the most well-known Italian composers to his contemporaries in Northern Europe, but the sources of his works present us with some essential problems as regards the holdings of music manuscripts of the 17th century. The manuscripts of his music lead us to some of the important collections of instrumental music: The Liechtenstein-Castelcorn collection at Kroměříž in the Czech Republic; the Düben collection, now in the University Library of Uppsala in Sweden; and the Rost manuscript in the holdings of the Bibliothèque Nationale in Paris.

Bertali's operas and church music as well as his large-ensemble sonatas are the best known part of his oeuvre and until now have received the lion's share of scholarly interest¹. His small-ensemble instrumental music, i.e.: his music for from one to three instruments and *basso continuo*, still awaits a thorough investigation and integration into the mid-century traditions of 17th-century instrumen-

tal music. This article will deal with some problems of dissemination, transmission, and authenticity of this important repertory of Bertali in order to establish a preliminary thematic catalogue of his small-ensemble works.

If it is true that we have many names for the things we love, Antonio Bertali must have been an extremely popular composer through the ages. We find his name spelled in so many different ways in contemporary sources that the names of few other composers can compare with this odd medley of misspelling in the Italian, Latin, French, and English².

He was born in Verona on 11 March 1605³. We know from a text of a laudation belonging to an engraved portrait, made in Vienna October 1664, that at that time Bertali was 59 years and 7 months of age:

Bertali hic ille est praeclara Antonius arte,
Caesarei eximius Praeses et Alpha chori.
Qui velut hoc summis in munere et arte Magistris
Posterior, sic est omnibus arte prior.
Aetatis suae 59 ann. et 7 Mens. in Octobr. 1664.⁴

He died in Vienna on 17 April 1669 at the age of 64⁵.

Bertali became a highly praised pupil of Stefano Bernardi in Verona⁶, where Bernardi was *maestro di cappella* at the cathedral from 1611 to 1622. In that year Bernardi left Verona to become a musician in the service of the Archduke Carl Joseph, Bishop of Breslau and Bressanone as well as brother of Emperor Ferdinand II. An imperial resolution from 1666 states that Bertali at that time had served the Viennese court for 42 years which means that he must have entered the service of the imperial court in 1624 and he perhaps moved to Vienna already in 1623⁷.

In 1631 we find him registered among the instrumentalists of the imperial *cappella di musica*⁸. He seemed to have succeeded Pietro Verdina, who was also a pupil of Bernardi in Verona in the 1610's, as vice-Kapellmeister at Ferdinand III's court in 1641, and 1 October 1649, the same day as Johann Heinrich Schmelzer was employed as a court musician, he was appointed to the highest musical post at court, *maestro di cappella*, succeeding another Italian, Giovanni Valentini. In 1655, Gabriel Bucelinus lists Bertali as *Supremus Musices Praefectus* of the court orchestra of Ferdinand III and the head of 22 instrumentalists⁹ and he retained this position until his death.

Together with Verdina and Valentini, Bertali belongs to the outstanding representatives of Italian music in Vienna around the mid-century gaining his contemporary fame mainly as a composer of operas, instrumental music, oratorios, and other sacred music.

In addition, he was a renowned violinist. In the preface to his collection of solo music for the bassoon, *Compositioni musicali*, Venice 1645, the author Antonio Bertoli states: „Aggiungo l'autorità del Sig. Giouanni Sansonni, nel Fagotto, & nel Cornetto, eccellentissimo, & del Sig. Antonio Bertali, altrettanto valoroso nel Violino. [...]“. Among Bertali's contemporaries who testify to his

fame is Christoph Bernhard, a student of Heinrich Schütz. Bernhard mentions Bertali in his *Tractatus compositionis augmentatus* as a model in *Stylo luxuriante communi*¹⁰. And Bertali's reputation lasted beyond his death. Wolfgang Caspar Printz, in his *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*¹¹, ranks „Antonius Bartali“ among the famous composers and musicians of his century. Finally, in the chapter on German, Italian, and French singers and instrumentalists in his *Musicalische Discurse* Johann Beer writes: „Der einzige Barthali hat eine ungemeine gravität in seiner Arbeit, deme es Berande in Dresden was pompose Musiken antrifft in diesem Stücke ziemlich nachgethan.“¹²

Surprisingly little instrumental chamber music from the Italian peninsula has survived in manuscripts of the 17th century. The flourishing activity of music publishers seems to have lessened the need in Italy for collecting and copying manuscripts containing music already easily available in print. There are only two major manuscript holdings of this repertory; these are the collection of the Biblioteca Estense of Modena¹³ and the Foà-Giordano collection of the Biblioteca Nazionale in Turin¹⁴.

But the dissemination of contemporary music was different north of the Alps. In important musical centres of Northern Europe there still was work for scribes to be done in order to supply the demand of their employers for the latest novelties from the South, and music manuscripts were also commercially bought and sold. Therefore the holdings of music manuscripts originating from cathedrals, courts, municipal authorities, etc. reflect the actual taste of these institutions and bear witness to the reception of Italian composers and musical genres in an even more significant way than do the bulk of contemporary Italian printed music.

The dissemination of Bertali's instrumental music towards the North through manuscripts during his lifetime and in the period after his death testifies to the fact that he was probably the most influential representative of Italian instrumental music of his generation in Northern Europe, although presently we are inclined to identify the Italian instrumental repertory of the decades around 1650 with composers such as Merula, Marini, Buonamente, Uccellini, Cazzati and Legrenzi.

The published works of instrumental music by Bertali present major problems. It is generally accepted that there must have existed two printed works; both appeared after his death within a year of each other and one of them is lost (catalogue nos. 19-21)¹⁵.

Our knowledge of the lost publication stems from the contemporary catalogues published in connexion with the book fairs held in Frankfurt and Leipzig from the 16th to the 18th century¹⁶. In the spring of 1671 the following announcement occurred in the catalogues: *Ant. Bertali aliorumque auctorum Thesaurus musicus trium instr.*, published by Johann Kaspar Bencard in Dillingen (catalogue no. 21)¹⁷. According to Gerber¹⁸ the *Thesaurus* is also mentioned by Cornelius a

Beughem, another contemporary, in his *Bibliographia mathematica et artificiosa novissima*¹⁹. Although the *Thesaurus*, if ever published, obviously came out as an anthology of music, it is attributed exclusively to Bertali in almost all the existing literature on this composer.

The other collection which has been ascribed to Bertali appeared in two volumes. Only one copy of this work is known today and is preserved in the Bibliothèque Nationale in Paris. It was published as *Prothimia suavissima [...]* *duodena prima* and *secunda* (catalogue nos. 19-20), each volume consisting of four partbooks, and *Prothimia* is not, as is often listed, a one volume-work with eight parts²⁰.

Prothimia lists the author on its title pages with only the following initials: J. S. A. B. But after the letters we read a handwritten addition in the extant copy: *Bartali*. Who made this addition we do not know – it could have been Sébastien de Brossard, the former owner of this edition, from whose collection the volumes in 1726 went into the holdings of the Bibliothèque Royale, which later was to become the Bibliothèque Nationale. Brossard mentions the collection in his catalogue from 1724-1725²¹ in the following way:

J. S. A. B. (c'est-à-dire) J. S. A. Bartali comme je l'ai appris et veu dans les Catalogues du sieur Stâdel imprimeur et libraire de Strasbourg pour l'année 1672. Je crois bien que led. sieur Bartali est l'auteur de la plupart de ces Sonates, mais je suis persuadé qu'il y en a aussi d'autres auteurs. Mais le mal est que le collecteur n'a point marqué leurs noms, de sorte qu'il n'y a que le différence des stiles qui en puisse faire distinguer, ce qui n'est pas une petite affaire.²²

The two volumes give no information as to editor, publisher or place of publication. Each of them includes 12 sonatas, all sonatas in volume 1 being *a* 3, while ten in volume 2 are *a* 3 and two are *a* 4. There is no preface nor is there any table of contents and there is Brossard's added doubt as to whether Bertali was the only composer represented in the two collections. We fully understand his questioning the single authorship when we look at the pieces; they really differ very much from each other as to both length and structure. However, two of the pieces from *Prothimia* are to be found among Bertali's compositions in manuscript (catalogue nos. 19.2, and 20.4). No. 19.2 is the most widespread of Bertali's sonatas; it has been included in two manuscripts at Kroměříž (catalogue nos. 3-4) and three in the Düben collection (catalogue nos. 12, 15, and 18), and in most of the manuscripts the sonata is ascribed to Bertali. No. 20.4 is extant in a single manuscript with Bertali's name in the Düben collection (catalogue no. 16).

One question is, why was the author's name not given in full on the title pages of the print? Another question is raised: do the four letters signify more than one composer in spite of the use of the singular *autore* on the title pages? If this is so and A. B. stands for „Antonio Bertali“, what does J. S. mean? Could it perhaps stand for „Joannes (Henricus) Schmelzer“? And could the edition then be identical with the *Thesaurus*-anthology which was announced from the press of Jo-

hann Kaspar Bencard in Dillingen the previous year in the catalogues from the book fairs, and of which no traces are left?

As a matter of fact, I have identified one of the pieces from *Prothimia suavissima* as a composition by Schmelzer (catalogue no. 20.7). This leads to the probability that further works by Schmelzer and, perhaps, by other contemporaries may show up through a re-examination of the manuscripts, e.g. in the Düben collection in Uppsala and in the Liechtenstein-Castelcorn collection in Kroměříž.

My present view would then be that what was announced as an anthology entitled *Thesaurus* in 1671 came out under different circumstances the following year as another collection entitled *Prothimia suavissima*. The collection is an anthology, but since the sonata by Schmelzer had been published earlier, it was not the first German edition with this music, even if the title pages say so.

It seems unlikely that the only two printed editions of instrumental music by Bertali in Germany should appear shortly after his death within only a year of each other. *Prothimia suavissima* is printed with engraved notes and probably not by Johann Kaspar Bencard in Dillingen²³. The first publications by J. K. Bencard were printed at the end of 1673 in Dillingen²⁴. The books which he announced in the fair catalogues 1670 and the next few years were published by his predecessor at the university press in Dillingen²⁵. Together with his half-brother Bencard published a few music prints in Frankfurt during these years, among them works by Samuel Capricornus²⁶. Not until 1675 did he purchase the university press in Dillingen from the Jesuits. Neither the *Thesaurus* nor the *Prothimia suavissima* figure in his own catalogue from 1715²⁷, nor are they included in the catalogue of works from Bencard's printing house by Isabel Heitjan²⁸.

But it is through the spread of his instrumental compositions in manuscript that the main influence of Bertali's music can be traced, and I shall now turn to this repertory as we know of it today. My catalogue lists 18 manuscript sources with music for small ensemble by Bertali (catalogue nos. 1-18)²⁹. All of them except two at Kroměříž (catalogue nos. 2 and 5) and one in the Düben collection (catalogue no. 13) have concordances in other sources so that there apparently are nine different small-ensemble compositions in manuscript by Bertali that we know of today. Two of them are *a 1*, four *a 2*, and three are *a 3*. The „Thousand gulden“-sonata *a 2* (catalogue no. 7) has three concordances in other sources, all of them being versions for a larger ensemble.

Brossard was not only the owner of the *Prothimia suavissima*, but was also in possession of the important Rost manuscript, which he had bought in Strasbourg from the estate of the priest Francois Rost³⁰. Concerning the Rost manuscript as a whole, it seems to represent a rather balanced repertory of mixed South German, Austrian, and Italian origin³¹. Among its more than 150 compositions for instruments four pieces were originally attributed to Bertali. Two of them, the sonatas *La Merula* and *La Arisia*, together with four other unattributed pieces in the manuscript (cf. note 47), can now be dismissed as belonging to Tarquinio

Merula's *Canzoni, overo sonate concertate* op. 12, published in Venice 1637. The anonymous no. 41 in the manuscript (catalogue no. 8) has concordant sources in Oxford and Uppsala, the one in Oxford with the author given as Bertali. That amounts to three composition in the Rost manuscript which may now be ascribed to Bertali (catalogue nos. 7-9).

In the 1660's and 70's manuscripts with instrumental music by Bertali began to appear in Kroměříž, Copenhagen and Stockholm, and it is through this dissemination that the main influence of his music can be traced.

The catalogue of music belonging to the Hofkapelle in Vienna as Leopold I's private collection³² lists some hundreds of vocal and instrumental compositions by Bertali, sacred and secular. Most of the instrumental pieces are works for large ensembles, but there is one *sonata da camera a 3*³³ and ten other *sonate a 3* for various instruments³⁴. These works have all been considered to be lost. But close relations existed between the court of the Prince-Bishop Karl Liechtenstein-Castelcorn of Olomouc in Kroměříž and the Viennese court in the second half of the 17th century. Therefore, copies of much of the Viennese court music is to be found in the rich manuscript collection of music from this diocese³⁵. Schmelzer and Bertali are the most frequently represented composers, except for the local Bohemian composer Pavel Vejvanovský and all the dated copies of Bertali's music in the Liechtenstein collection stem from the 1660's and 70's. Some of the large-ensemble sonatas correspond to entries in the *Distinta Specificatione* from the Viennese court and have apparently been copied from this repertory. Of c. 20 ensemble sonatas by Bertali left in the Kroměříž collection there are four manuscripts with three different pieces for small ensemble (catalogue nos. 2-5).

It is interesting to imagine how part of this repertory from Vienna and Kroměříž was sent up north to end up in the largest and most important collection of music manuscripts from the 17th century in Northern Europe, the Düben collection in Stockholm, now in the possession of the University Library in Uppsala. This collection was founded in the second half of the 17th century and owes its name and its contents mainly to Gustaf Düben (c. 1628-1690) who began his career as a member of the Swedish court orchestra and in 1663 succeeded his father Andreas Düben as Hofkapellmeister and organist of the German church in Stockholm.

The Düben collection is to be considered both as the result of a collector's interest in contemporary music *en vogue* and as a repertory of music to be used in connexion with Gustaf Düben's activities in church and at court. The collection contains about 1500 vocal compositions and about 300 instrumental compositions in manuscript³⁶.

What makes the instrumental compositions by Bertali in this collection so significant is the fact that very few other contemporary Italian composers are represented in the repertory. We do not find compositions by Legrenzi, Cazzati, Vitali, Corelli or Bononcini. On the other hand, there are 26 instrumental com-

positions by Schmelzer, of which nine are for small ensemble, and 11 instrumental works by Bertali, of which seven are for small ensemble (including duplicates) (catalogue nos. 12-18). This means that the main stream of music from the South came from Vienna, not from Venice, Rome, Bologna or Modena.

Of the instrumental compositions in the Düben collection ascribed to Bertali two pieces were copied by the organist and composer Christian Geist, a German by birth, but working in Copenhagen and Stockholm in the 1660's, 70's, and 80's. One of the compositions is a sonata for violin, viola da gamba and continuo and is listed in my catalogue as no. 13 (cf. note 50). The other has the inscription *anno 68 ms. Majo C. Geist* [In the month of May, (16)68 Christian Geist]³⁷. Presumably they were both copied in Copenhagen telling us that at that time manuscripts with Bertali's music was brought into circulation in the Danish capital too.

At the head of the Danish Hofkapelle during the reign of Frederic III in the 60's was Caspar Förster jr., the composer of seven sonatas in the Düben collection. Five of them are composed for two violins, viola da gamba, and continuo and resemble in some respects the style of Bertali's works for small ensemble³⁸. After his employment at the Danish court Förster went to Germany. He brought the repertory from the Danish capital to Hamburg and Lübeck where he got into close contact with the local composers of instrumental music, among them Buxtehude. And finally, the repertory from Vienna and Kroměříž could also have reached the cities of North Germany more directly. We know that the predecessor of Buxtehude as an organist at St. Mary's Church in Lübeck, Franz Tunder, bought sonata compositions by Schmelzer for his church³⁹, and from 1663 until 1674 Christoph Bernhard, an admirer of Bertali's style (see p. 27), took an active part in the concert life of Hamburg, working in the concerts of the collegium musicum.

Bertali cannot be dismissed as just one of many minor composers from the 17th century with a certain output of sonata compositions and with no impact on the important development of the instrumental genres in that period. His works circulated in manuscripts from Vienna and Kroměříž to Copenhagen and Stockholm and seem only to be outnumbered by the compositions of Schmelzer in the manuscript collections and anthologies; his music testifies to the importance of not forgetting that behind the vast amount of 17th-century printed music there existed a living and flourishing tradition for music in manuscript to be copied, bought and sold. This repertory represents as much of a genuine and contemporary interest in a composer's musical output for aesthetic and practical reasons as do the printed copies.

A Preliminary Thematic Catalogue of Antonio Bertali's Instrumental Works for Small Ensemble (*a 1 – a 3*)

Words in italics are quotations from the sources.

≈ : concordances (including sources that are variants).

Library sigla and shelfmarks:

A-Wn, EM:	Österreichische Nationalbibliothek, Wien, die Musiksammlung: „Estensische Musikalien“.
CS-KRa, B:	Zámecký hudební archív, Kroměříž: The music collection of Bishop Karl Liechtenstein-Castelcorn ⁴⁰ .
D-brd-Kl:	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Kassel ⁴¹ .
F-Pn, Rés Vm ⁷ 673:	Bibliothèque Nationale, Paris, Département de la musique: The Rost manuscript („Manuscrit Rost“) ⁴² .
GB-Ob, Mus. Sch.:	The Bodleian Library, Oxford: the „Music School“- manuscripts ⁴³ .
S-Uu, IMhs:	Uppsala University Library, Uppsala: the Düben collection, Instrumental music in manuscript ⁴⁴ .

Abbreviations of instruments:

bc: basso continuo

bn: bassoon

org: organ

trbn: trombone

vl: violin

vla: viola

vlag: viola da gamba

vle: violone

Music in manuscript

A-Wn

1. EM 83⁴⁵:13 : *Sonata a 2* (vl 1-2, bc, vle/theorbo) (4 partbooks) (*Ignoto.*)
 ≈ **F-Pn**, Rés Vm⁷ 673, no. 88
 ≈ **GB-Ob**, Mus. Sch. C. 80, no. 3

CS-KRa

2. B IV, 46 : *Sonata a 1* (vl Solo, bc: org) (*Bartali*)



CS-KRa: B IV, 46

3. B IV, 68 : *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org) (*Bartali*, in cryptograph) (1663)



CS-KRa, IV, 68

≈ B IV, 203⁴⁶
 ≈ **S-Uu**, IMhs 1:4
 ≈ **S-Uu**, IMhs 13:5
 ≈ **S-Uu**, IMhs 80:9
 ≈ *Prothimia suavissima* I, no. 2

4. B IV, 203 : *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc) (vlag missing) (anon.)
 ≈ B IV, 68
 ≈ **S-Uu**, IMhs 1:4
 ≈ **S-Uu**, IMhs 13:5
 ≈ **S-Uu**, IMhs 80:9
 ≈ *Prothimia suavissima* I, no. 2

5. B XIV, 178 : *Chiacona a 1* (vl, bc) (*Barthali, Bertali*)



B XIV, 178

D-brd-Kl

6. Fol., Ms.mus. 60^t : *Sonata a 3* (vl 1-2, trbn/vlag, bc: org) (*Barcaldi*)
 ≈ **S-Uu**, IMhs 13:7



Fol., Ms.mus 60^t

F-Pn

Rés Vm⁷ 673 ('Manuscrit Rost')⁴⁷:

7. No. 37: *Sonata a 2* ('*Taussent gulden*') (vl 1-2, bc: org) (*Barthalli*)



Rés Vm⁷ 673, no. 37

≈ CS-KRa IV, 96 a: *Sonata a 5* (vl 1-2, vla 1-2, bn, bc: org) (*Barthali*)

≈ CS-KRa IV, 231, no. 4: [*Sonata*] a 5 (vl 1-2, 3 vla, bc) (only bc is extant) (*Barthalio*)⁴⁸

≈ S-Uu, IMhs 1:8: *Sonata a 6* (vl 1-2, vla 1-3, bn, bc) (*Berthalij*)⁴⁹

8. No. 41: *a 2* (vl, vla, bc: org) (anon.)
 ≈ GB-Ob, Mus. Sch. C. 80, no. 1
 ≈ S-Uu, IMhs 11:1

9. No. 88: *a 2* (vl 1-2, bc: org) (*Barthali*)



Rés Vm⁷ 673, no. 88

≈ A-Wn, EM 83:13

≈ GB-Ob, Mus. Sch. C. 80, no. 3

GB-Ob

10. Mus. Sch. C. 80, no. 1: *Symphonia a 2* (treble, bass, bc) (*Antonij Berthalij*)



Mus. Sch. C. 80, no. 1

≈ F-Pn, Rés Vm⁷ 673, no. 41

≈ S-Uu, IMhs 11:1

11. Mus. Sch. C. 80, no. 3: *Sonata a 2* (2 trebles, bc) (anon.)
 ≈ A-Wn, EM 83:13
 ≈ F-Pn, Rés Vm⁷ 673, no. 88

S-Uu

12. IMhs 1:4 : *Sonata a 3* (2 vl, vlag, bc) (*Barthali*)
 ≈ IMhs 13:5
 ≈ IMhs 80:9
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 68
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 203
 ≈ *Prothimia suavissima* I, no. 2

13. IMhs 1:5 : *Sonata a 2* (vl, vlag, bc) (*Bertali*)⁵⁰


IMhs 1:5

14. IMhs 11:1 : *Sonata prima a 2* (vl, vlag, bc) (anon.)
 ≈ **F-Pn**, Rés Vm⁷ 673, no. 41
 ≈ **GB-Ob**, Mus. Sch. C. 80, no. 1

15. IMhs 13:5 : *Sonata a 3* (vl 1-2, trbn/vlag, bc: org)⁵¹ (*Bartali*)
 ≈ IMhs 1:4
 ≈ IMhs 80:9
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 68
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 203
 ≈ *Prothimia suavissima* I, no. 2

16. IMhs 13:6 : *Sonata a 3* (vl 1-2, bn, bc) (*Bartali*)

Adagio



IMhs 13:6

≈ *Prothimia suavissima* II, no. 4

17. IMhs 13:7 : *Sonata a 3* (canto 1-2, alto, bc) (*Berthaly*)
 ≈ **D-brd-Kl**, fol., Ms.mus. 60^t

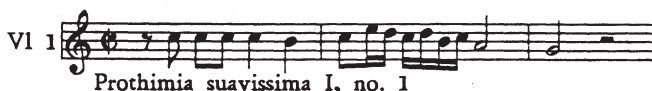
18. IMhs 80:9 : *Aria a 3* (canto 1-2, alto, basso, bc) (4 partbooks) (anon.)
 ≈ IMhs 1:4
 ≈ IMhs 13:5
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 68
 ≈ **CS-KRa**, B IV, 203
 ≈ *Prothimia suavissima* I, no. 2

Music in print

19. *Prothimia suavissima / sive / duodena prima / sonatarum selectissimarum, / quæ / nunc prima Editione in Germania prodierunt. / cum tribus, quatuor Instrumentis redactæ, / et Basso ad Organum. / Autore / J. S. A. B. / [...] / Anno Domini MDCLXXII.*

(4 partbooks: Violino primo, Violino secundo, Viola di Gamba, Bassus Continuus)
(F-Pn)

No. 1: Sonata a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)



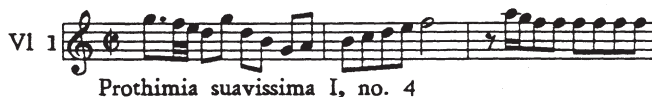
No. 2: Sonata a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)

≈ CS-KRa, B IV, 68
≈ CS-KRa, B IV, 203
≈ S-Uu, IMhs 1:4
≈ S-Uu, IMhs 13:5
≈ S-Uu, IMhs 80:9

No. 3: Sonata a 3 (vl 1-2, trbn, bc: org)



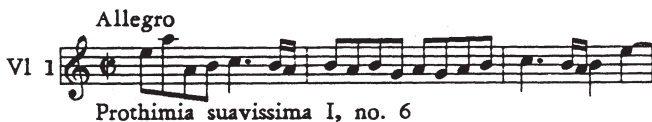
No. 4: Sonata a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)

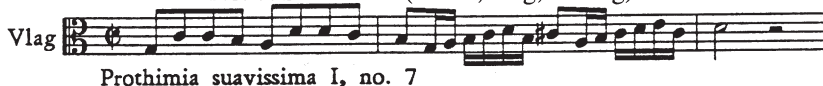
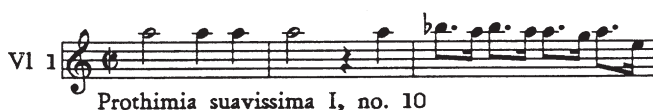
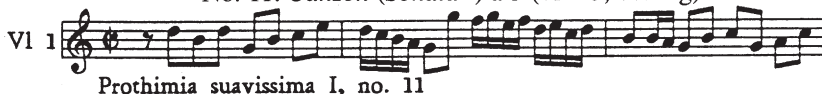


No. 5: Sonata a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 6: Sonata a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 7: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)No. 8: *Sonata a 3* (vl 1-2, trbn, bc: org)No. 9: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)⁵²No. 10: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)No. 11: *Canzon (Sonata⁵³) a 3* (vl 1-3, bc: org)No. 12: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

20. *Prothimia suavissima / sive / duodena secunda / sonatarum selectissimarum, / quæ / nunc prima Editione in Germania prodierunt. / cum tribus, quatuor Instrumentis redactæ, / Et Basso ad Organum. / Autore / J. S. A. B. / [...] / Anno Domini MDCLXXII.*

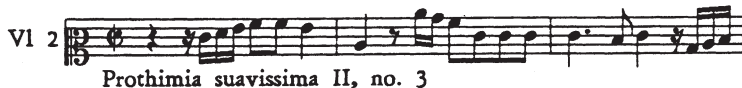
(4 partbooks: *Violino primo*, *Violino secundo*, *Viola di Gamba*, *Bassus Continuus*) (F-Pn)

No. 1: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

No. 2: *Sonata a 4* (vl 1-2, vlag, bn/vla, bc: org)



No. 3: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 4: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

≈ S-Uu, IMhs 13:6

No. 5: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 6: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 7: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

≈ Joh. Heinr. Schmelzer: *Duodena selectarum sonatarum*;
Nuremberg 1659, sonata no. 12 a 3 (vl 1-2, vlag, bc: org)⁵⁴

No. 8: *Sonata a 3* (vl 1-2, bn/vla, bc: org)



No. 9: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)



No. 10: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

VI 1 

Prothimia suavissima II, no. 10

No. 11: *Sonata a 3* (vl 1-2, vlag, bc: org)

VI 1 

Prothimia suavissima II, no. 11

No. 12: *Sonata a 4* (vl 1-2, vlag, bn/vla, bc: org)

Vlag 

Prothimia suavissima II, no. 12

Dubious:

21. *Ant. Bartali aliorumque auctorum Thesaurus musicus trium instr. fol. Diling. Joan. Casp. Bencard. [1671]*⁵⁵

*

Notes

- 1 Some recent studies are: Isolde Bartels: *Die Instrumentalstücke in Oper und Oratorium der frühvenezianischen Zeit*. (Diss.) University of Vienna, 1970. Sharon S. Olsen: *Antonio Bertali's „La strage degl' innocenti”: An Edition with Commentary*. (MA thesis) University of Missouri at Columbia, 1972. Gary Don Zink: *The Large-Ensemble Sonatas of Antonio Bertali and Their Relationship to the Ensemble Sonata Traditions of the Seventeenth Century*. (Diss.) Washington University, St. Louis, Missouri, 1989.
- 2 E.g.: Barcaldi, Bartali, Bartalus, Barthali, Barthalli, Barthaly, Bertalay, Bertaldi, Bertalli, Berthali, Berthaly, Dertali. The musician „Gio: Ant: Bertola“ listed in Herwig Knaus: *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse. Sitzungsberichte, 254. Bd., 1. Abh.). Vienna 1967, p. 110, and explained in the index as Bertali may instead be Giovanni Antonio Bertoli (Bertola), author of the *Compositioni musicali* (Venice 1645) for the bassoon.
- 3 The exact date of his birth is given in the article on Bertali by Giorgio Pestelli in the *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol. 1, Turin 1985, p. 499.
- 4 Quotation from Ernst Ludw. Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* I, Leipzig 1812, col. 370. A drawing by Groer after M. Lang's engraving is reproduced (without the text) in *Die Tonkünstler-Porträts der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*. Unter Benutzung der Originalkataloge bearbeitet von Richard Schaal. (*Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte*. Hrsg. von Richard Schaal, 3.) Wilhelmshaven 1970, p. 75, no. 27.
- 5 See *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien I, 6, Vienna 1895, no. 10792, where his death is registered 17 April 1669, cf. Richard Schaal: „Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern“, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich)* vol. 26, 1964, p. 196.
- 6 According to information given in Antimo Liberati: *Lettera scritta [...] in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi [...]*. Rome 1685 (see *RISM B VI*¹, Munic and Duisburg 1971, p. 503), cf. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Rome 1967, art. „Bertali, Antonio“ (R. Meloncelli), p. 448.
- 7 See *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, Kassel and Basel 1949-1951, art. „Bertali, Antonio“ (Andreas Liess), col. 1798.
- 8 The date given by Rudolf Schnitzler in his article on Bertali in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, London 1980, p. 633. Others refer to 1637 as the year of his being enlisted among the court musicians.
- 9 Gabriel Bucelinus: *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana*, vol. 1, 3, Ulm 1655, p. 279.
- 10 See *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau. 2. Aufl. Kassel, etc. 1963, p. 90.
- 11 Dresden 1690. See chap. 12, § 83, „Neuere und berühmtere Componisten und Musici

- dieses Jahrhundert [...]“; new edition in Wolfgang Caspar Printz: *Ausgewählte Werke*, ed. by Helmut K. Krausse (*Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*), vol. 2, Berlin and New York 1979, p. 410.
- 12 Johann Beer: *Musicalische Discurse*. Nuremberg 1719, chap. XIX, p. 62.
- 13 See Alessandra Chiarelli: *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco (Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, vol. 16). Florence 1987.
- 14 See Gabriella Gentili Verona: „Le collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino“, *Vivaldiana* (1), Brussels 1969, p. 30 ff.
- 15 Catalogue numbers refer to the catalogue of Bertali's small-ensemble works included at the end of this article.
The only other work by Bertali published during his lifetime seems to be a motet which appeared in the anthology *Teatro musicale de Concerti ecclesiastici*, Milan (G. Rolla) 1649, 2nd ed. 1653.
- 16 The musical contents of these catalogues are listed in Albert Göhler: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* (1902). Reprint Hilversum 1965.
- 17 A. Göhler: *op. cit.* 2nd part, p. 4, no. 66.
- 18 *Neues historisch-biographisches Lexikon*, col. 371.
- 19 Amsterdam 1688, p. 13. The passage reads as follows: „Antonius Bartalus Ejus aliorumque Auctorum Thesaurus musicus trium instrumentorum prodiit Dilingae 1671 in fol.”
- 20 See e.g. W.S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, 4th ed., New York and London 1983, p. 207, and the Bertali-articles in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, London 1980, p. 633, as well as in the *Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti*, vol. 1, Turin 1985, p. 500.
- 21 Brossard's handwritten catalogue bears the title *Catalogue des livres de musique et pratique, vocalle et instrumentale [...] Fait et escrit en l'année 1724 [-1725]*. The catalogue is now in the Bibliothèque Nationale, Paris (*Rés VM⁸ 20*). For full title and description, see Marmee Alexandra Eddy: *The Rost Manuscript of Seventeenth-Century Chamber Music. A Thematic Catalogue*. Harmonie Park Press, Michigan 1989, p. VII-IX.
- 22 Cited from Claudio Sartori: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, vol. 2, Florence 1968, p. 152. Brossard's annotation must be the reason why the collection is listed under the name of Antonio Bertali in *RISM A/I/11, Einzeldrucke vor 1800, Addenda et corrigenda A-F*, Kassel, etc. 1986, p. 126.
- 23 This and the following pieces of information concerning Johann Kaspar Bencard and his activities as a printer and a publisher are taken from Isabel Heitjan: „Die Buchhändler, Verleger und Drucker Bencard 1636-1762“, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, vol. 3, 1960-1961, cols. 613-980.
- 24 I. Heitjan: *op. cit.* col. 619.
- 25 I. Heitjan: *op. cit.* col. 741.
- 26 E. g. *Opus aureum missarum* 1670 and *Neu angestimmte und erfreuliche Tafelmusik* 1670 and 1671, see I. Heitjan: *op. cit.* cols. 831-832.

- 27 I. Heitjan: *op. cit.* cols. 778-781.
- 28 I. Heitjan: *op. cit.* cols. 846-944.
- 29 No manuscript sources of Bertali's instrumental works are extant in Bayerische Staatsbibliothek, Munich, as is sometimes stated, see e.g. the edition of the two Bertali-sonatas in d and a by R. P. Block and R. Wigness, *Musica Rara*, London 1971 and 1975. The information given in my article „Nord- und südeuropäische Traditionen in der Kammermusik Buxtehudes“, *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, vol. 35, ed. by A. Edler und Fr. Krummacher), Kassel, etc. 1990, p. 222 and note 32, is also to be corrected.
- 30 A study of the manuscript is Marmee Alexandra Eddy: *The Rost Codex and its Music*. Ann Arbor (UMI) 1984; a catalogue was published by the same author, see note 21. The first description of the manuscript was given by Sébastien de Brossard in his own handwritten *Catalogue* (note 21). Cf. H. J. Moser: „Eine Pariser Quelle zur Wiener Triosonate des ausgehenden 17. Jahrhunderts: Der Codex Rost“, *Festschrift Wilhelm Fischer* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 3), Innsbruck 1956, pp. 75-81.
- 31 Se M. A. Eddy: *The Rost Codex and its Music*, p. 161 ff, esp. pp. 181-182.
- 32 *Distinta Specificatione dell' Archivio Musicale per il Servizio della Cappella, e Camera Cesarea [...] della [...] Real Maesta' Leopoldo* (ms. in Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (Suppl. Mus. No. 2451).
- 33 Two violins and a *basso di viola*.
- 34 Four for two violins and trombone, two for two violins and trombone or viola, one for two violins and trombone or bassoon, one for two violins and viola da gamba, and two for two violins and viola bastarda.
- 35 A thorough introduction to the collection is Jiří Sehnal: „Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, vol. 51, 1967, pp. 79-123. For a catalogue in English, see *Seventeenth-Century Music from Kroměříž, Czechoslovakia: A catalog of the Liechtenstein Music Collection on microfilm at Syracuse University*. Compiled by Craig A. Otto. Syracuse, New York (Syracuse University Libraries) 1977.
- 36 An introduction to the instrumental part of the collection is Erik Kjellberg: „Über Inhalt und Bedeutung der Instrumentalmusik in der Dübensammlung. Zur Geschichte der schwedischen Hofkapelle in Buxtehudes Zeit“, *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987* (note 29), pp. 162-182.; for catalogues, see note 44.
- 37 A sonata a 5; shelfmark in the Düben collection: IMhs 8:2:2.
- 38 Shelfmarks in the Düben collection: IMhs 3:7, 3:7a / 3:9b (two versions), 3:9a, 3:10, and 3:11.
- 39 *Duodena selectarum sonatarum*, Nuremberg 1659, see W. Stahl: *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, Leipzig 1926, p. 23.
- 40 „B“ is referring to the catalogue by A. Breitenbacher: *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*, appendix to *Z. Casopis Vlasteněckého spolku musejního v Olomouci* 40, 1928.

- 41 See Carl Israël: *Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881.
- 42 The manuscript is catalogued in J. Écorcheville: *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale*, 8 vols., Paris 1910-1914 (reprint New York 1972). See *Catalogue*, vol. 3, pp. 35-36 (Bartali), and vol. 8, pp. 35-53, where the Rost manuscript is listed including incipits: „Sonates. - Recueil de 150 sonates ms. à plusieurs parties. (Collection formée par le chanoine Rost de Strasbourg, et acquise par Brossard en 1688).“ Shelfmark: Rés VM⁷ 673 (olim 1099). For an updated catalogue, see M. A. Eddy: *The Rost Manuscript* (note 21).
- 43 *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, vol. 5, Oxford 1905, p. 221, 26448 (MS. Mus. Sch. C. 80): „Twenty-one sonatas, symphonies, &c., for three instruments, each part being in a separate division: the first piece at least, a symphony, is by Antonio Bertali (see fol. 39).“ (Cf. my catalogue nos. 10-11.)
- 44 Catalogues: F. Lindberg: *Katalog över Dübensamlingen i Uppsala Universitets Bibliotek. Vokalmusik i handskrift, med en inledning*. (Ms.) Uppsala 1946; E. Kjellberg: *Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt*. (Ms.) Uppsala 1968. Cf. Bruno Grusnick: „Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischer Ordnung“, I-III, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 46, 1964, pp. 27-82; vol. 48, 1966, pp. 63-186.
- 45 „Estensische Musikalien. Sonaten verschiedener Meister“.
- 46 Identical with B IV, 68 according to Jiří Sehnal: „Kroměřížský kryptogramista 17. století“, *Hudební věda* 26, 1989, p. 30.
- 47 The pieces in the Rost manuscript no. 74, *La Merula*, and no. 75, *L'Arisia*, are mistakenly ascribed to Bertali in the manuscript; they belong to Tarquinio Merula: *Canzoni, overo sonate concertate*, 1^o 3^o, op. 12, Venice 1637. Four additional unattributed pieces in the manuscript also belong to the Merula collection: no. 5, *La Caravaggia*, no. 76, *La Pighetta*, no. 112, *La Treccha* and no. 129, *La Cattarina*.
- 48 According to *Seventeenth-Century Music from Kroměříž, Czechoslovakia* (note 35), p. 130.
- 49 According to Erik Kjellberg: *Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt*. (Diss.) Uppsala 1968, vol. 2, p. 7. Two sets of partbooks: one including vl 1-2, vla 1-3, vle and bc, the other including vle and theorbo.
- 50 On the front page: *C. G. ms. Aug: scrips: / Hafniae* [Copied by Christian Geist in the month of August in Copenhagen].
- 51 Two sets of partbooks are extant; one includes a part for the trbn, while the other set includes a part for the vlag.
- 52 The first violin part is missing and has been reconstructed from the partbook for the second violin.
- 53 So called in the partbook for the *Violino secondo*.
- 54 New edition in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 105, ed. by Erich Schenk, Graz and Vienna 1963, p. 67.
- 55 See A. Göhler: *op. cit.* (notes 16-17).

„Deres besynderlige Tanke om Skønhed“

Om Carsten Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik

Af Henrik Palsmar

Indledning

Få danske videnskabelige projekter har været genstand for så stærk og vedholdende interesse i ind- og udland som den lærde ekspedition, der under kong Frederik V og statsminister Bernstorffs auspicier udsendtes til Syd-Yemen i 1761. I samtiden ventede den lærde verden med stor spænding på de rejsendes opdagelser, og deres hjemsendte bulletiner blev ivrigt studeret ved Europas universiteter¹. Ekspeditionens resultater blev lagt frem af den eneste overlevende ekspeditionsdeltager Carsten Niebuhr i bogen *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*², der snart blev oversat til engelsk, fransk, hollandsk og dansk. Niebuhrs kort var grundlag for al videre udforskning af området i de næste hundrede år, og i forrige århundredes etnografiske litteratur kan man ofte støde på henvisninger til hans skrifter. I 1962 udgav Thorkild Hansen sin 'roman' om rejsen *Det Lykkelige Arabien*, i hvilken tyskeren Niebuhr er helten, der retskaffent og beskedent klarer ærterne til alle nutidige danskeres tort og beskæmmelse. Endelig er projektet for nylig blevet gjort til genstand for en indgående vurdering i bogen *Den Arabiske Rejse* redigeret af Stig T. Rasmussen (København 1990). En ting har dog aldrig mødt større bevågenhed, nemlig Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik. Den nye bog gengiver blot Niebuhrs tegninger af musikinstrumenter uden kommentarer, og den danske oversættelse af hans *Reisebeschreibung*³ udelader større dele af hans beskrivelse og henviser *Elskere*

af *Musikkens Kunst* til tekst og tegninger i den tyske originaludgave. En undtagelse herfra er Peter Gradenwitz, der i sin bog *Musik zwischen Orient und Okzident* citerer Niebuhr flittigt.

Nu er Niebuhrs musiketnologiske optegnelser i sig selv heller ikke videre interessante; han er ikke den første europæiske arabienfarer, hvis rejsebeskrivelse indeholder afsnit om musik, og skønt han er væsentlig udførligere end mange af sine forgængere⁴, så er hans oplysninger i det store og hele dog for lapidariske til at tiltrække sig større opmærksomhed, – særlig i sammenligning med hans egen banebrydende kortlægning af den sydarabiske geografi. Til gengæld er musikafsnittet i hans bog i sin videnskabelige redelighed og relative fordomsfrihed eksemplarisk for den sene oplysningstids måde at beskæftige sig med fremmede kulturer på, og som sådan en kilde til forståelse af antropologien og musiketnologiens udvikling.

Forudsætninger

Ideen til ekspeditionen blev fostret af den berømte tyske teolog og orientalske filolog Johann David Michaelis, der var professor ved universitetet i Göttingen. Han var en fremstående repræsentant for den rationalistiske, filologiske bibelkritik, der ikke længere udelukkende betragtede Bibelen som en guddommelig – og derfor uantastelig – åbenbaring. Man så den også som en historisk bundet tekst, der kunne gøres til genstand for filologiske undersøgelser, der igen kunne forklare uklarheder og modsigelser i teksten. Michaelis' tanke var, at den arabiske verden ikke havde ændret sig synderligt siden bibelsk tid⁵, og at man derfor ved et studium af arabisk sprog og kultur kunne kaste lys over dunkelheder i Den Hellige Skrift. Han henvendte sig til den danske konge med en anmodning om støtte til en ekspedition, der kunne indkøbe orientalske manuskripter og studere arabisk kultur på nært hold.

Dette at udsende en lærd ekspedition for at samle oplysninger var i sig selv en ganske ny ide, og den slog straks an hos den danske statsminister Bernstorff. Han var selv en bredt videnskabeligt dannet mand, og han så en mulighed for, at kongen – og dermed Danmark – ved at stå som arrangør af rejsen kunne vinde prestige som en progressiv understøtter af videnskaben. Desuden kunne ekspeditionen måske hjælpe den danske handel til at finde fodfæste i en fremmed verdensdel. I samarbejde med Michaelis og en række danske videnskabsmænd blev det besluttet at udvide ekspeditionens sigte fra det rent filologiske til også at omfatte naturvidenskabelige og økonomiske undersøgelser, og den danske regering engagerede derfor en filolog, Christian von Haven, en botaniker, Peter Forsskål, en landmåler og astronom, Carsten Niebuhr, en tegner, Baurenfeind og en læge, Kramer til at drage på langfart.

Med den svenske botaniker Peter Forsskål fik man forbindelse til oplysnings-tidens mest aktuelle og fremskredne naturvidenskab. Han var nemlig elev og ven af svenskeren Carl von Linné, der med sit *Systema Naturae* – det gigantiske klassifikationssystem for dyr og planter – grundlagde den moderne biologi. Skønt

hovedvægten lå på det filologiske og naturvidenskabelige, pålagde den kongelige instruks om ekspeditionen også alle deltagerne nøje at optegne alt af interesse vedrørende arabernes sæd og skik, og det er formodentlig for at imødekomme dette pålæg, Niebuhr har gjort sine musikalske observationer. Interessen for arabernes levevis udsprang af flere ting. Dels har utvivlsomt en vis almindelig nyfikenhed vedrørende livet blandt hedninge i eksotiske lande gjort sig gældende; dels har man ment, at det ville fremme handelssamkvemmet med de fremmede folk, hvis man havde et nærmere kendskab til deres kultur, – et synspunkt, der også er meget udbredt i dag. Men lige så væsentlig var oplysnings-tidens gryende videnskabelige antropologiske interesse.

Oplysningsfilosofferne anså ikke menneskets kultur for noget udelukkende natur- eller gudgivet og dermed uforanderligt. De mente, at de menneskelige samfund var udviklet i samspil mellem menneskets natur og forskellige ydre påvirkninger af geografisk, klimatisk og historisk art. Mennesket var af natur fornuftigt, og det menneskelige fremskridt var betinget af, at fornuften begreb og bemestrede de givne ydre forhold. Samtidig havde den stadig større viden om ikke-europæiske kultur- og samfundsformer, som siden renaissanceen var kommet til Europa gennem handelsmænds og missionærers rejsebeskrivelser fra fjerne egne af kloden, gjort det muligt at begribe den europæiske civilisation som noget relativt, – noget historisk produceret, der kunne underkastes kritik. Hermed var grunden lagt for et videnskabeligt studium af mennesket som kultur- og samfundsvæsen, en egentlig antropologi i moderne forstand. I tiden omkring den arabiske ekspedition, der må betegnes som den sene oplysningstid, var en mand som Jean-Jacques Rousseau imidlertid begyndt at tvivle på den klassiske oplysningsfilosofis identifikation af samfundsmæssigt fremskridt og menneskelig lykke med fornuftens og oplysningens fremgang. I hans kritik af civilisationen kunne viden om fremmede kulturer og især om primitive folk og deres *naturlige levevis* bruges som korrektiv til de overciviliserede, men uretfærdige og langt fra lykkelige europæiske samfund.

Rousseaus civilisationskritik blev af stor betydning for oplysningsfilosofien i Tyskland og Danmark, og den genfindes også i det første egentlige antropologiske skrift i Danmark. Det er filosofen og fysikeren Jens Krafts (1720-1765) *Kort Fortællning af de vilde Folks fornemste Indretninger, Skikke og Meninger til Oplysning af det menneskeliges Oprindelse og Fremgang i Almindelighed*, der udkom i 1760 i Sorø, hvor Kraft var professor ved Ridderakademiet. Kraft forsøger her på basis af en grundig opsummering af samtidens viden om primitive naturfolk, først og fremmest amerikanske indianere, at forklare de menneskelige samfunds oprindelse og udvikling. Han bygger i følge eget udsagn først og fremmest på jesuittermunken Joseph François Lafitaus berømte etnologiske skrift *Mœurs des sauvages amériques, comparées aux mœurs des premiers temps* fra 1724, men han synes velbevandret i hele den kendte litteratur af rejsebeskrivelser. Han ser en lighed mellem „de Vildes“ samfundsformer og de ældste europæiske, som de kendes fra tidlig historie, myter og sagn: *...hvad man ... seer af de ældgamle Fortællinger som igiennem en Taage, seer man med klare Øine af*

de vilde Folks Historie (1. afdeling § 5.) (Her er en lighed med Michaelis' ide, at arabisk kultur ikke havde udviklet sig siden bibelsk tid, og at den derfor kunne give oplysninger til en historisk forståelse af Bibelens udsagn.) *Det prægtigste Stykke i de gamle Fortællinger er unegtelig, af dem at lære den orden hvori, og de Midler hvorved Mennesket Tid efter anden haver trukket sig ud af sin Uvidenhed.* Kraft gennemgår samfundsforhold, religion og kunst⁶ hos „de Vilde“ og sammenligner med de ældste samfund, så vidt han kender dem, for at finde de enkelte kulturfænomener og hele civilisationens historiske oprindelse. Skønt han – lidt for energisk til at man egentlig tror på det – fastholder Bibelens skabelsesberetning, er det dog hans erklærede hensigt *alene ... at forklare Mennesket af Mennesket selv* (Fortalen s. 3). Han mener, at samtlige menneskets *Indretninger og selvgiorte Meninger* (altså hele kulturen) *stamme ned af dets* (menneskets) *Natur*, og ikke fra nogen instans uden for mennesket. Det er præcis i dette moment, han ser forskellen på sit eget arbejde og tidligere beskrivelser af „de Vilde“.

Det antropologiske studium af fremmede kulturer gennemførtes altså ikke blot for sin egen skyld. Det skulle levere materiale til en forståelse af den europæiske kultur som led i en universel menneskehedens historie⁷. Således kom i sidste ende musiketnologien til at hjælpe til med at tage Linnés udfordring op. Ved menneskets plads i *Systema Natura* skrev han som bekendt manende: *Kend dig selv!*

Det civilisationskritiske aspekt kommer stærkt frem i fortalen til Krafts bog, hvor han ud fra erkendelsen af at *Det menneskelige kan være vel indrettet på flere høistadskillige Maader...* og at *... vi gaae for vidt i Tillid til os selv, naar vi tro at vores Indretning er den beste muelige* (1. afdeling § 4) positivt kan fremhæve „de Vilde“ for at nærme sig til *det naturlige Menneske*, (ibid.) hvis samfund har fordele frem for civilisationen. *... vore Staters Feil bestaar i, at vi alt for meget ere vegne af fra det naturlige, og deres deri at de for meget have fulgt det. De om dem udgivne Fortællinger vise, at det vil blive meget vanskeligt at sige, paa hvis Side Feilen er størst, imidlertid at det uden Tvil bliver unegteligt at den Tilstand man fornuftig burde ønske Mennesket i Almindelighed skulde være en Middelstand imellem de vilde Folks og vores.* (ibid).

Kraft kritiserer også den europæiske måde at forholde sig til fremmede kulturer; han beklager *Europæernes ufornuftige og virkelig høist lastværdige Omgang med de Vilde* (§ 3). De handelsmænd og missionærer, der så ofte skildrer „de Vilde“ negativt, er ikke dygtige og uegennyttige nok til at forstå og beskrive de fremmede, de har kun set egen fordel og *bekymrede sig først ikke om at see ind i disse Folks Tænke Maade, før de til største Deel vare bortsmeltede under Europæernes Vaaben. Disse Ulyksalige faldt i et Folks Hænder, som tænkte ilde, som intet mindre vidste end hvad et Menneske er det andet skyldigt, og som gjorde sig en Fortieneste af under Titel af Ugudelige at udrydde de uskyldigste og i visse Henseender de dydigste Folk paa Jorden.*

Svaret på en sådan kritik kunne naturligvis være at udsende en videnskabelig ekspedition, som kun havde til opgave at skaffe viden, og det var altså, hvad den

danske regering gjorde i 1761, selv om rejsen ikke gjaldt primitive indianere men en højt udviklet kultur som den islamiske. Den kongelige instruks om rejsen pålagde deltagerne, at ... *beflitte sig på den største høflighed over for Arabiens indbyggere. De må ikke gøre indsigelser mod deres religion, og endnu mindre må de – selv blot indirekte – give til kende, at de foragter den; de skal afholde sig fra det, som er Arabiens indbyggere vederstyggeligt*⁸. Instruksen er i øvrigt forbavsende fornuftig og moderne. Dels ved at fastlægge en rent demokratisk ledelsesstruktur under rejsen: *De rejsende lærde er fuldstændig lige i forhold til hinanden, og ingen af dem kan – ligegyldigt under hvilket foregivende – tiltage sig nogen autoritet eller overlegenhed overfor de andre. ... Skulle meningerne for øvrigt forblive delte i ting, som ikke er fastlagt i instruksen, så gælder flertallet af stemmer...*⁹ I praktiske spørgsmål skal man dog udvise eftergivenhed, så der så vidt muligt kan handles i enighed. Denne enighed skal til gengæld ikke råde i det faglige. Her skal enhver holde fast ved sin overbevisning, og det betones udtrykkeligt, at de førte rejsedagbøger *ikke* skal være konforme og uden modsigelser. Dette gælder særlig for beskrivelser af sæd og skik: *Således vil det for eksempel være meget tiltalende, dersom enhver beretter om, hvad han har bemærket med hensyn til folkets sædvaner og skikke. Og skulle nu filologen forklare ord, som hører hjemme i naturhistorien, ud fra samme videnskab, naturhistorikeren forklare Bibelen ud fra naturhistorien og matematikeren også gøre bemærkninger om ting fra fysikken, så skal dette slet ikke anses for et indgreb i et fremmed område. Det hører overhovedet ikke til den ovenfor anbefalede enighed, at den ene dagbog ikke må modsige den anden, når den samme ting omtales af to forskellige. En sådan modsætning, i forbindelse med hvilken høflighed altid må føre pennen, skal den anden så meget des mindre tolke i slet forstand, som Vi allernådigst ville anse den for at være et særkende for troskab mod historien*¹⁰. Den faglige uenighed fremhæves ikke, fordi den enkelte lærde skal have lov til at pleje sin særstandpunkter, men fordi sandheden bedst kommer frem i diskussion mellem sådanne. I øvrigt må det være tilladt at bemærke, at dersom disse fornuftige instruktioner havde dannet udgangspunkt for europæernes fremfærd mod den øvrige verden i de følgende århundreder, havde mangt og meget set anderledes ud.

Denne oplyste historiske antropologi og kulturelle relativisme er den samtidige idebaggrund for Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik.

Teknik

Niebuhrs musikafsnit er at finde i kapitlet *Leibesübungen und Zeitvertreib der Morgenländer bei müssigen Stunden*¹¹, der løseligt beskriver forskellige sider af arabisk kultur som sport, spil, rygning, dans, skuespil og musik. Musikken optager 8 sider af det 32 sider lange kapitel og er langt det grundigst behandlede emne. Når Niebuhr beskæftiger sig mere indgående med den arabiske musik end med andre arabiske kulturfænomener, skyldes det formodentlig, at han havde et nært personligt forhold til musikken. Han havde i sin ungdom forsøgt at uddanne

sig til organist og spillet fløjte og violin, men havde måttet opgive denne løbane af økonomiske årsager og i stedet uddanne sig til landmåler.

Hovedparten af Niebuhrs musikoplevelser stammer fra ekspeditionens ophold i Cairo, hvor man på grund af forskellige forsinkelser måtte tilbringe over et år. Her havde alle ekspeditionsmedlemmerne rig lejlighed til at følge instruksen om at notere interessante træk ved arabisk kultur, også sådant som faldt uden for deres egentlige fagområde. Når tiden faldt dem lang, greb Niebuhr og Baurenfeind deres violiner og musicerede sammen for sig selv eller for undrende arabere, eller også søgte de adspredelse ved de lokales musik og dans, og her var Niebuhr en årvågen observatør. Hans musikalske iagttagelser er ikke resultatet af en metodisk undersøgelse af et kulturelt sagsområde men spredte dagbogsnotater om kuriøse oplevelser i det fremmede.

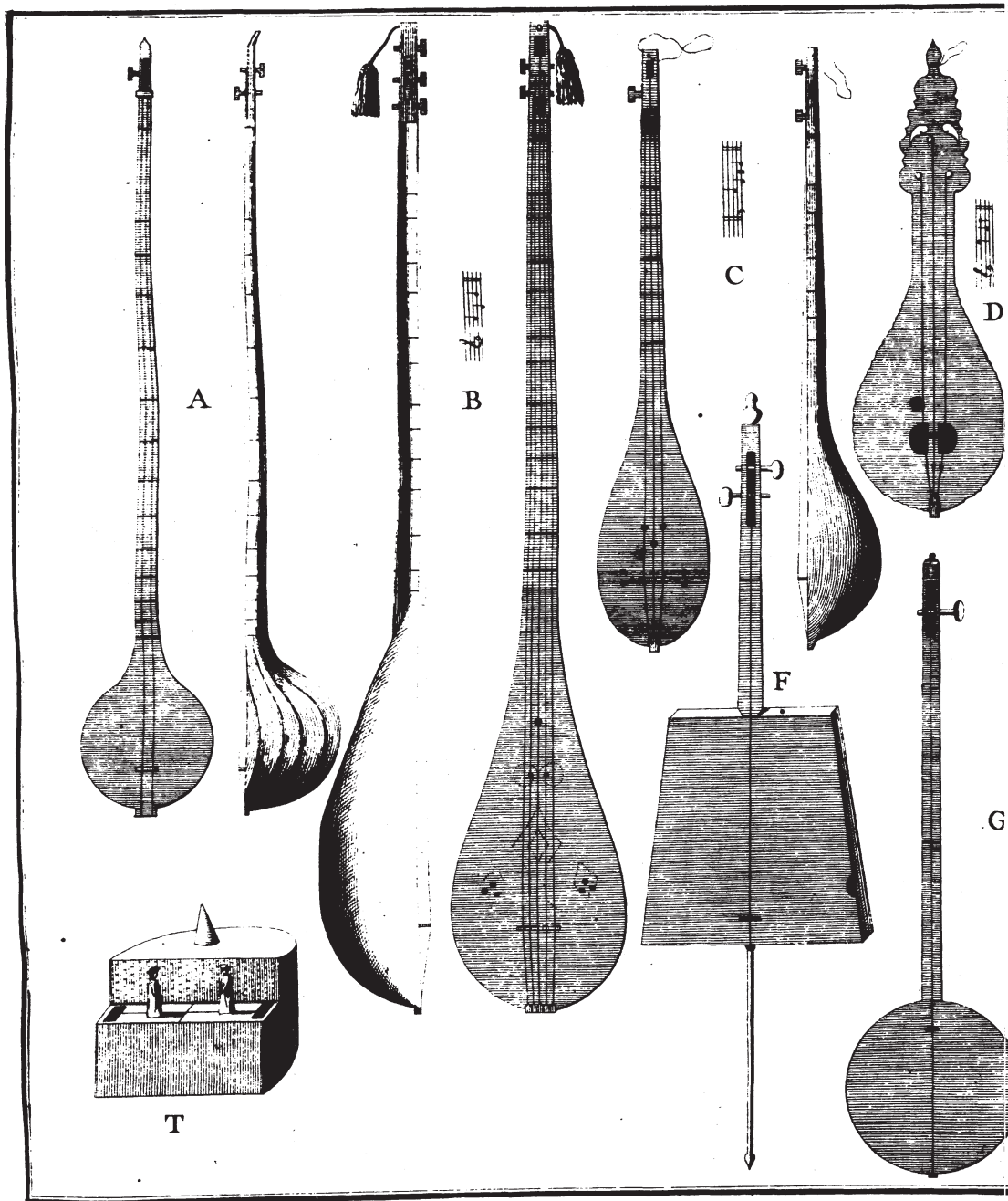
Niebuhr karakteriserer først kort forskellige træk ved arabisk musikkultur, men kernen i hans musikafsnit udgøres af en grundig beskrivelse og klassifikation af en række arabiske musikinstrumenter, illustreret med tegninger og et enkelt transskriberet musikeksempel. At beskrivelsen af musikinstrumenterne – det håndværksmæssig/tekniske ved en musikkultur – er det grundigste og mest informative, forklarer Niebuhr selv således: *Da ich selbst nur ein mäßiger Tonkünstler bin, und weder Zeit noch Gelegenheit hatte mich von den Morgenländern in ihrer Art zu Musicieren unterrichten zu lassen, so wußte ich kein besseres Mittel um den Europäern einigermaßen einen deutlichen Begriff von dem Zustande der Musik in diesen Ländern zu geben, als die hier gebräuchliche Instrumente zu zeichnen.* (s. 176f) Skønt Niebuhr således beskedent fremhæver sin manglende uddannelse som begrundelse for sin prioritering af stoffet, er det et spørgsmål, om en fuldt uddannet musiker havde kunnet udrette meget mere. Det var helt i overensstemmelse med tidens ånd og praksis, at en naturvidenskabeligt uddannet mand med musiske (i klassisk forstand) interesser behandle kulturfænomener. Det var naturvidenskabens resultater, der havde givet stødet til rationalismens og oplysningstidens filosofiske landvindinger, og dens metoder brugtes principielt i alle fag, den var videnskaben slet og ret. Den skarpe sondring mellem naturfag og humanfag fandtes endnu ikke. Tværtimod var det typisk, at en mand som Jens Kraft, der egentlig var matematik- og fysikprofessor, også underviste i filosofi, forfattede et filosofisk lærebogssystem og beskæftigede sig med antropologi og altså sågar en slags musiketnologi¹². Musikvidenskaben var kun lidet udviklet, den bedreves hovedsageligt som praktisk håndværkslære med et sparsomt historisk perspektiv. Mere almen, æstetisk vurdering af musik var kun i sin vorden og havde som regel kun samtidens musik som genstand. Tidligere tiders musik hørte man ikke, og den inddroges kun sjældent i overvejelserne undtagen som skræmmebillede, når man f.eks. kaldte barokken svulstig som forsvar for den moderne følsomme stil. Videnskaben kunne nok begribe samtidig europæisk musik i dens tekniske delmomenter, men den havde næppe begreb til at beskrive og forstå den som helhed og derfor heller ikke til at forstå tidligere tiders musik endsige da fremmede kulturere. De, som beskæfti-

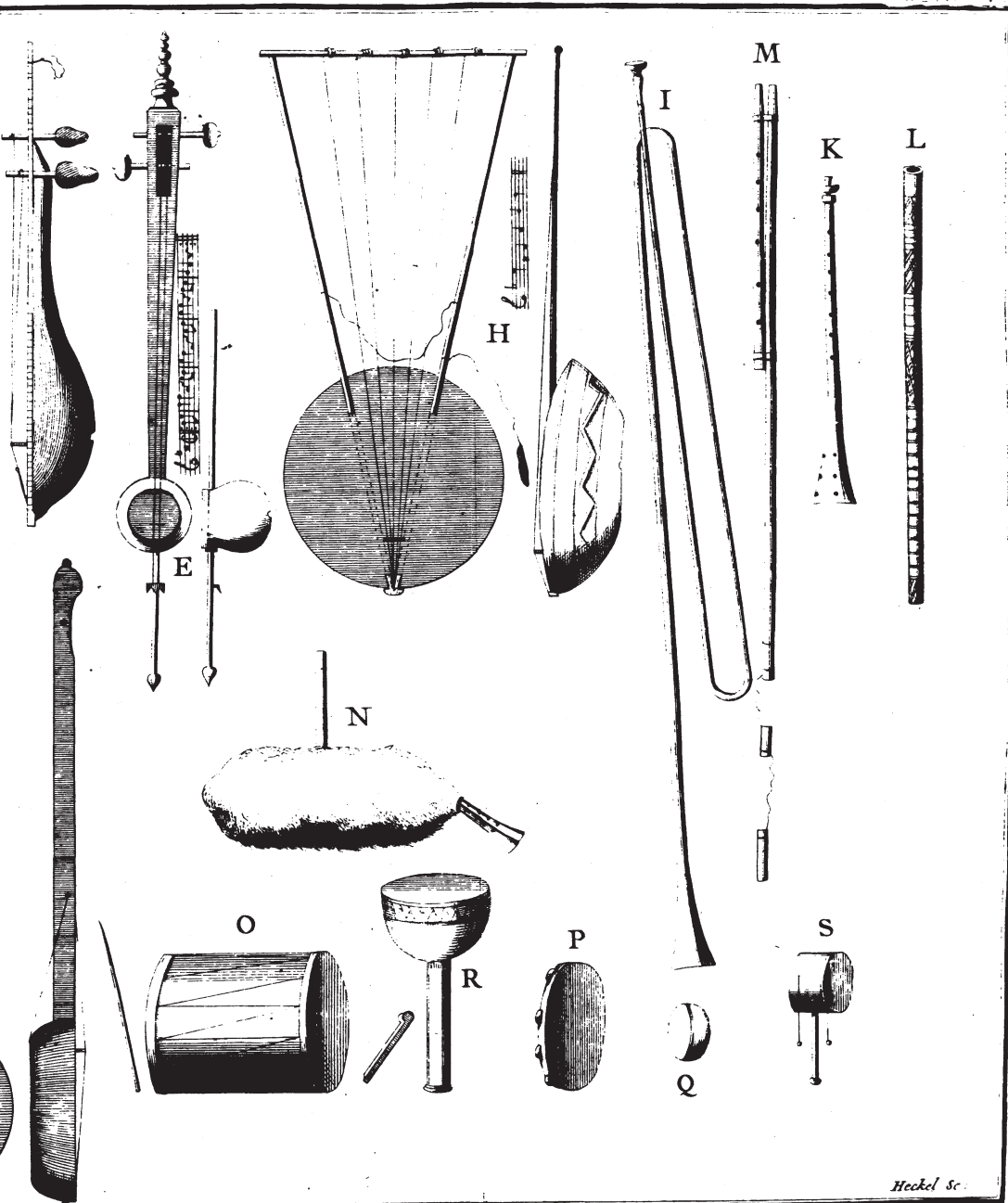
gede sig mere teoretisk med fremmede kulturers musik, var sjældent musikere af fag, og deres undersøgelser gjaldt som regel ikke musikken i sig selv. Snarere inddrog den – som hos Jens Kraft – som et led i brede kulturhistoriske overvejelser. Rousseau, der af mange – ikke alle musikalske – grunde var en succesfuld operakomponist, og som skrev de fleste af artiklerne om musik i den store encyklopædi, inddrog som den første transskriptioner af fremmede kulturers musik i et generelt værk om musik. Som bilag til artiklen „Musique“ i sin *Dictionnaire de musique* fra 1767 gengav han en kinesisk, en persisk og en amerikansk indianer-melodi ...*Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples*. I flere andre artikler henviste han til primitive folks musik, men om en grundigere beskæftigelse med fremmed musik var der hverken hos ham eller andre tale.

Det er derfor næppe troligt, at Niebuhr, havde han været bedre uddannet, kunne have gjort andet og mere end det, han gjorde: generelt at karakterisere musikken ud fra sin smag og dannelse, transskribere enkelte melodier og indgående beskrive de musikinstrumenter, han fik at se og høre.

Det sidste var der nemlig en lang tradition for i europæisk musikteori. Instrumentbeskrivelsen nåede sit første store højdepunkt hos Michael Prætorius, der som bekendt viede et helt bind af sin *Syntagma Musicum* til klassifikation og beskrivelse af musikinstrumenter – herunder også hvad han kendte af ikke-europæiske instrumenter¹³ – og dette arbejde fortsatte i eftertidens musikteoretiske værker. Om Niebuhr har læst nogen af disse er uvist, men han følger den almindelige inddeling af instrumenter i strengeinstrumenter, hvor han skelner mellem knipsede og strøgne, blæseinstrumenter og slagtøj, og han synes fortrolig med den gængse terminologi.

Hans tegninger er enkle, nøjagtige – særlig ved gengivelsen af lydhullers, strenges og stemmeskruers placering – men lidt flade. Det kompenserer han for ved at gengive flere af instrumenterne både forfra og i profil. Sammenligner man de mest primitive instrumenter som f.eks. den nordafrikanske lyre fig. H¹⁴ med nutidige fotografier, synes der at have fundet en vis idealisering sted: med undtagelse af sækkepiben fig. N ligner alle tegningerne – både af folke- og af kunstmusikinstrumenter – lidt for meget europæisk kunsthåndværk, – det er lidt for solidt og lidt for perfekt i rundinger og vinkler. Noget af denne fortegning skyldes vel tegne- og kobberstikteknikkens begrænsninger, men det skyldes også de europæiske øjne, der så. Tegningerne siger intet om, hvilket materiale instrumenterne er lavet af, – den fysiske substans er med ornamenter og udsmykning veget for linjer, form og funktion, ganske som i illustrationerne i den store encyklopædi. Det er ikke 'realistiske' gengivelser eller kunstneriske illustrationer men – forventeligt nok – en rationalistisk landmålernes *tekniske tegninger*. Man kan savne, særlig hos en tekniker, en tydelig angivelse af målestoksforhold – lyren fig. H f.eks. er i virkeligheden kolossal i forhold til den lille rebab fig. E. Niebuhrs hang til idealisering giver sig udslag i en lille unøjagtighed ved fig. B. Han skriver, at den almindeligvis har 4 stålstreng og en dobbelt messingstreng, men at *Demjenigen, welches ich sah, fehlten zwey Saiten*. (s. 177) Skønt han hævder,





Niebuhrs tegninger af arabiske instrumenter fra *Reisebeschreibung nach Arabien...* bd. 1, Tab. XXVI. Reproduktion efter eksemplar i Det Kongelige Bibliotek, København.

at han tegner præcis de instrumenter han selv har set, gengiver han alligevel dette instrument med 5 strenge.

I teksten anfører han først, hvad det enkelte instrument hedder blandt de forskellige folk, der bruger det; dernæst enkeltheder om dets konstruktion (materiale, form, antal strenge, stemning etc.); derpå noget om spillemåden (greb, bueføring, stilling, anblæsning); og endelig tilføjes nogle oplysninger om instrumentets funktion, hvem der spiller på det og i hvilken sammenhæng. I denne forbindelse anfører han en enkelt gang en transskriberet melodi.

Disse oplysninger gives mere eller mindre detaljeret, – langt fra alle kategorierne er udfyldt for hvert instrument. Det eneste, Niebuhr altid anfører, er navnet. Det har han i hvert tilfælde omhyggeligt noteret, mens han har lagt mindre vægt på de øvrige momenter. At lade beskæftigelsen med en ting begynde med tingens navn, har utvivlsomt forekommet ham indlysende, og er da også i pagt med samtidens naturvidenskab. Man skal blot tænke på Linné, hvis *Systema Naturae* netop kortlægger biologien ved at give hver enkelt kendt plante og dyr et artsnavn og et individuelt navn. I denne brug af navnet stikker dog trods al rationalisme og oplysning et moment af den gamle navnemagi: navnet har en mystisk forbindelse til tingen, og som den primitive indianer behersker sin modstander ved at kende hans hemmelige navn, således *behersker* den oplyste videnskabsmand naturen ved at navngive dens enkelte dele. Denne ide om navnet har sit moment af sandhed, men får som anvendt hos Niebuhr noget imperialistisk over sig: den europæiske opdager begriber og behersker den fremmede kulturs uigennemskuelige mangfoldighed ved at opregne dens enkeltheders navne. At han ikke anfører noget navn på fig. G, som først blev tegnet senere på rejsen, i Basra, forklarer han karakteristisk nok med, at han på dette tidspunkt var så vant til arabisk kultur, *daß mir ihre Instrumente nicht mehr merkwürdig vorkamen*. (s.178) Da først han følte sig nogenlunde sikker på det fremmede, var navne mindre væsentlige.

Niebuhr anfører både græske og arabiske navne, som alle lader sig verificere af den moderne forskning. Oplysningerne om konstruktion og spillemåde er mest udførlige for strengeinstrumenternes vedkommende. Niebuhr benytter sig af den europæiske violinfamilies terminologi (Bauch, Hals, Deckel, Steg, Wirbel), og den slår i det store og hele til. Han mangler ord for gribebånd (*Um den Hals sind Darmsaiten gebunden, um die verschiedenen Töne scharf angeben zu können* (s.177)) og drone, som han forklarer lidt omstændeligt med, at *einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton, darzu singt oder spielt*. (s.176)

Ved fig. B, C, D og H angiver han strengenes stemning ved hjælp af noder, fig. A's 2 strenge angives at være stemt i samme tone, fig. E's at være stemt i tertsafstand. Disse stemningsangivelser kan naturligvis kun være relative. Selv om Niebuhrs ører (og medbragte violin) muligvis har registreret en forskel fra den mere eller mindre tempererede europæiske stemning, så har det på dette tidspunkt knap færdigudviklede europæiske notationssystem i hvert fald ikke tiladt ham at notere en sådan forskel. Notationen er endnu mere problematisk i

forbindelse med den enlige transskription af en arabisk melodi, der ledsager rebab'en fig. E. Transskription af fremmed musik havde nok en vis tradition bag sig. Talrige rejsende havde illustreret deres rejsebeskrivelser med transskriberede melodier, men man var dog klar over, at gengivelsen langt fra altid var pålidelig. Om de tre fremmede melodier, han bringer i sin *Dictionnaire*, skriver Rousseau: *On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs*. Rousseau kritiserer her med rette – om end lidt spidst – den kulturelle fordom og mangel på indlevelse, som hindrer en pålidelig gengivelse af fremmed musik. Men han overser det i dag indlysende tekniske moment: at det til rådighed stående europæiske nodesystem trods al god vilje ikke var (og er) et brugbart redskab til en præcis transskription af ikke-europæisk musik. Og selv om Niebuhrs lille melodistump – noteret i alla breve i en slags B-dur – *welches die Tänzerinnen zu der Semédsje sangen, und oft wiederholten* (s. 178), skulle være fuldstændig korrekt transskriberet, så giver den dog ikke læseren det ringeste indtryk af den klingende realitet. Hertil kræves der jo – som ved læsning af partituret til et stykke vesterlandsk kunstmusik – et indgående kendskab til opførelsespraksis i bred forstand, – et kendskab, som hverken Niebuhrs transskription eller hans forklarende tekst formidler.

Niebuhr drager ikke mange konklusioner af sine instrument-iagttagelser. Hans få generelle betragtninger har mere karakter af uforpligtende strøtanker: *Der egyptische Pöbel liebt die schreienden Instrumente, es scheint aber daß die südlichen Einwohner von Africa mehr von der sanften Musik halten*. (s. 179) Dette udsagn går dog nok så meget på musikken som på instrumenterne, selv om hans argumentation går ud fra en sammenligning med den stilfærdige nordafrikanske harpe, fig. H, som 'ikke gjorde megen støj'. Denne harpe får dog én interessant kommentar: *Sollte dies Instrument nicht viel ähnliches mit der Harfe Davids haben?* (s. 179) Denne overvejelse falder smukt i tråd med ekspeditionens oprindelige formål: at søge Bibelens udsagn forklaret ved moderne empiriske studier. Normalt nøjes Niebuhr med at lægge sine indsamlede fakta frem, så det lærde selskab selv senere kan drage sine konklusioner, men her er han altså kommet professor Michaelis i forkøbet. Ud over det specifikt bibelkritiske var det et centralt moment i datidens beskæftigelse med fremmed musik at jævnføre nutidige fremmede musikfænomener, former og instrumenter med hvad man kendte fra oldtidens nærorientalske og europæiske kulturer, – således f.eks. hos Rousseau, Lafiteau og Jens Kraft, der bl.a. sammenligner indianske instrumenter med oldægyptiske¹⁵.

Niebuhr giver sig ikke af med at vurdere kvaliteten af de arabiske instrumenter. Hans tekst er som hans tegninger i det store og hele køligt beskrivende. Dog gør han en bemærkning om buerne til de arabiske strygeinstrumenter. *...der Bogen ist so schlecht, wie der Bogen zu allen arabischen Instrumenten mit Darmsaiten: nemlich er besteht nur aus einem kleinem Stock, so wie er vom Baum geschnitten ist, und an diesem sind die Pferdehaare so loß gebunden, daß sie*

währendem Spielen mit dem kleinen Finger gespannt gehalten werden müssen. (s. 177) Dette er hans eneste kvalificerende udsagn om instrumenterne: han finder buerne meget slette. Men fordi det er det eneste, rejser det nogle spørgsmål. At han netop kommenterer buerne skyldes vel, at han her som amatørviolinist faktisk havde en baggrund for at udtale sig, men hvorfor vurderer han ikke selve instrumentet? Hvorfor er buen slet? Ser han et objektivt misforhold mellem et godt instrument og en dårlig bue, en bue, som er vanskelig at spille med og/eller frembringer en dårlig klang i forhold til instrumentets potentiale? Han nævner ingen af disse forhold. Han spørger ikke om, hvorvidt denne bue opfylder sin funktion i arabisk musik, men han affærdiger heller ikke ureflekteret de arabiske instrumenter som dårlige en bloc. Han skriver derimod konkret om buens ringe grad af forarbejdning: det er jo bare en rå gren med nogle hestehår bundet til. De andre indvendinger, der kunne være rimelige, er muligvis underforstået. Men det er karakteristisk, at han netop fremhæver dette tekniske aspekt. Trods al sin tids villen-tilbage-til-naturen tager den civiliserede europæer her præcis afstand fra det primitivt uforarbejdede, som står i skærende kontrast til hans egen kultur, der siden oldtiden har lagt så stor vægt på teknisk/håndværksmæssig forarbejdning af naturen.

Æstetik

Niebuhrs almene betragtninger om arabisk musik er mindre systematiske og udførlige end hans instrumentbeskrivelser. Alligevel får han på de halvanden side, de fylder, sagt en masse. Han synes generelt ikke at have nogen høj mening om arabisk musik. *...diese Kunst (ist) hier nicht so hoch gestiegen ... wie in Europa.* (s. 175) Folkemusikken finder han ubetinget dårlig. *Ein reisender Europäer hört in den Morgenländern selten eine andere Musik als die auf den Strassen, und diese ist sehr schlecht.* (s. 175) Om instrumentet fig. F Marábba, som beskrives som en blanding af en stryger og en tromme, hedder det at *Die Marábba accor-diirt ziemlich gut zu der Stimme der gemeinen arabischen Musikanten, die nemlich aus vollem Halse singen.* (s. 178) Særlig slet finder han den musik, der ledsager zigeunerindernes dansen. *Das Schreien der ägyptischen Tänzerinnen wird auch kein Europäer schön finden.* (s. 176) – *... fast keine einziege unter ihnen (hatte) eine angenehme Stimme ... – beydes die Instrumental und Vocal-musik ist sehr schlecht ...* (s. 183f)

Overfor kunstmusikken er han mere positiv *Indessen sind auch nicht alle morgenländische Sänger und Musikanten gleich schlecht. Ich habe oftmals Schechs ein Stück aus dem Korân singen hören, welches mir wegen der natürlichen Musik, indem sie ihre Stimme niemals zu hoch zwingen, sehr wohl gefiel ...* (s. 175) Dette er Niebuhrs eneste decideret positive kvalificering af arabisk musik, og her falder et karakteristisk ord: naturlig. Det naturlige var ved at komme på mode. For Rousseau var det et nøglebegreb både i samfundskritik og musikæstetik. I sit berømte *Lettre sur la Musique française* fra 1753 forsvarede han sangens og melodiens primat i musikken overfor instrumentalmusikkens og

harmonikkens med, at melodisk sang netop var naturlig. Harmoni var en europæisk konvention, noget kunstigt, som af andre folk – *les oreilles rustiques* – kun kunne opfattes som uforståelig støj. Melodi derimod, der var en bearbejdelse af sprogets egne rytmer og tonefald, var det oprindeligt musikalske, noget universelt, der kunne findes i alle kulturer. Derfor måtte musikken – særlig operaen – ifølge Rousseau lægge hovedvægten på det melodiske. Han viede begrebet ‘naturlig’ en selvstændig artikel både i Encyklopædien og i sin *Dictionnaire*. I denne sidste læser vi: *Musique naturel est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle, qui s'exécute avec des instruments. On dit qu'un Chant est naturel, quand il est aisé, doux, gracieux, facile ... Naturel se dit encore du tout chant, qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas ...* (forfs. udhævning). Ligheden med Niebuhrs beskrivelse af Koran-recitationen er slående. Hermed være ikke sagt, at Niebuhr skulle være direkte påvirket af eller ligefrem have læst Rousseau (skønt dette naturligvis ikke er udelukket), men der hersker et sært dialektisk forhold mellem hans amatørmusiketnologiske betragtninger og tidens musiktænkning: Den avancerede musikæstetik propagerede et begreb om naturlighed som en ny norm for den europæiske kunstmusik, – et begreb den blandt andet grundede på musiketnologiske iagttagelser hentet netop fra folk som Niebuhr og hans forgængere. Det var så igen dette begreb om det naturlige, der satte Niebuhr i stand til i marken at finde behag i præcis de træk ved den fremmede musik, som den europæiske musikæstetik brugte som argument¹⁶. Rousseaus hypostasering af det melodisk naturlige på basis af musiketnologiske argumenter er naturligvis uholdbar, men har sin betydning som en kritisk pointe, der falder i tråd med hans øvrige civilisationskritik. Denne kritik hører som før beskrevet med til idegrundlaget for Niebuhrs ekspedition, og i sin specifikt musikalske form blev den altså frugtbar for hans vurdering af arabisk musik.

Videre i vurderingen af kunstmusikken skriver Niebuhr: ... *ich war in einigen türkischen Konzerten zu Bagdad und Constantinopel, die zwar nicht mit den unsrigen verglichen werden konnten, aber meiner Meinung nach von einem jeden Europäer, der nicht eben eine große Kunst erwartet, mit Vergnügen würden gehört worden seyn.* (s. 175) Umiddelbart lyder det noget nedladende: denne musik kunne man da godt have fornøjelse af, hvis man ikke lige forventede en stor kunst. Lægger man imidlertid sine egne fordomme bort og nøjes med at læse, hvad der står, bliver meningen en anden. At tyrkiske ‘koncerter’ ingenlunde kunne sammenlignes med den nyopfundne europæiske borgerlige koncert, er en for en moderne historisk/antropologisk forståelse indlysende sandhed. Eller rettere, man kan godt sammenligne, men kun for at konstatere de enorme forskelle i form, indhold, betydning, samfundsmæssig stilling etc., som gør anvendelsen af samme begreb på de to fænomener næsten absurd. Og hvad betyder *eine große Kunst*? Brugen af den ubestemte artikel antyder, at det ikke betyder kunst i emfatisk forstand, men snarere et kunststykke, noget teknisk brilliant, virtuost. Efter denne tydning er Niebuhrs vurdering forkert, – man kan

sandelig møde en høj grad af teknisk kunnen i arabisk musik. Men, som det skal belyses senere, synes han netop i den tekniske vurdering ikke at kunne tænke uden om sine europæiske normer jvf. også eksemplet med strygervuen. Betyder *eine große Kunst* imidlertid Kunst i europæisk, emfatisk forstand, skøn kunst, der kan stemme ånden til ideer (for at tale med Kant), så er Niebuhrs vurdering helt korrekt og forbavsende moderne. Europæeren kan jo præcis få fornøjelse ved at høre et stykke arabisk kunstmusik men ikke den kunstoplevelse, han kan hente i et stykke europæisk kunstmusik; og fornøjelsen får han kun, hvis han ikke forventer en europæisk kunstoplevelse. Efter denne tolkning har Niebuhr altså fat i den moderne antropologis princip om indføling: vil man forstå (og have fornøjelse af) et fremmed kulturfænomen må man tænke sine egne kulturelle fordomme væk og være sig forskellene bevidst, så man så vidt muligt kan vurdere fænomenet på dets egne præmisser. Så klart og bevidst har Niebuhr næppe tænkt – hans brug af kunst-begrebet er meget tvetydig (jvf. nedenfor) – men hans ualmindelige redelighed (som er så indgående og følelsesfuldt skildret af Thorkild Hansen) i forbindelse med en rationel, naturvidenskabelig oplysningsfornuft har tilladt ham instinktivt at vurdere dele af den fremmede kultur temmelig rigtigt¹⁷.

Instinktivt – nuvel, men hvilke refleksioner indgår i hans vurderinger, hvilke målestokke anlægger han?

Om sækkepiben fig. N skriver han, at den er dårligere end den bulgarske sækkepipe, som af alle østerlandske musikinstrumenter har behaget ham mest. *Ich weiss nicht ob es wegen der Kunst war, mit welcher man es allda zu traktieren weiss, oder weil die dortigen Melodien schon mehr nach dem Geschmack der Europäer sind als der Türcken und Araber ihre.* (s. 180)

Her nævner Niebuhr to instanser, som musikken kan bedømmes i forhold til:

For det første møder vi atter et begreb om *die Kunst*, som her tydeligvis ikke betyder kunst i emfatisk forstand men derimod kunstfærdighed, og det ikke i musikken selv men i udførelsen af den, – altså spilleteknik. Som dog også rummer et moment af åndelighed, der kan være vanskeligt at præcisere, – at traktere sit instrument *mit Kunst* er ikke blot at spille teknisk dygtigt, virtuost men også at spille udtryksfuldt, rigtigt i forhold til musikkens karakter¹⁸. Det er dog hovedsagelig en teknisk kategori.

For det andet møder vi begrebet *der Geschmack*. Smagen var som bekendt et centralt begreb i det 18. århundredes kunstdiskussionen men også et uhyre diffust begreb. Om smagen kan man ikke disputere. Men man kunne disputere om, hvad smagsdommen overhovedet var, og der blev disputeret herom i hele det 18. århundrede, uden at man dog nåede nogen afklaring, før Kant i *Kritik der Urteilskraft* gennemførte sin rensning og formalisering af begrebet. Det er derfor ikke underligt, at Niebuhrs brug af smagsbegrebet er tvetydig. I det anførte citat taler han om europæernes smag, som de fremmede melodier er mere eller mindre i overensstemmelse med. Denne brug af smagsbegrebet minder om den, vi møder i værker komponeret 'efter italiensk smag' eller 'fransk smag' eller – for at anføre et kuriøst 'dansk' eksempel – *Composee Dans le Gout asiatique*, som

der står på et manuskript i Det Kongelige Bibliotek til en symfoni af spasma-geren og komponisten Simoni Dall Croubelis¹⁹. Smag har, brugt på denne måde, mest betydning af nationalt/geografisk særpræg, maner, stil. I denne forbindelse er smagen ikke en sans eller kategori, som det lyttende subjekt bruger til at fælde en æstetisk dom. Den er en objektiv kvalitet ved melodierne. Man kan parafrasere citatet således, at Niebuhr fandt mere behag i bulgarsk sækkepibemusik end i arabisk, enten fordi bulgarerne var bedre til at spille, eller fordi deres melodier mere lignede en stil, han kendte. Han foretager altså både en teknisk vurdering og en æstetisk; og han ved ikke, hvilken af dem, der gør udslaget, fordi begreberne er uklare og går over i hinanden.

Om nogle danserinder, som de rejsende havde engageret for at fordrive tiden, hedder det: *Und ob wir gleich im Anfange kein großes Vergnügen hatten diese Art Schauspiele zu sehen, weil beides die Instrumental und Vocalmusik sehr schlecht ist, und die Weiber allerhand, für ein ehrbares Auge unanständige Stellungen machten; ob wir sie alle häßlich fanden, weil ihre gelb gefärbte Hände und blutrote Nägel, die schwarzen oder blauen Zierathen im Gesicht, auf den Armen und der Brust, die großen Ringe um die Füße, in den Ohren und in der Nase, die viele Pommade in ihren Haaren die man weit riechen konnte u.s.w. gar nicht nach unserem Geschmack waren, und fast keine einzige unter ihnen eine angenehme Stimme hatte...* (s. 183f) Også dette citat rummer to slags vurderinger: en teknisk, der kort og kontant finder musikken slet, altså dårligt lavet/udført; og en æstetisk, der finder kvinderne hæslige!

Danserindernes fysiske fremtoning beredte de europæiske tilskuere et umiddelbart sansemæssigt ubehag i en grad, så det i teksten har holdt sig frisk i 200 år. Klædedragt og kvindeskønhed hører til smagsdommens mest basale genstands-område, og her udfolder den sig rent. Den æstetiske dom *ob wir sie alle häßlich fanden, weil ...*, er nok begrundet, men kun i en række mindre smagsdomme (over tøj, negle, hår og lugt etc.), fældet umiddelbart på grundlag af sanseindtryk, og ikke i tekniske refleksioner. Således skulle smagsdommen også ideelt set anvendes på højere materier som kunst og musik, men over for musikken har den aldrig rigtig fungeret. På Niebuhrs tid var musikæstetikken – i den udstrækning den overhovedet eksisterede – en regelæstetik. Skøn og smagfuld musik var musik, der rettede sig efter gældende regler for komposition²⁰. Derfor var Niebuhr, som vi skal se, ikke i stand til at fælde en ren smagsdom over arabisk musik, men måtte inddrage en teknisk vurdering.

Udover at finde danserinderne hæslige fandt europæerne deres dansen som sådan uanstændig. Niebuhr sætter ikke denne bedømmelse i forbindelse med smagen, men han lægger dog vægt på det sansemæssige: det var det ærbare øje, der tog anstød og umiddelbart fældede den moralske dom. Set i sammenhæng med de øvrige domme over sanseindtryk virker dette også som en smagsdom, men på et højere niveau. Smagen er her en almen, objektiv instans, nemlig den gode smag, som er en både æstetisk og moralsk kategori.

Europæerne trodsede dog ubehag og fare og fortsatte med nyfigent at betragte danserinderne. Og til sidst syntes de alligevel *weil wir nichts besseres hörten*

und sahen, daß die eine oder die andere sehr hübsch sänge, ja daß sie sogar schön wäre, und zuletzt hörten und sahen wir sie eben so gerne wie in Europa die besten Sänger und Tänzerinnen. (s. 184) Man kan vænne sig til alt. Smagen er ikke absolut og bestandig men relativ og foranderlig. Skønhed er i øjet, der ser, men den er betinget af omgivelserne. Jens Kraft skriver under overskriften *Deres besynderlige Tanke om Skønhed: Imidlertid ser man af intet bedre end af de Vildes Historie, hvor meget af det vi kalde skjønt, ei alene uden for Menne-sket, men endog i dets egen Skabning beroer på Vane og Indbildning...*²¹ Smagen er i sidste instans – både for Niebuhr og Kraft – noget historisk og samfundsmæssigt formidlet, selv om i hvert fald Niebuhr næppe har tænkt det bevidst.

Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden, und noch darzu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton darzu singt oder spielt. Und so wie dies eben nicht nach unserm Geschmack ist, so können sie auch nicht viel schönes in der Musik der Europäer finden. (s. 176, forfs. udhævning).

I denne mere almene bedømmelse af arabisk musik kombinerer Niebuhr atter teknisk vurdering – her ikke som dom men som beskrivelse/analyse – og smagsdom. Men i modsætning til bedømmelsen af sækkepibemusikken, hvor teknik og smag stod adskilt, tjener den tekniske vurdering her som begrundelse for smagsdommen. Det, der ikke er efter vor smag, og som man derfor ikke kan finde meget skønt ved, er, at den arabiske musik *kun* er heterofon, ikke polyfon, at den kort sagt ikke er så teknisk højtudviklet som den europæiske. Her er ingen indføling eller forsøg på begribelse af sagen på dens egne præmisser. Den tekniske vurdering er ingen immanent kritik, den er absolut og går efter en skala, der gælder såvel hjemme som i Østerled.

Det viser sig også i Niebuhrs betragtninger over arabernes ukyndighed i nodeskrift: *Weder in Egypten, Arabien noch Indien habe ich bemerken können daß man verstanden hätte eine Melodie zu Papier zu bringen ... ich (habe) doch keinen ... antrefen können der die Noten nur gekannt hätte.* (s. 175) Dette ser han som et eksempel på, at den arabiske musik ikke er så højt udviklet som den europæiske. Han overvejer ikke, om den vesterlandske notation ville være egnet til at gengive den heterofone, mere eller mindre improviserede arabiske musik, eller om dette overhovedet ville have noget formål. Nodeskriften er et sindbillede på den vesterlandske musiks høje grad af rationalisering, teknificering og naturbeherskelse. En musikkultur, der ikke frembyder disse træk i samme grad, gælder for Niebuhr som deficient, underudviklet. Hvor det gælder kvinder, kan han sagtens skifte mening og finde ildelugtende, uanstændige zigeunere smukke, – dem bedømmer han æstetisk, han fælder en ren smagsdom, og smagen, ved han, er foranderlig – noget historisk, samfundsmæssigt. Teknik og rationalitet derimod er absolutte – nærmest gudgivne – størrelser, som der ikke kan rokkes ved. Og da han ved bedømmelsen af musikken af de ovennævnte grunde ikke kan undlade at anlægge den tekniske synsvinkel, kan han ikke nå til en immanent vurdering af arabisk musik. Heri ligger Niebuhrs styrke og begrænsning

som antropolog og musiketnolog: at han fordomsfrit og frejdigt kan anerkende smagsforskellene mellem København og Kairo men ikke fraværet af vesterlandsk rationalitet.

Når dette er sagt, skal det også fremhæves, at Niebuhr i sine vurderinger dog er væsentlig mere nuanceret end araberne, der, som han anfører, heller ikke finder meget skønt ved europæisk musik. *Zu Káhira hatten wir ein Concert, in welchem einige Kaufleute, einige Mönche, Herr Baurenfeind und ich spielten. Als wir vergnügt nach Hause giengen, und glaubten für diese Gegend sehr wohl gespielt zu haben, trafen wir auf der Straße und im Dunkeln einen Egypter an, der ein Lied sang, und einen andern, der auf der Flöte dazu bließ. Dieß gefiel einem unserer Bedienten aus Sennâr so wohl, daß er ausrief: Bey Gott das ist schön, Gott segne euch. Wir verwunderten uns hierüber gar sehr, und fragten ihn wie ihm unser Concert gefallen hätte? Eure Musik ist ein wildes und unangenehmes Geschrey, sagte er, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann. Herr Baurenfeind und ich spielten sonst noch einigemal in Gegenwart vornehmer Araber die uns besuchten. Und obgleich diese nicht so gerade heraus tadelten, so glaubten sie doch daß ihre Musik weit männlicher, und dabei schöner wäre als die unsrige.* (s. 176) Nu har araberne måske ikke fået det bedste indtryk af europæisk musik ved at høre to amatørviolinister spille duetter langt fra hjemmet. Men forskellen mellem deres vurderinger og Niebuhrs er slående. Selv om Niebuhr ikke kan betragte den arabiske musik som kunst eller finde den skøn (hvor meget eller lidt af det skønnes metafysik, der nu ligger i hans brug af dette ord), så kan han dog alligevel finde fornøjelse ved den, uagtet den ikke lever op til hans tekniske normer. Araberne derimod er enten ureflekteret afvisende og fordømmende som tjeneren, eller argumenterer som de mere dannede købmænd i sagfremmede kategorier som 'mandig musik'. De har tydeligvis endnu mindre begreb til at forstå en fremmed musikkultur end europæerne.

At forståelseskløften stikker dybere end det rent æstetiske, viser følgende fornøjelige historie fra et senere afsnit af Niebuhrs bog.

Da wir zu Loheia sehr wohl waren, so suchten Herr Baurenfeind und ich unsere Violinen hervor, und spielten des Abends einige Duetten. Unsere Nachbarn, und viele Leute, die unsere Musik im Vorbeygehen auf der Straße hörten, glaubten, dass wir Musikanten seyn müßten. Ein alter reicher Kaufmann, dem dieses gesagt worden, ließ uns bitten, daß wir mit unseren Violinen nach seinem Hause kommen möchten, allein dazu hatten wir nicht Lust, vornemlich da wir wußten, daß diejenigen, welche sich auf die Musik legen, bey den Arabern nicht sehr geachtet werden. Der Kaufmann, welcher vor Alter kaum mehr gehen konnte, aber doch gerne Europäer sehen, und ihre Musik hören wollte, ließ sich auf seinen Esel setzen, von zwey Bedienten halten, und kam zu uns. Er war sehr höflich ... Nach einigen anderen Unterredungen fiel das Gespräch auf die Musik, und er bezeugte ein Begierde unsere musikalische Instrumente zu sehen und zu hören. Wir spielten einige ernsthafte Stücke. Diese gefallen den Morgenländern noch am besten, obgleich sie überhaupt keinen Geschmack an unserer Musik

finden. Der Alte war sehr vergnügt, und wollte beym Weggehen einem jeden von uns beyden einen halben Speciesthalter schenken ... Er glaubte, daß keiner sich die Mühe geben würde spielen zu lernen, wenn er nicht dächte Geld damit zu verdienen, auch meynte er daß wir wohl eine Unterstützung nöthig haben könnten. (s. 302)

Hvad denne ærværdige, gamle købmand egentlig mente om den musik, han fik at høre, får vi intet at vide om, selv om Niebuhr endnu en gang understreger, at araberne ikke bryder sig om europæisk musik. At købmanden gik fornøjet derfra, skyldtes vel mest, at hans nysgerrighed var blevet tilfredsstillet. Men han misforstod i hvert fald hele situationen: Han tog de to europæere for professionelle musikere, hvilket efter både arabisk og europæisk synsvinkel grænser til en fornærmelse. Niebuhr gør flere steder opmærksom på musikeres lave sociale status i Arabien, men heller ikke i Europa indtog musikere – med få markante undtagelser – nogen særlig fremtrædende plads på den sociale rangstige. At de spillende var to dannede mænd, der spillede for deres egen fornøjelses skyld, kunne købmanden ikke vide, – ideen om en musik, der var frigjort fra enhver (åbenlys) social og samfundsmæssig funktion var ham åbenbart fremmed. Han greb derfor den mest nærliggende forklaring, nemlig at de herrer spillede for at tjene til føden. Vi står selv noget undrende over for, at Niebuhr og Baurenfeind havde fundet plads til deres violiner i udstyret til den farefulde ekspedition. Det forekommer både besværligt og unyttigt at slæbe rundt på et par violiner så langt hjemmefra. Men det er langt fra enestående. Der er talrige eksempler på opdagelsesrejsende, der medførte musikinstrumenter til underholdning og opbyggelse i det fremmede²². Det antyder, at musikudøvelse var en integreret del af det borgerlige dagligliv i et omfang, som vi kun vanskeligt kan forestille os i dag. Hvad end den gamle købmand forstod af europæisk musik, kan det derfor ikke undre, at han ikke forstod dens sociale funktion som borgerlig husmusik.

Det er påfaldende, at Niebuhr bruger næsten lige så megen plads til at beskrive arabernes reaktioner på europæisk kultur som til sine egne reaktioner på arabisk. Og det er interessant, at han har valgt anekdotens form til sin fremstilling. Man kan næppe kalde Niebuhr en stor skribent, men man mærker tydeligt, at der her er pudset om formen og det sproglige udtryk. Muligvis har han fundet disse episoder så bemærkelsesværdige, at han har gengivet dem mundtligt mange gange, før de blev fikseret på skrift. Men vigtigere er det, at Niebuhr her skriver sig ind i en litterær tradition. I det 18. århundrede fandtes en yndet litterær genre, hvor en forfatter lod opdigtede personer fra – eksisterende eller opdigtede – eksotiske lande komme til Europa, hvor de frejdigt fremførte den kritik, som forfatteren næppe vovede at fremføre i eget navn. I Montesquieus *Lettres persanes* fra 1721 kommer to persere – Usbek og Rica – til Paris, hvis sæder de sammenligner med deres egne, som de til overflod får beskrevet i breve hjemmefra. Sammenligningen falder kun sjældent ud til parisernes fordel. Det læsende publikum synes at have fundet stor og nærmest masochistisk fornøjelse ved at høre 'barbarerne' nedgøre den europæiske civilisation, for eksemplerne på denne type bog er legio. Niebuhr har således haft litterært forbillede for at fabulere lidt på

dette punkt, mens det omvendt har bidraget til interessen for hans bog, at den eksotiske kritik her angiveligt var autentisk.

Under alle omstændigheder har det været Niebuhr magtpåliggende som modvægt til sine egne nok så negative beskrivelser af arabiske sæder at anføre, at araberne sandelig også forholdt sig stærkt kritisk til europæisk kultur. Herved får han fremhævet sin erkendelse af, at hans opfattelse af den arabiske kultur er relativ, og han får givet det indtryk, at han deler sol og vind lige. Men han får samtidig demonstreret, at hans kritik er væsentlig bedre funderet. Det understreges af hans beskrivelse af nogle ægyptiske skyggespil: *Ich habe bey diesen nicht gerne gegenwärtig seyn wollen, weil die Kleidung und die Sitten der Europäer daselbst auf das lächerlichste vorgestellt werden*²³. (s. 188): Hvor den oplyste europæer argumenterer videnskabeligt, fornuftigt, gør araberne bare nar. Her har den europæiske civilisation alligevel sit fortrin frem for den arabiske. Dette er uomtvisteligt korrekt, men samtidig et stykke kulturimperialisme i anden potens, der hurtigt kan blive til økonomisk imperialisme, når denne tankegang overføres til andre samfundsområder end musik og skyggespil. Oplysning er autoritær, – også hos den beskedne og retskafne hr. Niebuhr.

Man kunne måske have ventet, at Niebuhr havde henført den arabiske musiks lavere udviklingstrin til, at araberne af natur var dårligere musikere, at deres kulturelle underlegenhed i den sidste ende var racemæssigt betinget. Men det mener han ikke. *Für einen angesehenen Türken und Araber wird es unanständig gehalten die Musik zu verstehen und zu Tanzen. Weil also die vornehmen Morgenländer selbst keine grosse Kenner der Tonkunst sind, und diejenigen, welche sich darauf legen nicht so gut bezahlt werden wie bey uns, so wird man sich gar nicht wundern, daß diese Kunst hier nicht so hoch gestiegen ist wie in Europa*. (s. 175) Musikkens udvikling er altså betinget af, om den nyder fremme hos magthaverne. Det gør den ikke i den arabiske kultur, siger Niebuhr, der kom fra et Europa, hvor kejsere og konger uden blusel spillede på fløjte og komponerede og dansede ballet! Derfor findes der heller ikke de nødvendige åndelige og økonomiske rammer for en højt udviklet musik. For Niebuhr er det musikkens samfundsmæssige stilling, der er afgørende for dens tekniske og æstetiske stade. Uanset hvor rigtig Nieburs sociologiske konstatering er – helt forkert er den næppe på dette tidspunkt af arabisk musikhistorie – så er det centrale, at han opfatter musikken og kulturen som noget historisk og samfundsmæssigt produceret. Det er denne indsigt, der sætter ham i stand til overhovedet at forstå noget som helst af den fremmede kultur.

Slutning

Der er her ikke søgt at lave nogen grundig vurdering af værdien af Niebuhrs realoplysninger om arabisk musik. Det er klart, at hans beskrivelser af instrumenter har betydning som kilde til at fastslå udbredelsen af navne og former på arabiske musikinstrumenter i sidste halvdel af 1700-tallet. Et leksikon som *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* henviser da også flere gange til

Niebuhr. Men under alle omstændigheder giver hans tekst et interessant og væsentligt indblik i datidens bevidsthed. For Niebuhr er både typisk og utypisk. Typisk fordi han som kulturskribent er amatør. Han har ikke tilegnet sig tidens musikalske, æstetiske og antropologiske forestillinger og begreber gennem et videnskabeligt studium, men ved almen dannelse, og hans brug af disse begreber må derfor antages at afspejle deres gængse, dagligdags betydning. Men samtidig er alt, hvad han gør, i fuld overensstemmelse med tidens mest fremskredne videnskab. Dette er mindre typisk, og utypisk er han i hvert fald, fordi han tænker så fordomsfrit med sine begreber. Det er yderst sjældent, han forfalder til unuancerede generaliseringer²⁴, og da som regel kun hvor det drejer sig om ting, han ikke selv har oplevet. Hans egne oplevelser er grundigt og sagligt reflekteret og fremlægges både nøgternt og engageret.

Hans ofte fremhævede fordomsfrihed skal til sidst understreges med to citater. Den lærde verden i det oplyste Europa havde nok bevæget sig langt væk fra ånden i følgende:

Es hat Mahometh zur fortplanzung seines Tyrannischen Regiments/Teuffelischen Sect unn groben unmenschlichen Barbarey nicht alleine die freyen Künste so zur freundlichkeit/sondern auch alles was zur frölichkeit dienlich/alß Wein unnd Sâytenspiel in seinem gantzen Lande verboten/unnd an deren stadt eine Teuffels Glocke und Rumpelfaß mit einer schnarrenden und kikakenden Schalmeyen verordnet/welche annoch bey den Türcken in hohen Wert unnd so wol auff Hochzeiten unnd Frewdenfesten/als im Kriege gebrauchet werden ... Dies Lumpen-Music wird noch heutiges Tages bey den Türcken in hohem Wert geachtet unsere aber dagegen zum eussersten verachtet. (Prætorius: Syntagma Musicum, II De Organographica, Fortalen, Wolfenbüttel 1619).

Men endnu i 1788 kunne den unge Hegel som sidste prøve i gymnasiet komme til at holde et foredrag med titlen: *Der verkümmerte Zustand der Künste und Wissenschaften unter den Türken*.

I et samfund, der kan stille den slags indoktrinerende opgaver til skoleelever, synes Niebuhrs syn på den arabiske musik med alle de anførte indskrænkninger at være et under af objektivitet. Snarere end typisk tør vi kalde ham eksemplarisk for tiden: sådan er den europæiske oplysning, når den er god. Hans begrænsninger er den oplyste fornufts begrænsninger: hypostaseringen af fornuft og udvikling, der i den sidste ende forhindrer ham i at nå en immanent forståelse af nogle fænomener, der unddrager sig en fornufts- og udviklingsbetragtning. Men han gjorde, hvad han kunne med de begreber, han havde. Han hørte efter, han tænkte efter, og han overlevede det.

Appendiks A

Uddrag af den danske adelsmand Henrik Rantzaus (1599-1674) rejseberetning fra en større dannelsesrejse i 1623, som dels førte ham rundt i Europa og dels til Mellemøsten. Han beretter mest om topografi, befolkningernes klædedragt og skikke og forskellige handels- og militærforhold. Bemærkninger om musik forekommer næsten ikke. De anførte citater er dog interessante for så vidt, som den måde, han beskriver de islamiske præster med deres stadige Hu!Hu!Hu!, i hvert fald senere blev en næsten uundgåelig kliche i rejseberetninger fra den islamiske verden.

Heinrich Rantzau
Denckwürdige Reisebeschreibung/
nach
Jerusalem/Cairo in Ægypten
und Constantinopel

Hamburg 1704

worinnen

Die remarquabelsten Begebenheiten / die curieusesten Sachen / und was Er an bemeldten Oertern sonderbahres bemercket/ gantz eigentlich fürgestellt werden.

Reise von Venedig in Cypern

s. 13 *Der Griechen Tantzte*

Wie wir nun zu Lande fuhren / sahen wir / weiln es fast Nacht war / vor der Stadt der Griechen Tantzte / da auff unterschiedenen Plätzen vornehme Frauen und Männer zusammen kommen waren / und allda in die Runde mit sonderlichen Ceremonien auff ihre Weise tanzten.

Von Cypern

s. 29 *Griechen Gebräuchen in ihren Kirchen*

... Sonnstn mag in ihren Kirchen / von dem gemeinen Volck hier singen / wer da wil und kan / und wird es sonderlich an diesem Orte den Laicis zugelassen. ...

Von Jerusalem

s. 46 *Wie die Griechen und andre Religionen ihre Processionen um das heilige Grab gehalten.*

Auf unseren Oster-Tage war der anderen Religionen (die alle dem alten Calender folgen) ihr Palmtag / derowegen / nachdem die Catholischen ihren Gottesdienst verrichtet hatten / begunten die Griechen ihre Procession rund um Christi Grab / und darnach die Armenier und Socinianer und Goffti, alle zugleich anzufangen; Sie trugen viele Fähnlein / darauff das Leyden Christi abgemahlet war / item viele Creutze von Silber und grosse Bücher / hatten eine seltsame Music von kleinen Schellen / schlugen allezeit dünne Platen von Messing zusammen / und sangen noch dazu. Das Volck schrye hinter ihnen her mit voller Stimme: Ich glaube es war Hosianna in der Höhe. ...

Eigentliche Beschreibung von Constantinopel

s. 105 *Wie der Cigala Bassa in Krieg gezogen*

Wir haben des Cigala Bassa Abzug auch gesehen / da er als General in Asien wider den Abassa Bassa d'Æsziruim mit 20000. Mann aus Constantinopel gesand ward / und marchierten vorher viele Janitzaren und Spahi mit Tieger-Häuten bedeckt / darnach seine Leib-Rosse und Hoff- Gesind / samt andern vielen vornehmen Herren und Kriegs-Officirern. Sie trugen auch viele Kriegs-Instrumenta so sehr gross von Holtz gemacht waren / und musicierten dabey. Hierauß folgten die Pfaffen die vor den General beteten / und Glück wider seine Feinde wünschten / und schrien ihrer etlicher mit grossen Ungestüm nicht anders als Hu! welches mehr einer Hunde als Menschen-Stimme gleich war. ...

s. 108 *Wie es bey seiner (Sultan Amurath) Crönung hergegangen / und wie er seinen Einzug gehalten.*

... Hierauf folgten ... Die Priester/so da sangen/und Soffeler genannt werden. Sie hatten recht närrische Gebärden / gingen unterweilen rückwärts und schryen ohne Aufhören Hu! Hu! Hu! ...

Appendiks B

Uddrag af Jens Krafts antropologisk skrift

**Kort Fortælning
af de vilde Folks fornemste Indretninger,
Skikke og Meninger
til Oplysning af det menneskeliges Oprindelse
og Fremgang i Almindelighed**

**ved Jens Kraft
Sorøe 1760**

Fortale

(s.2)

Hensigten med dette Arbeide, som jeg herved haver den Ære at meddele det Almindelige, er til deels at gjøre mine Læsere bedre bekendt med den anseelige Deel af Mennesker, som man sædvanlig under det Navn af Vilde langt fra ikke forestiller sig, som man bør: Til deels og at oplyse Historien af Mennesket i Almindelighed, for saa vidt som Fortællingerne om de vilde Folk dertil give Anledning.

...

(s.3ff)

...Efter at have ... beset Mennesket i dets ufuldkomneste Tilstand oplyses videre ... , hvorledes ... de menneskelige Indretninger og Meninger maatte begynde snarere saa end anderledes. ... I alt dette haver jeg alene søgt at forklare Mennesket af Mennesket selv. ...

Menneskets Historie (*synes*) paa ingen anden Maade bedre at kunde oplyses, end naar man i den gaar frem i selv samme Orden, som ellers i Natur-Lærdommen, nemlig, ved at forklare Tingene af det, som forekommer i dem selv, og ved at lægge de dem angaaende Erfaringer til Grund, som i de sædvanlige Tilfælde forekomme, men endog de, som under de meest rare og ubekiendte Omstændigheder hielpe til at se ind i det ellers skiulte i deres Natur. Men dersom denne Vei end er den nærmeste og beste, er den dog i Menneskets Historie paa de fleste Stæder ubaned.

Til at bane den fremdeles er de Vildes Historie et af de virkelig store Midler, men ikke uden et. For at følge det Menneskelige Skrit for Skrit; for at vise det i sin hele Sammenhæng; for at forstaae, hvorledes samtlig dets Indretninger og selvgiorte Meninger stamme ned af dets Natur, passed paa de adskillige og som oftest i hinanden som Aarsag og Virkning grundede og udviklede Omstændigheder, udfordres ei alene en saa fuldkommen Kundskab af alle gamle og nye Fortællinger, som mueligt er at faae; men endog en ligesaa lykkelig, som fra alle forudfattede Domme frie Gisning, der, hvor Efterretningerne mangle. ...

2. Afdeling. Om de vilde Folks fornemste Skikke, borgerlige Indretninger og Leve-Maade, sammenlignede med den ældste Verden.

(s.198)

§ 50 *Deres besynderlige Tanke om Skønhed.*

Imidlertid ser man af intet bedre end af de Vildes Historie, hvor meget af det vi kalde skønt, ei alene uden for Mennesket, men endog i dets egen Skabning beroer paa Vane og Indbildning. ...

3. Afdeling. Om de Vildes Guds-Dyrkelse og fornemmeste Meninger, saa vel som disse sidstes almindelige Oprindelse i den hedenske Verden.

(s.314ff)

§ 31 – 32 *Musikens Begyndelse og Brug i Gudsdyrkelsen.*

§ 31

Neppe var Musiquen optænkt i Verden, før man ved den ligeledes tænkte at tiene og fornøje Guderne. Den ældste Verden, indtaget af Tonernes usædvanlige Virkning paa det menneskelige Sind, ansaae en Lyd, de ei begreb hvorfra kom, som Gudernes Arbeid, og som noget, hvilket derfor naturligvis var dem helligt. Musiquen er hos de Vilde som hos alle de gamle Folk, et af de store Midler, hvorved man venter at trekke Aanderne til sig og at forenes med Guderne. Deres Geistlige behænge sig derfor med en stor Deel klingende Ting, saa tit de Vilde gjøre deres Paakaldelser, og mumle derved adskillige ord, som de enten ikke selv forstaae, eller ei ville forklare for Europæerne. Man veed, at de gamle ansaae den Kunst at gjøre Vers for noget så høit, at den tit blev holden for en guddommelig Virkning i Sindet, som Guderne selv lode sig indtage af og Aanderne ikke kunne imodstaae. Levende og Døde, himmelske og jordiske Væsener fandt efter de ældste Tiders Tænkemaade i Musik og Poeternes Sang en ugemeen Forlystelse. Helvede selv og dets rasende Gudinder, som ellers aldrig lode sig røre af noget, kunde dog ei andet end aabne sig for og lade sig bevæge af den Lire, hvormed en Orpheus fik Skove, Træer og alt i Naturen til at dandse. Skal man slutte sig til de ældste Tiders Poesie af den, de Vilde endnu bruge, da haver den ikke været andet end en ligefrem Fortælling af hvad man tænkte, som blev sunget ud efter visse Toner, med en vis Melodie og efter en ordentlig Takt. Alt dette gjorde, at Meningen maatte fattes kortere, og dette sidste synes bedre hen i Tiden at have foraarsaget den tvungne Stil, som bestaar i Riim og ordentlige Vers. De Geistlige, som have været udsendte for at omvende de Vilde, siges meget tit alene ved at spille og at synge at have trukken en Deel af disse Folk til sig, og ved dette ene Middel at have overtalt dem til at forlade deres forrige vilde Levnet, for siden at begynde et ordentligere og at at leve udi Selskab: ventelig have de saale-

des vundne ikke gjort sig mindre fordeelagtige Tanker om vore Europæer, end Alderdommen om en Orpheus og en Apollo. Ellers kan jeg ikke undlade i anledning af dette at gjøre en dobbelt Anmærkning. Først, hvad der kan have givet anledning til de besynderlige og uforstaaelige Ord og Tanker, som de fleeste Folks Geistlige gjøre brug af ved deres hellige Forretninger, og især ved de formeente Hexerier. Aarsagen synes at ligge i den Forandring, som Sprogene ved Tidens Længde lide. De ældste Folk have brugt visse Ord ved deres Andagt, alene fordi de maatte bruge nogle; Eftertiden vedligeholdt dem af Høiagtelse for Alderdommen, uden siden efter en lang Tids Forløb, tillige at have erindret sig deres Bemærkelse, fordi det hele Sprog imidlertid havde forandret sig. Man veed, hvad urimelig høiagtelse Folk sædvanlig haver for, hvad de ei forstaa; jo mindre man indsaar Meningen af disse Talemaader, desto helligere holt man dem for at være, saa at, hvad det Etruskiske var for de gamle Romere, og hvad det Samscroutanske Tungemaal endnu er for Brahmanerne, synes ligeledes de Sprog at være hos de vilde Folk, som deres Geistlige alene bruge, og man derimod almindelig ei forstaaer.

§ 32

Det andet, som jeg i samme Anledning maa erindre, er, at et Musikalsk Instrument som de fleste vilde Folks Geistlige endnu bruge, og som man meget vel har iagttaget, ei er adskillig fra et Slags af de gamle Ægypters ældgamle Sistrum, synes at have været det ældste Instrument, man har vidst af at sige i Verden. Hos de fleste Folk er det intet andet end Skallen af en Frugt, en Melon for Exempel, eller et andet af samme Slags; i den udhulede Skal lægges Steen eller andre haarde Ting, som, naar Instrumentet rulles om i Haanden, ved at slaar imod Skallen, give en slags Lyd fra sig, snart i en Tone, snart i en anden, eftersom den invendige Kierne, om jeg saa skal sige, enten heftigere eller svagere slaar an paa Skallen til, og denne sidste i sig er meer eller mindre skikket til Zitringer, og ved dem igjen til at foraarsage en eller anden Lyd. Et simplere Instrument end denne Art af Rangle er neppe tænkelig. Efter den synes Trommerne, hule Træ-Stokke, Bukke-Horn, som nogle vilde Folk endnu bruge paa de gamle Tritones deres Maade, at have været de ældst bekiendte. Skønt nogle Vilde bruge andre sammensatte og for os ubekiendte Instrumenter, ere dog Ranglen og Trommen de, som især have beholdt en besynderlig Høiagtelse, ventelig, alene fordi de vare de ældste og de man i det Menneskelige fra først af havde kiendt. I Begyndelsen betiente man sig uden Tvil simpel hen af disse Ting, alene for at fornøie Guderne; Eftertiden, som altid med Ærbødighed seer tilbage paa Forfædrene, og troer en ubekiendt Alderdom ærværdigere og meer oplyst end den virkelig var, holdt for, den havde haft større og bedre Grund til sine Skikke, end den man vidste: saa disse Ting ei bleve meer anseete, som de der tiende til simpel Fornøielse, men man meente, at de havde virkelig den Aand i dem selv, som Forfædrene tilbade. Brasilianerne tage endnu, den Dag i Dag er, Ranglen paa denne Fod, og bekymre sig aldeles ikke om andre hellige Væsener end om den alene.

Litteratur

Primærlitteratur

Carsten Niebuhr: *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* bd. 1 og 2 København 1774 og 1778, bd. 3 Hamburg 1837. Nyoptryk Graz 1968

Dansk oversættelse (forkortet) i *Samling af de bedste og nyeste Reisebeskrivelser* bd. 11, ed. Brorson, København 1794

Jens Kraft: *Kort Fortællning af de vilde Folks fornemste Indretninger, Skikke og Meninger*, Sorø 1760

Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Geneve 1767

Sekundærlitteratur

Ove Christensen: *Jens Kraft 1720 – 1765*, udgivet af Dansk Historisk Håndbogsforlag 1988

Cochiara: *The History of Folklore in Europe*, engelsk oversættelse Philadelphia 1981

Peter Gradenwitz: *Musik zwischen Orient und Occident*, Wilhelmshaven 1977

Thorkild Hansen: *Det lykkelige Arabien*, København 1962

Frank Harrison: *Time, Place and music, an anthology of ethnomusicological observation c. 1550 to c. 1800*, Amsterdam 1973

Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen: *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976

Carl Henrik Koch: *Den europæiske filosofis historie fra reformationen til oplysningstiden*, København 1983

Carl Henrik Koch: *Jens Kraft – Et kapitel af den danske filosofis historie i det 18. århundrede*, i *Filosofiske Studier* bd. 1, udgivet af Filosofisk Institut ved Københavns Universitet 1978

A.R. Oliver: *The Encyclopaedists as Critics of Music*, New York 1947

Stig T. Rasmussen, ed. : *Den Arabiske Rejse 1761-1767, En dansk ekspedition set i videnskabshistorisk perspektiv*, København 1990

Noter

- 1 Et eksempel er, at Kant allerede i 1775 i sit antropologiske skrift *Von den verschiedenen Rassen der Menschen* (Königsberg 1775) henviser til Niebuhrs observationer.
- 2 Bd. 1 København 1774; bd. 2 København 1778; bd. 3 Hamburg 1837.
- 3 *Samling af de bedste og nyeste Reisebeskrivelser* bd. XI, København 1794.
- 4 Man kan blot sammenligne med de i Appendiks A citerede uddrag af Henrik Rantzaus *Denckwürdige Reisebeschreibung nach Jerusalem, Cairo in Ägypten und Constantinopel*, Hamburg 1704.
- 5 Denne ide findes klart udtrykt i Montesquieus *De l'esprit de lois* fra 1748, et af antropologiens grundlæggende skrifter: ... *laws, customs, and maxims, even apparently unimportant ones such as their mode of dress, are the same today in the Orient as they were a thousand years ago*. Citeret efter Cochiera: *The History of Folklore in Europe*, engelsk oversættelse Philadelphia 1981, s. 82.
- 6 Herunder musikken, der behandles i to paragraffer om *Musikkens Begyndelse og Brug i Gudstienesten*. Disse paragraffer er gengivet i Appendiks B.
- 7 Carl Dahlhaus beskriver den historieforståelse, som kendskabet til fremmede kulturer førte til i det 18. århundrede, således: *Indem man die Stützenden Voraussetzungen des eigenen religiösen, moralischen und ästhetischen Daseins in ihrer Geschichtlichkeit – und das heißt: in ihrer Begrenztheit und Veränderlichkeit – erkennt, erhebt man sich über die Partikularität, in der ein vorhistorisch-traditionalistisches Bewußtsein aus Mangel an Reflexion befangen ist, und erreicht eine Stufe, die Herder emphatisch die der „Menschheit“ in einem qualitativen – nicht bloß numerischen – Sinne nannte. ... Die Versenkung in die Andersheit des Fremden ist ... nicht Ziel, sondern Durchgang zu einer Rückkehr zu sich selbst, zu einem Selbst aber, das durch historische Erfahrung seiner Partikularität innegeworden ist und sie dadurch ... zur Universalität erhebt oder jedenfalls zu erheben trachtet. (Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, s. 94f).*
 Dette universelle aspekt er siden – med adskillelsen af historie, antropologi, etnologi og musiketnologi i enkelte fagvidenskaber – mere eller mindre forsvundet. Med udviklingen af de enkelte faglige teknikker og deres begrænsning til partikulære genstandsområder er også deres resultater blevet mere partikulære og mere positivistisk neutrale, mens lysten til at udsige noget mere universelt om disse resultater, og dermed til at lade dem få betydning for egen selvforståelse er blevet tilsvarende mindre. Uanset at en 'menneskehedens universalhistorie' er umulig – og ideologisk mere end tvivlsom – for en moderne humanvidenskabelig tankegang, så har dog 1800-tallets forståelse af musiketnologien som en redskabsdisciplin for en sådan sin værdi som kritisk pointe. Som redskabsdisciplin for den europæiske Oplysning havde musiketnologien en virksomheds- og forståelsesramme, som den let kan komme til at mangle som selvstændigt fag. I den standende diskussion om metoder og genstandsfelt i musiketnologien var det givende at besinde sig på dens historiske rødder, også fra længe før den blev til et universitetsfag.
- 8 *Kgl. instruks af 15.12.1760*, stk 10. Citeret efter *Den Arabiske Rejse*, ed. Stig T. Rasmussen, København 1990, s. 66.
- 9 *Instruksen*, stk. 6.

- 10 Instruksen, stk. 8.
- 11 *Reisebeschreibung nach Arabien...*, bd. 1, s. 168-190.
- 12 At spørgsmålet om særlige metoder for humanvidenskaberne var begyndt at trænge sig på, fremgår dog af den noget diffuse pennefejde mellem Kraft og Sorø-kollegaen J.S. Sneedorff. Denne havde i et tidsskrift kritiseret anvendelsen af den matematiske eller deduktive metode i „de skønne Videnskaber“, hvad Kraft af forskellige grunde tog ham ilde op. Se Ove Cristensen: *Jens Kraft*, Dansk Historisk Håndbogsforlag 1988, s. 46f.
- 13 Prætorius begrundet inddragelsen af de fremmede instrumenter således: *So hab ich auch der Ausländischen/Barbarischen und Bewrischen Instrumenten/so zum theil in der Muscaw/Türckey und Arabien/zum theil in India und America gebraucht werden/ Abconterfeyung hinzusetzen wollen/damit sie uns Teutschen/zwar nicht zum Gebrauch/besondern zur wissenschaftt auch bekannt sein müchten.*
Syntagma Musicum II, De Organographica, Fortalen, Wolfenbüttel 1619.
- 14 Se gengivelsen af Niebuhrs tegninger s. 52-53.
- 15 Se Appendiks B § 32.
- 16 *Die Melodien der Morgenländer sind alle ernsthaft und simpel. Sie verlangen von ihren Sängern sie sollen so deutlich singen, daß man jedes Wort verstehen kann.* (s. 176)
 Denne betoning af enkelhed og alvor i melodierne og tekstforståelighed i det sunge ligner de krav som Rousseau og senere Gluck stillede i deres operareformprogrammer.
- 17 Et mere praktisk eksempel på denne instinktive begriben er følgende: Efter at alle hans rejseledsagere var bukket under for diverse sygdomme, og han selv med nød og næppe var undsluppet Det Lykkelige Arabien og kommet til Indien, hvor han kun langsomt kom sig efter sin egen alvorlige sygdom, besluttede han, at han under sin hjemrejse over land gennem Iran/Irak ville anlægge fuldstændig mellemstlig levevis, særlig hvad angik klæder og kost. Dels havde han konstateret, at han i arabisk klædedragt vakte mindre opmærksomhed, og at han derfor kunne få større fred til at gøre sine observationer, når han ikke prangede i europæiske gevandter; dels havde han overbevist sig om, at særlig forsøget på at spise på europæisk i det fremmede havde været med til at undergrave ekspeditionsdeltagernes sundhed. Hvis han ville overleve, måtte han spise og leve som landet bød. Således blev han af den pure fysiske nød – for at overleve – tvunget til at praktisere den indlevelse, der siden blev en central antropologisk kategori.
- 18 Jvf. følgende citat fra Leopold Mozarts Violinskole: *Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen, ist weithin künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft.* Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*, Das zwölfte Hauptstück § 3, 3. oplag Augsburg 1787, udgivet i facsimile af H-J. Moser, Leipzig 1956. (forfs. udhævnings). Bemærk sammenkædningen af kunst og fornuft!
- 19 Se Niels Krabbe: *Simoni Dall Croubelis – „Composituer ved Musiquen“ – København 1787.* i *Musik og Forskning* 3, København 1977. Denne symfoni og samme

komponists – i følge Krabbe meget lidt kinesiske – *Sinfonie Chinoise*, er pudsige men typiske eksempler på den interesse for eksotisk musik, der herskede i europæisk musikliv i 1700-tallet.

- 20 Johann Joseph Fux bestemte i *Gradus ad Parnassum* smagfuld musik som noget, der støtter sig til reglerne, som afholder sig fra gemene og udsvævende tanker, som indeholder det, der er udsøgt, ædelt og ophøjet, og som også er i stand til at fornøje musikkyndige. Fux: *Gradus ad parnassum*, 2. oplag i Lorenz Mizlers tyske oversættelse, Leipzig 1742, s. 179. Her citeret efter Tibor Kneif: *Traktat om den musikalske smag* i Musikæstetisk kompendium ved Arno Victor Nielsen, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1981.

- 21 Kraft: *opus cit.* 2. Afdeling *Om de Vilde Folks fornemste Skikke, borgerlige Indretninger og Leve-Maade, sammenlignede med den ældste Verden* § 50, s. 198.

- 22 Jvf. Gradenwitz: *opus cit.* s. 248f.

- 23 Tilsvarende om dresserede aber: *Weil die lange morgenländische Kleidung sich nicht wohl für einen Affen schickt, da er die meiste Zeit auf allen vieren geht, so kleidet man in Egypten die zum Tanz abgerichtete Affen oftmals nach europäischer Art. Dies giebt dem gemeinen Mohammedaner Anlaß uns mit diesen Thieren zu vergleichen, vornemlich wenn er einen wohl geputzten Europäer mit bloßem Kopfe und einem horizontal hängenden Degen sieht, der ihm, so wie dem Affen der Schwanz, hinten zwischen den Kleidern heraussteckt.* (s. 189)

- 24 Et eksempel er dog afsnittet side 182, hvor han kritikløst gengiver, hvad en Tripolitaner, han har mødt i København(!), havde fået at vide af sin kone om, hvad der gik for sig blandt fornemme damer ved bryllupsfester i Tripolis: Damerne søger at overgå hinanden i kostbare klæder og dansefærdigheder, og kvinde er kvinde værst. Niebuhr undser sig ikke for på denne spinkle baggrund at erklære, at sådan går det for sig i det ganske Østerland.

Ligeledes fortæller han, hvad en unavngiven europæer havde oplevet hos en græsk bekendt i Konstantinopel: Grækerens kone havde skiftet tøj 5 gange på 2 timer. Og han konkluderer: *Dies heißt die Pracht recht übertreiben. Diejenigen Europäer welche sich beschweren, daß ihre Frauen zu viel auf Kleider verwenden, können sich also mindestens damit trösten, daß sie hierinn noch weit von den Morgenländern übertroffen werden.*

Disse refleksioner over beretninger på 2. og 3. hånd lever ikke op til Niebuhrs videnskabelige niveau. Til gengæld er de så typiske for et andet aspekt af samtidens interesse for det eksotiske: I det stadig mere kropsfjendske Europa blev de fremmede kulturer – og her naturligvis særlig de sagnomspundne tyrkiske haremmer – til et tankens fristed for alskens erotiske fantasier, næret af de mange oversættelser af 1001 nats Eventyr og en lang række europæiske efterligninger. Et hvert rygte om, hvad der gik for sig blandt kvinderne i det fremmede, blev modtaget begærligt, og det er åbenbart denne interesse, Niebuhr her må yde sin tribut.

Anmeldelser

Carsten E. Hatting: Mozart og Danmark. Engstrøm & Sødrings musikbibliotek nr. 10. Engstrøm & Sødring Musikforlag, København 1991. 190 s.

Når man tænker på Mozarts forbindelse med Danmark, melder der sig nok for de fleste musikinteresserede nogle mere eller mindre vage forestillinger om Mozarts enke, Constanze, som jo blev dansk gift og boede i Danmark nogle år, om Oehlenschläger, som lavede en ny libretto til *Così fan tutte*, om Kierkegaard, som indlagde en hel afhandling om *Don Juan* i *Enten – Eller*, og om Carl Nielsen, som langt senere skrev et berømt essay om Mozart og sin tid. Endelig blev der jo fundet en symfoni i Odense, der kunne have været komponeret af Mozart.

Om dette og meget mere kan man læse i Carsten E. Hattings lille bog *Mozart og Danmark*. Bogen, som er på 190 sider, indeholder 31 kapitler, et efterskrift, nogle bilag med oversigter over Det kgl. Teaters opførelser af Mozart-operaer, en omfattende litteraturliste på mere end 200 titler og desuden værkregister og navneregister. Bogen er rigt illustreret og indeholder endvidere gengivelser af forskelligt dokumentarisk materiale samt en række oversigter. Der citeres fyldigt fra det store kildemateriale. Jeg vil skønne, at omkring en tredjedel af bogen udgøres af citater, billeder og dokumentarisk materiale.

Bogens 31 kapitler er af meget forskellig længde, spændende fra kapitler på over 10 sider; det gælder dog kun fire kapitler, til kapitler på kun 2-3 sider eller derunder; det gælder hele 17 kapitler. Sammenligner man Hattings bog med Gernot Grubers overordentlig kompakte *Mozart und die Nachwelt* – den indeholder over 300 tætskrevne sider fordelt på kun fire afsnit og er uden nogen form for illustrationer – falder Hattings mange afsnit, billederne, gengivelserne af dokumentarisk materiale og citaterne, som er skilt ud fra brødteksten, i øjnene. Hattings lille bog er meget læsevenlig. Til gengæld synes der ikke rent grafisk (og kun delvis m.h.t. indholdet) at være tilstræbt nogen gruppering af de 31 kapitler. Hatting refererer i efterskriftet Grubers inddeling af faserne i receptionshistorien, men bruger den ikke direkte i sin egen fremstilling. Selv om der rent faktisk er udført en omfattende og grundig research – der er ingen tvivl om, at Hatting har været igennem et meget stort materiale – præsenteres resultaterne i en let og upretentiøs form.

Bogens fremstilling er i det store og hele kronologisk. Der indledes med de første danske vidnesbyrd om vidunderbarnet Mozart (fra 1764), og der slutes med eftervirkningerne af „Amadeus-feberen“ (1984 og frem). Mærkeligt nok

behandles jubilæumsåret ikke, selv om dette formodentlig må have været medbestemmende for at udgive en bog som denne netop i 1991.

Da kildematerialet, således som der gøres rede for i efterskriftet, både er meget uhomogent og dets status desuden skifter, efterhånden som det bliver mere omfattende, så er der ikke i bogen tale om en gennemgående metode eller systematik i fremlæggelsen og beskrivelsen af det store materiale. Metoden skifter med kildernes karakter og mængde. I starten af bogen samler kapitlerne sig om de første danske omtaler af Mozart, de første danske opførelser af hans værker og den første Mozart-litteratur på dansk. Hertil kommer kapitler, der mere generelt skildrer musiklivet, samt selvfølgelig afsnit om Constanze Nissens 10-årige ophold i Danmark og om de Mozart-breve, der via hende havnede i Danmark (for en tid). Også i det følgende er der grupper af kapitler, der indholdsmæssigt danner en sammenhæng, det gælder f.eks. afsnittene om Det kgl. Teater og om det musikalske foreningsliv, men efterhånden bliver der tale om mere spredt fægtning, to sider om nyere Mozart-litteratur på dansk, to sider om *Don Juan/Don Giovanni*-diskussionen, to sider om massemedier, tre sider om landsdelsorkestre, en halv side om Mozart-festen i 1956 osv. Med et så uhomogent materiale må fremstillingen næsten med nødvendighed blive noget springende.

Selv om mange af kapitlerne er korte, er det heller ikke altid muligt at holde et kapitels oplysninger inden for de rammer, som overskriften angiver. Småbemærkninger om Blichers og Blixens brug af *Don Juan* er f.eks. placeret i slutningen af et afsnit om sangere og opførelsestraditioner fra 1830'erne og frem til *Don Juan*-jubilæet i 1887. Placeringen i dette kapitel hænger sammen med, at Hatting lige før omtalen af Blicher, har nævnt Herman Bangs kritiske beskrivelse af en bestemt opførelse. Fra den ene store digter er der ikke så langt til de to andre. Endvidere kan Blicher bruges til at sige noget om kendskabet til Mozart uden for København. Hvad der forbinder Blicher og Blixen er endvidere deres fælles forvisning om, at omtalen af *Don Juan* vil give læseren „de rette erotiske associationer“ (s. 103). Om sådanne sammenkædninger er acceptable, er nok en smagssag, men det er i hvert fald på den måde, at Hatting ofte får sit meget disparate materiale til at hænge sammen.

Nogle af de fine ting ved bogen skulle gerne være fremgået af det foregående. Bogen giver en sammenfatning af et meget stort og delvis svært tilgængeligt materiale, og den gør det på en indbydende og letlæselig måde. Bogens svaghed er dens manglende systematik, dens lidt perspektivløse fremlæggelse af et væld af detaljer og endelig dens usikkerhed m.h.t., hvad der kan kaldes en speciel dansk Mozart-reception.

I forordet nævner Hatting, at bogen burde have haft en undertitel, noget i retning af: „Strejftog gennem...“ eller „Glimt af...“, og som allerede nævnt er han også andre steder inde på, hvorfor det er tilfældigt, hvilke kilder der foreligger og hvilke der mangler. På den baggrund kan det synes urimeligt at kritisere bogen for manglende systematik. Ikke desto mindre er det ærgerligt, at bogen kun på nogle felter og i nogle tidsrum sammenholder Mozarts udbredelse med andre

komponisters. Det gøres i forbindelse med de forskellige musikalske foreningers repertoire, men f.eks. ikke for Det kgl. Teaters vedkommende. Det gøres med Århus Byorkesters repertoire, men ikke i forbindelse med f.eks. Radiosymfoni-orkestret.

I et særligt afsnit overvejes forholdet mellem udbredelsen af Mozarts og Wagners operaer, men uden de tal for Wagner- (og Verdi-)opførelserne, som kunne sige noget om deres forholdsmæssige udbredelse. Til gengæld dukker der en helt anden slags konklusion op i et senere kapitel: „Hvis man skulle være fristet til at forklare tilbagegangen i Mozart-interessen med begejstringen for Wagner – og det kunne vel nok have noget for sig, hvis man tænker på publikums holdninger – så minder Paullis og Fr. Rungs bedrifter os om, at det måske ikke hele vejen igennem er så enkelt“ (s. 118). Paulli og Fr. Rung var begge foregangsmænd m.h.t. Wagner-opførelser i Danmark, men samtidig centrale Mozart-dirigenter. Det er fint at få at vide.

Det er imidlertid ærgerligt, at behandlingen af sangere og opførelsestraditioner kun dukker op få steder i bogen, og at musikpædagogikken kun lige strejfses i forbindelse med omtalen af Carl Nielsens *Mozart og vor tid*. Hatting fastslår ganske vist, at der ikke „er lukket for nye opdagelser“, men ser med sin beskedenhed bort fra, at det jo ikke er hver dag, at der kan udgives en bog om Mozart-receptionen i Danmark.

Hatting har uden tvivl set det som sin hovedopgave at samle og fremlægge en række oplysninger, som ellers ligger spredt i andre forskeres værker. De oplysninger, han er gået efter, er – som han selv udtrykker det i efterskriftet (s. 158) – „en række første gange dit og dat“ og dernæst oplysninger, som tjener til at tegne bestemte „tendenser og kulturelle bølgebevægelser“. Af disse to ting har Hatting det givetvis bedst med den første. Han lægger vægten på registrering og fremlæggelse af data. Derimod er han meget forsigtig med hensyn til fortolkningen af iagttagelserne. Dette kunne opfattes som en dyd ved fremstillingen, men er det nu ikke uden videre. Bogen inddrager kun i ringe grad de idé- og kulturhistoriske referencer, som kunne give betydning til dens mange iagttagelser.

En af de tråde, som fastholdes gennem hele bogen, er Det kgl. Teaters opførelser af Mozart-operaer. Seks kapitler handler om dette. I et bilag opregnes endvidere antallet af opførelser år for år, og i et andet tælles de sammen, så man får en kronologisk oversigt over, hvornår opførelsestallet for operaerne når de 50, 100, 150 osv. Heraf kan man f.eks. se, at *Don Juan* runder de 300 opførelser allerede i 1910-11 sæsonen, mens *Figaros Bryllup* først når dette tal i 1931-32 sæsonen. Hvorfor nu det? Man skal se godt efter i bogen for at få en forklaring. På side 56 sammenstilles *Don Juan* med *Requiem*: „...mange har forsøgt at finde den endelige sandhed, men mystikken har samtidig gjort Requiem særligt tiltrækkende, ikke mindst for det 19. århundredes romantikere. Requiem og „Don Juan“ (begge i d-mol) gav måske de kraftigste streger til den side af Mozart-billedet, som stod i kontrast til opfattelsen af ham som det sorgløse, gudbenådede vidunderbarn“. Romantikernes hang til det mystiske og dunkle skulle altså

være forklaringen på *Don Juans* forrang. Det er unægtelig hørt før, men hvorfor *Tryllefløjten* med sine eventyrlige og dunkle træk ikke værdsættes af romantikerne (i 1876 har der kun været 50 opførelser), men tværtimod kritiseres for handlingens usandsynligheder, overvejes ikke i bogen. De idéhistoriske perspektiver er ikke Hattings sag, på det felt holder han sig til almindelighederne.

At tegne et billede af, hvad der er karakteristisk for den danske Mozart-reception, er vel egentlig kun muligt ved at sammenholde den med andre landes Mozart-reception. I beskrivelsen af omsvinget omkring århundredskiftet, får Carl Nielsens Mozart-opfattelse perspektiv ved at blive sammenholdt med Richard Strauss'. Det hører imidlertid til sjældenhederne, at andre landes Mozart-reception inddrages i fremstillingen.

Til gengæld er en af bogens pointer, at den danske reception af Mozart efterhånden ikke kan holdes ude fra den internationale. Pointen dukker både op i afsnittet om massemedier (s. 140), i afsnittet om *Amadeus*, hvor der bl.a. siges „En dansk Mozart-reception findes ikke mere“ (s. 151) og i efterskriftets referat af Grubers og Hyatt Kings receptionshistoriske fremstillinger (s. 162). Synspunktet har jo umiddelbart betragtet noget for sig, og det leverer jo også begrundelsen for, at beskrivelsen af dette århundredes danske Mozart-reception er noget mere fragmentarisk og tilfældig end beskrivelsen af 1800-tallets. Tænker man imidlertid lidt efter, melder der sig det spørgsmål, om den danske Mozart-reception nogensinde har kunnet adskilles fra den internationale. Alt, hvad der i 1800-tallet blev skrevet om Mozart på dansk, er jo enten oversættelser eller referater af tyske tekster om Mozart. Og på hvilken måde er H.C.Andersens små dagbogsnotater om, at han har set Mozart-forestillinger på Det kgl. Teater specielt danske, ud over at deres forfatter er dansk. Det giver bogen i hvert fald ingen forklaring på. Selvfølgelig spiller massemediernes en meget stor rolle for vores forhold til Mozart, men der er jo stadig danskere, som forholder sig til såvel Mozart som til det internationale medieudbud. Havde der i 1992 eksisteret en berømt dansk personlighed, som havde givet udtryk for sine synspunkter m.h.t. Mozart, havde man så ikke måttet tale om en dansk Mozart-reception?

I slutningen af bogen forklarer Hatting – efter at have opregnet alle vanskelighederne – meningen med at drive receptionshistorisk forskning: „man gør det for at forstå sig selv og sin samtid bedre“ (s. 158). Denne forklaring må være lidt af en tilsnigelse, for intet sted er bogen præget af aktuelle, endsige eksistentielle problemstillinger. Men man kan – hvis man vil – hygge sig med bogens mange detaljer, med dens citater af berømt heder og med dens fine beskrivelser af forskellige 1800-tals-miljøer. Endelig har Hatting jo registreret en sådan mængde af data, at man ganske givet vil vende tilbage til bogen, når man i sin iver efter at finde sammenhænge og perspektiver lige bliver nødt til at checke, hvordan det egentlig forholdt sig.

Palle Andkjær Olsen

Ole Nørlyng og Henning Urup (red.): Bournonville - Tradition, Rekonstruktion. Reitzels forlag. København 1989. 298 s.

Nogle balletter forsvinder snart efter premieren. Andre lever videre i årtier, som mange af den danske koreograf August Bournonvilles værker, der endnu 150 år efter dances i levende, ubrudt tradition, overleveret fra danser til danser. Men sådan er det langt fra gået alle hans balletter. Hvorfor de glemte blev glemt, må man ofte gætte sig til. Var de dårlige? Var dekorationen brændt? Eller passede de ikke til en ny tid?

Usikkerheden pirrer ikke bare den almindelige nysgerrighed, den vækker også håbet hos moderne forskere og balletkompagnier om i balletarkiverne at finde et overset mesterværk, som tidens bølgeskulp uretfærdigt har sandet over. Og da ballettens mesterværker er få og ofte næsten for velkendte, står kompagnier og forskere gerne på hovedet i gulnede papirer efter „nye“ værker af en stor balletskaber som netop den produktive og versatile Bournonville.

Hunger efter nye, gode sager at danse er i hvert fald en del af baggrunden for de store rekonstruktioner, der er dillen blandt alverdens balletkompagnier i disse år. I Danmark har den sat sig spor i to monumentale Bournonville-rekonstruktioner, nemlig af *Abdallah* og *Thrymskviden*. For *Abdallah* stod Toni Lander og Bruce Marks på Ballet West i 1985, dansk premiere året efter. For *Thrymskviden* stod Elsa Marianne von Rosen og nu afdøde Allan Fridericia for Den kongelige Ballet i 1990.

Om hele rekonstruktions-problematikken handler en charmerende og oplysende artikelsamling om demokraten, helhedstænkeren, romantikeren og koreografen August Bournonville, *Bournonville - tradition - rekonstruktion*. Her har balletforskeren Ole Nørlyng og danseren Flemming Ryberg samlet artikler fra det sidste tiårs Bournonvilleforskning, en del holdt som indlæg på Bournonville-seminaret i 1986.

Her kan man studere baggrunden - praktisk og ideologisk - for rekonstruktionsarbejdet med *Abdallah* og *Thrymskviden*, hvor man har genskabt de forsvundne trin til den balletmusik, man har haft at holde sig til - men heller ikke så forfærdelig meget andet. I ballettens verden betyder borte nemlig - borte. Forsvinder en ballet fra repertoriets så længe, at ingen selv nok så ældgammel og værkbruden danser kan give den videre til en yngre, dør den simpelthen. Maskinmesterprotokoller, samtidige tegninger, libretti og koreografens gnidrede notater - alt det giver kun en svag afglans af den dans, der i sin tid fæg over scenen.

Det gælder alle Bournonvilles nordiske balletter (fx. *Valdemar*), de italienske udover *Napoli* (fx. *Blomsterfesten i Genzano*), de mytologiske tableau-balletter (*Psyche*) og mange flere. Hvorfor? - Det gætter de kloge hoveder - forskere, dansere, iscenesættere - på i bogens store paneldiskussion fra Bournonville-seminaret. Nogle af årsagerne er ganske simpelt praktiske. En dekoration blev ødelagt eller var flittigt i brug til andre forestillinger - genbrug var før som nu billigt og derfor populært, omend noget mindre hos publikum. En bestemt ballet blev for eksempel modtaget med begejstring, alene fordi dekorationen var ny.

Helst vil man tro Ole Nørlyngs forslag: at de mindre levedygtige uddøde og

de bedste overlevede. Det betyder, at fx. *Blomsterfesten* (hvoraf vi i dag kun kender den fortryllende pas de deux) blev udkonkurreret af *Napoli*, fordi det var den bedste af de „italienske“ balletter. Og at de nordiske balletters national-patetiske brag ikke var det mest kurante i årene efter 1. Verdenskrig. At historiens dom er retfærdig, er jo altid en husvalende tanke og vel desuden den mest sandsynlige: Det var de bedste balletter, der overlevede mange skiftende smagsstrømninger. *Abdallah* er et eksempel. Skønt den er den mest vellykkede af de to rekonstruktioner, bogen omtaler, er ballettens grundproblem intakt - historien hænger ikke ordentligt sammen. *Abdallah* har ikke fortjent at få sin elskede, han „dumper“ til eventyrets prøvelse, men den søde Irma tager ham alligevel. „Hrrmpff“, tænker tilskueren, vagt irriteret. Var det mon derfor, den i sin tid kun blev en betinget succes og siden gled ud af repertoriets?

I historien om *Abdallah* ligger bogens tyngdepunkt, nemlig Flemming Rybergs og Ole Nørlyngs bidrag om Rybergs, Toni Landers og Bruce Marks' opsigtsvækkende rekonstruktion af Bournonvilles „arabiske“ ballet. Et pillearbejde af gigantiske dimensioner, hvor den mirakuløst nyfundne libretto blev applikeret på Bournonvilles egne koreografiske og mimiske notater i originalrepetitørpartiet med Paullis musik. Foruden myriader af smånoter, tegninger og papirlapper fra Bournonvilles hånd, samtidige anmeldelser mv. Først da kunne den rekonstruerede dans stå sin afgørende prøve: Om den „føles naturligt og i pagt med stilen“ (s. 80). Danserens fysiske og tilskuerens æstetiske oplevelse afgør, om arbejdet er lykkedes. Som den flygtigste af alle kunstarter er dansens magi bundet til kroppen og til øjeblikket. Sylfidens sandhed.

Desværre er den tredje større Bournonville-rekonstruktion, nemlig Dinna Bjørns delvise ny-koreografering af *Napolis* andenakt for Den kongelige Ballet, ikke nået med i bogen. Men hvor nødvendig grottescenen er for en helhedstolkning af balletten, fremgår til gengæld af Elsa Marianne von Rosens morsomme artikel om sit forhold til havånden Golfo. De erotisk farlige naturånder - Golfo, Sylfiden - den fristelse, som eventyrballetternes unge hovedpersoner skal gennemleve, så deres forelskelse kan modnes, det, Villy Sørensen kalder forlovelsessituationen.

I øvrigt fortæller den amerikanske kritiker Tobi Tobias om sin indsamling af gamle danseres mundtlige erindringer, Knud Arne Jürgensen skriver om Bournonville og fotografiet, Ole Nørlyng om musik og rekonstruktion.

Egentlig mangler bogen blot en efterfølger, der følger op på Bournonville-arvens to sider, tradition og rekonstruktion, og gør regnskabet op fra et kvalitativt synspunkt: Er det lykkedes at føje nye perler til Bournonville-kronjuvelerne? Var de store rekonstruktioner ulejligheden værd? Og hvad er fremtidens opgave: Som kustoder nænsomt at afstøve nationalklenodierne hvert tiende år uden at flytte et hår? Eller simpelt hen lade videoteknikken om at bevare dem og så kaste de levende dansere ud i nytolkninger, der vil noget? Sig navnet: John Neumeier, Peter Schaufuss...

Tør vi håbe på, at den næste bog hedder *Bournonville - tradition - nytolkning*?

Marie-Louise Kjølbye

Peter Heise: Sange med klaver, bind I-IV, udgivet af Niels Martin Jensen, Edition Wilhelm Hansen A/S. København 1990.

En „kritisk udgave til praktisk brug“ (I, s. 144) kalder udgiveren Niels Martin Jensen (NMJ) sin nyudgave af Peter Heises sange. Der er næppe tvivl om, at de fleste brugere af den vil være sangere og pianister. Det er derfor rimeligt, at udgiveren ved tilrettelæggelsen har taget vidtgående hensyn til det.

Udseende og nodetekst

Udgaven består af fire nogenlunde lige tykke bind på omkring 200 sider hver i foliostørrelse, højde ca. 30 cm, bredde ca. 23 cm. Selv om siderne i den gamle trebindsudgave fra 1878-80 (GU) er lidt større, ca. 33,5 cm x 25 cm, så er nodesatsen i nyudgaven (NU) af praktisk talt samme størrelse. Det er kun overflødig margen, der er væk.

Nodebilledet i NU, Toppan Scan-note, Japan, er en glædelig overraskelse. Noderne er lidt spinklere, men det gør dem kun lettere at læse og får tekst og foredragsbetegnelser til at stå klarere end i GU. Foredragsbetegnelserne bringes næsten uden de tegn (klammer f.eks.), der kan gøre en kritisk udgaves nodebillede irriterende og distraherende for sangeren og pianisten. Oplysninger om varianter, tilføjelser m.m. findes i kommentarerne til de enkelte sange bagest i hvert bind. Mange stikprøver viser, at der er ofret usædvanlig omhu på korrekturen (organist Peter Jørgensen).

Sangenes tekster er tillempet moderne stavemåde, hvad der nok vil lette tilægnelsen for mange og virke „afstøvende“ i al almindelighed. Dette være sagt, selv om jeg personligt holder mest af „urteksterne“ med den gamle stavemåde, der har en egen sproglig appel og visuel charme. Ny er strofenummereringen i de enkelte sange. Den vil lette arbejdet for dem, der skal tilrettelægge sangteksterne i fremtidens koncertprogrammer.

De fire bind er solidt indbundne i pap/lærreds-bind, der ligesom det kraftige nodepapir nok skulle kunne tåle det kraftige slid, som de vil blive udsat for. Om man kan lide omslagenes farve, en falmet militærgrøn med komponistens signatur i blodrødt, er nok en smagssag. Det er ikke just de farver, jeg forbinder med Heise, men praktiske er de da.

Sangregistre

Brugeren af NU vil hurtigt opdage nytten af det alfabetiske sangregister med *alle* udgavens sange, der findes bag i *alle* fire bind. GU har arvet det fortvivlende princip fra de første Weyse-romanceudgaver, der betyder, at man må arbejde sig gennem en eller flere indholdsoversigter, hver gang man skal finde en sang. Sangene er nemlig der opstillet i grupper, som ganske vist i Heises tilfælde (men næsten aldrig i Weyses) gerne er skabt af komponisten selv. Men ikke i nogen kronologisk orden. Under de enkelte gruppeoverskrifter står så de enkelte sanges begyndelseslinier med bittesmå, sværtlæselige typer.

En indholdsoversigt efter gruppeprincippet findes også foran i de enkelte bind

i NU, men her i en klar, overskuelig typografisk tilrettelæggelse. Den giver i hvert fald for de tre første binds vedkommende et godt overblik over det enkelte binds indhold og – hvad der er vigtigt – den enkelte sangs tilhørsforhold. NMJ har nemlig i selve noteteksten givet afkald på gruppeoverskrifter som *Farlige Drømme* og *Sydlandske Sange*. Når jeg tager forbehold overfor indholdsoversigten i bd. IV er det, fordi udgiverens overskrifter: *Hidtil utrykte klaversange* og *Sange fra sceneværker og kantater* af hensyn til overblikket burde være markeret med andre typer end omgivelsernes.

Foran i hvert bind er der en kort indledning, der uddyber indholdsoversigten ved at give et rids af Heises udvikling som sangkomponist i den periode, det enkelte bind dækker. Disse indledninger er virkelig brugervenlige, skrevet i et let og klart sprog.

Illustrationer

Fra mange gamle romanceudgaver er man forvænt med at se komponistens kontrafej sammen med titelbladet. NMJ følger traditionen op på smukkeste måde, idet han som et virkeligt kup lader hvert af de fire bind illustrere en af komponistens livsaldre: Heise som ung, yngre, midaldrende og – som gipsbuste. Endnu mere tillokkende end disse billeder tror jeg, at illustrationerne i indledningerne og kommentarerne vil virke på den praktiske bruger. Efter min erfaring er det svært at få sangere og pianister til at læse såvel indledninger som kommentarer i videnskabelige nodeudgaver. Her må NU's gode billedmateriale være barriere nedbrydende: billeder af de gamle enkelttryks ofte atmosfæreskabende og/eller bizarre forsideillustrationer er virkeligt godt, iøjnefaldende stof. For slet ikke at tale om billeder af samtidens store interpreter, her eksemplificeret ved mezzosopranen Josephine Zinck (II, s. IX) sammen med et af hendes koncertprogrammer. Især for sangere og sanglærere kunne det have været af interesse, om NMJ havde gjort opmærksom på, at hun var Det kgl. Teaters første Ortrud i *Lohengrin* (og den første moder i *Elverskud* forresten), fordi det signalerer den *stemmetype*, Heise havde i tankerne til *Genoveva*, *Schilflieder* og *Bergliot*. Mer vil gerne have mer! Lignende billeder og kommentarer til sangere som Christian Hansen, Niels Juel Simonsen, Emil Poulsen, Sophie Keller m.fl. ville yderligere have livet op i noterne. Interessant er det jo også, at vi har Simonsen på plade med Heise.

Sangenes kronologi

For den praktiske bruger, der ikke er indstillet på at nærlæse kapitlet „Om udgaven“ (I, s. 144-47) byder NU's kronologi unægtelig på nogle overraskelser. Umiddelbart var det at vente, at *Sol deroppe ganger under Lide* og *Gold er den Jord*, disse ungdommelige genistreger af den 19-20-årige Heise, var at finde på de første sider af bd. I. I GU var de puttet bort i bd. III. Disse sange opfattes jo i dag udelukkende som klaversange, og som sådan er de indspillet på plade (f.eks. af Else Brems og Ejnar Nørby). Og hvad med *Der bor et Billed i min Barm* (Hustrups *Soldaterløjer*), som Heise fik frem på Det kgl. Teater som 20-årig? Alle disse sange er som oprindelige teatersange anbragt i bd. IV.

På en måde er det en skam, at NMJ har valgt at give afkald på en simpel kronologi. Den ville have ført brugeren trinvis gennem Heises udvikling fra de tidligste sange til hen omkring *Dyvekesangene*.

Tilrettelæggelsen af stoffet har stillet udgiveren overfor en række valg. Groft sagt falder sangene i tre grupper: 1. De trykte sange, Heise selv udsendte – 2. Hidtil utrykte sange – 3. Sange fra kantater og sceneværker.

NMJ har som hovedprincip valgt at bringe Heises sange med klaver „i den rækkefølge og sammenhæng, i hvilken han selv ønskede sine sange kendt og i hvilken publikum modtog dem“ (I, s. 147). Derudover gør han rede for de meget store vanskeligheder, en konsekvent kronologi ville medføre. Argumenterne er mange og gode, og skulle man alligevel ikke være helt overbevist, så er det i hvert fald gjort indlysende, at den valgte fremgangsmåde har tilbudt sin udgiver en konsekvent måde at få et stort og kompliceret puslespil til at gå op på. Ordningen medfører, at der ind imellem kommer en for den uforberedte bruger snurrig fordeling af sangene. Eksempelvis står sangene til Hostrups *En Nat mellem Fjeldene* i bd. I, fordi de først udkom som klaversange (og i øvrigt aldrig er anvendt på teatret; iflg. Gustav Hetsch: *Peter Heise*, s. 96). Anderledes er det med sangene fra Reckes *Bertran de Born*, som vi jo også er vant til at opfatte som klaversange. De blev først opført på teatret og derpå udgivet (samme år!) som sange med klaver. Ergo er de anbragt i bd. IV under teatersangene.

Kildemateriale og revisionsbemærkninger

Fremlæggelsen af det omfattende utrykte og trykte kildemateriale er grundig ud i de mindste detaljer (I, s. 144-56). For hver enkelt sangs vedkommende gøres der i revisionsberetningerne nøje rede for: 1. Datering (kompositions- og udgivelseshøjdepunkt), 2. Kilder og forlæg (utrykte og trykte), 3. Tekst (kilde og evt. ændringer i forhold til kilden), 4. Læsemåder (afvigelser fra det valgte forlæg).

Som rimeligt er, har NMJ som regel benyttet førstetrykkene som forlæg, hvor sådanne fandtes. Ved at sammenholde disse med manuskripterne kommer der mange spændende enkeltheder for dagen. Eksempelvis er det interessant, at to af *Havfruesangene* (I, nr. 32 og 34) også findes nedskrevet i lysere tonearter. Som sangene er trykt, kan de synges både af en anden-sopran og en lys mezzo, men som helhed passer de i virkeligheden ikke til nogen af disse stemmetyper. Komponisten har åbenbart selv været i tvivl.

I forbindelse med *Dyvekesangene* er der et spørgsmål, som det måske havde været rimeligt at omtale i en udgave til praktisk brug. Det drejer sig om *Se, nu er Sommeren kommet*, der først udkom efter Heises død og ikke sammen med de øvrige *Dyvekesange*. „Samlingen sluttede bedre uden den“, har Ville Heise skrevet på manuskriptet (III, s. 205). Ikke desto mindre synges den ofte i vore dage som en slags koda efter de seks øvrige sange. Det er ganske rigtigt en dårlig idé. Men Chr. Vestergaard-Pedersen har fremdraget et koncertprogram i sin *Dyveke*-artikel (*Musik og Forskning* VII, 1981, s. 61). Her har operasangeren Thyra Larsen i sit program 25/2 1903 sat sangen ind som nummer fem, hvorved den bliver

den første af i alt tre sange *Paa Sælland* (efter de fire *I Bergen*). Med sit lette, optimistiske præg passer sangen meget godt der imellem to molsange. Thyra Larsen var elev af Sophie Keller (1850-1929), som havde uropført *Dyvekesangene*, og hvem de var tilegnede. Ville Heise levede stadig og kan altså have hørt (og måske godkendt?) denne smukt anmeldte opførelse.

Med hensyn til tonearter oplyser NMJ, at det overalt er de originale (I, s. 148). Det må dog vel tages med forbehold for to *Drot og Marsk*-sanges vedkommende (IV, nr. 220 og 221). De trykte forlæg har ganske rigtigt B-dur (*Det var sig Jomfru Svanelil*) og f-mol (*Ingeborg, min Sjæl, mit Hjerte*). Mon det ikke er arrangøren eller udgiveren, der af kommercielle hensyn har foretaget transpositionerne? Især førstnævnte, Ranes sang, skifter helt karakter fra tenor til baryton ved at sænkes en stor terts i forhold til operapartituret.

Der er gjort et vældigt research-arbejde, og for enkelte sanges vedkommende kan en kommentar svulme op til en hel side. Talrige breve, protokoller, kataloger m.m. er blevet konsulteret. Men trods den massive ophobning af detaljer er teksten let at læse takket være den overskuelige inddeling og den fine typografiske tilrettelæggelse. Udgavens revisionsberetninger bør danne forbillede for fremtidige udgivelser, af Weysses sange f.eks.

Hidtil utrykte sange og andre nytilkomne sange

Da Heise ikke benyttede opustal og sjældent daterede sine manuskripter, må skriftkronologien inddrages i dateringen af de hidtil utrykte sange. Læseren får lov at kigge med over skulderen ved illustrationen af tre håndskrifter (I, s. 147). NMJ har foretaget et udvalg, der omfatter 25 hidtil utrykte sange. Der er kønne ting imellem (f.eks. *Min Skat*, IV, s. 8), men jeg vil ikke påstå, at de føjer noget afgørende nyt til billedet af komponisten. De fleste er enkle og sangbare, et værdifuldt tilskud i sangundervisningen.

For studiet af Heise har det stor værdi, at udgaven som tillæg bringer nogle varianter af de sange, der blev udgivet. F.eks. kan man sammenligne en hidtil utrykt version af *Det blinker med Perler* (III, s. 179) med den velkendte (*Farlige Drømme* nr. 3, III, s. 133). Sangkredsen *Verner og Malin* udvides ligefrem med en appassionato-sang, *Verner i Fru Ingeborgs Taarn* (II, s. 132).

Fremhæves må det også, at NU på anden måde er udvidet i forhold til GU. For den, der vil studere musikdramatikeren Heise, indbyder sange fra *Paschaens Datter* (tekst af Hertz, IV, nr. 200-204) til sammenligning med mesterværket *Drot og Marsk*. Der er ufatteligt langt fra førstnævnte værks blegsoftige Meyerbeer-eftersnak til sidstnævntes selvstændige tonesprog.

Inddragelsen af de to store sangscener *Samson* (for bas, tekst af Lembcke, II, s. 106) og *Bergliot* (for mezzo, tekst af Bjørnson, opr. med orkester, IV, s. 58) viser igen nye sider af Heises kunst. De har hidtil kun eksisteret i særskilte tryk. Forhåbentlig vil de friste (opera)sangerne med deres både krævende og spændende stof.

For yderligere at tilføje udgaven facetter har NMJ medtaget nogle åndelige sange (IV, s. 184-89), blandt disse nogle fra Heises virksomhed som lærer ved

Sorø Akademi (illustrationerne IV, s. XII). Ialt omfatter NU 235 sange mod GU's 187.

Afslutning

Et herligt, til dels ukendt, stof er nu fremlagt og gjort tilgængeligt for enhver, der har lyst til at stifte bekendtskab med Heises kunst. NMJ nævner i sit forord til bind I en undersøgelse, der viser, at interessen for en nyudgave af Heises sange er stor i Danmark. Jeg kan tilføje, at det kun er Carl Nielsen, der kan konkurrere med Heise, når det gælder om at vække udenlandske sangeres interesse for den danske romance. Den antagelse bygger jeg dels på egne erfaringer, dels på udtalelser fra sangpædagogen Kristian Riis, der gennem næsten et halvt århundrede underviste mange udenlandske sangere.

Til sidst har jeg lyst til at sige, at studiet af NU har fyldt mig med beundring og taknemmelighed mod den forsker, der gennem en kæmpemæssig arbejdsindsats i en lang årrække her har givet os denne fornemme Heise-udgave at arbejde med.

Sten Høgel

Dan Fog: Hartmann-Katalog. Fortegnelse over I.P.E.Hartmanns trykte kompositioner. Dan Fog Musikforlag. København 1991. 189 s. – Dan Fog: Heise-Katalog. Fortegnelse over Peter Heises trykte kompositioner. Dan Fog Musikforlag. København 1991. 111 s.

Hartmann- og Heise-katalogerne er sidste skud på stammen af Dan Fogs fortegnelser over danske komponisters trykte værker. Bøgerne er samtidig de eneste fyldige oversigter over komponisternes værker og især deres udgivelseshistorie. Der er tale om håndbøger, som den danske musikverden længe har ønsket sig, og både disse og forfatterens tidligere fortegnelser bliver da også flittigt brugt. Hvad man derimod skal være – endog særdeles – opmærksom på er, at der ikke er tale om egentlige værkfortegnelser, der registrerer komponisternes samlede produktion. Men det er ikke primært Dan Fogs problem, da han i titlen tydeligt gør rede for bogens begrænsning på dette område. Læseren forledes dog let til at opfatte fortegnelserne som oversigter over komponisternes oeuvre, hvilket ikke er helt uproblematisk.

Forfatteren har gennemgået et enormt materiale, hvori der ikke alene indgår enkelttryk, men også forekomster i samlinger og musikperiodica. Det er imponerende at finde antologier som *Sangfuglen*, Mikkelsens *52 tostemmige Sange* eller

Børnenes Julegave. Den tidsmæssige afgrænsning for medtagne tryk er dog ikke helt klar. Grænsen synes generelt at gå ved komponistens dødsår, men heldigvis medtager Dan Fog også førsteudgaver fra senere perioder. Enkelte gange nævnes ligeledes senere bearbejdelser som f.ex. Heise: Solveigs sang af *Peer Gynt* for sang og guitar fra 1901 (nr. 37), mens de mange optryk af både Hartmanns og Heises sange i sangbøger for diverse besætninger ikke medtages – naturligt nok. Som regel kan man finde udgaver af værket fra 1800-tallet første gang det udkommer for en ny besætning.

Fortegnelserne fortæller mange historier bl.a. om komponistens foretrukne genrer, om de benyttede danske og udenlandske forlag, om udgivelsestid, om dedikationer og dermed berøringsflader. Dan Fog har valgt at sætte besætning og delvis genre som ordningselement for nodeudgaverne. For begge komponister synes dette naturligt, især med hensyn til Heise, der ikke selv forsynede sine værker med opustal. Inden for hver besætningsgruppe er udgivelsesåret det ordnende princip.

Dette følger bøgernes idé om at fortælle værkernes udgivelseshistorie, og på samme grundlag har Dan Fog medtaget samlede udgivelser af komponisternes værker som et selvstændigt nummer i fortegnelsen, selvom de overvejende bringer allerede trykte satser. Vokalværkerne i Heise-fortegnelsen er konsekvent forsynet med henvisning til den gamle eller nye udgave af *Romancer og Sange*, fordi de er nemme at finde her, men så behøver man ikke også oplysninger om forekomsten i *Danmarks Melodibog* eller *Folkehøjskolens Melodibog*. Hartmanns lille *Stambogsblad i D-dur* (nr. 48) får en selvstændig indførsel på trods af førstetrykket i *Hartmanns Melodier* (nr. 218), og på samme måde opstår der problemer med satsen *Snart er Natten svunden*, som oprindeligt er skrevet til festspillet *Syvsoverdag*, men får sit eget nummer (99a), da den findes trykt særskilt og i øvrigt har haft en livlig tilværelse løsrevet fra syngespillet.

Hvor der hos Hartmann klogt nok ikke skelnes mellem koraler og åndelige sange, kan der samme sted opstå problemer med placeringen, når disse kirkelige satser kan udføres såvel enstemmigt med orgel eller klaver som for kor a cappella eller med akkompagnement endda til tider med messingblæsere. Et enkelt værk *Her samles to Hjerter* (nr. 67/168) findes to steder, fordi udgivelserne er væsensforskellige, men ellers har Dan Fog valgt at samle de kirkelige satser under ét, hvad der eliminerer problemet. Til gengæld skelnes der i de verdslige sange ikke mellem originale kompositioner og folkeviseudsættelser. Et eksempel er Heises *Seks Sange i Studentersangforeningens Sangbog 1873* (nr. 82), hvor kilden til folkeviseudsættelserne (Berggreen) omhyggeligt nævnes. Lige overfor (som nr. 84) findes endnu to af Heises arrangementer, to russiske folkeviser, men her er Berggreen ikke med, selvom sangene klart er taget fra hans folkevisesamling bd. 8 (2. udgave). En værkfortegnelse ville afsløre, at Hartmanns *Slumrer sødt i Slesvigs Jord* (nr. 107) oprindeligt er skrevet for blandet kor med akkompagnement, men da den blev populær – og udgivet – i besætningen TTBB a cappella, figurerer den her i denne skikkelse og det fremgår ikke, at originalbesætningen er en anden.

Vanskeligheder med samme værk i forskellige besætninger eller revisioner forstærkes, når der som her er tale om at klarlægge, hvordan værkerne blev udgivet. Flere sange i samme samling får ét nummer, mens sange i samme musikperiodica dog forskelligt hæfte figurerer under to numre. Tværgående samlinger, der henter deres stof fra forskellige tidligere udgivelser, kan ligeledes volde problemer. Heldigvis er henvisningerne som regel gode, men måske kunne nogle registre have klaret sagen nemmere. Jeg savner dog en uddybning af numrene i Hartmanns nr. 222 og en henvisning fra folkevisen i hans nr. 198/1b til nr. 92.

De enkelte værker er opført konsekvent med relevante oplysninger og en afskrift af titelbladet samt informationer om forlag, trykkested, pris, pladenummer, sidetal og format. En god og overskuelig facon, når man blot har orienteret sig i et par numre. Har værket eller samlingen ikke i sig selv en titel, forsyner Dan Fog den med en arbejdstitel og i mange tilfælde også en tysk oversættelse. Til gengæld bringes som nyttigt stof ofte de tyske førstelinier og oplysninger om oversættere både den ene og den anden vej.

Datering af trykkene er et kapitel for sig. Dan Fog er pioner inden for forskningen i dansk nodetryk og kan ofte placere udgivelserne i en bestemt måned. Også noder uden pladenummer dateres. Mellem numrene skjuler der sig morsomme udgivelseshistorier, som f.ex. den næsten føljeton-agtige fremkomst af Hartmanns *Valkyrien* og *Thrymskviden*. Derudover forsynes værkerne til en vis grad med såvel kompositionsår som dato for førsteopførelse. Det kan være praktisk for at se, hvor hurtigt et værk blev trykt, og om dette skete i forbindelse med en opførelse. Men så må det gennemføres mere konsekvent, og det kræver en meget stor arbejdsindsats, som nok nærmere hører hjemme i en egentlig værkfortegnelse end her. Mange af kompositionsårene for Hartmanns værker kan aflæses i Richard Hoves bog om komponisten, men f.ex. mangler datering af de *To trestemmige Mandssange* (nr. 90), der publiceredes i *Sange for Studenterforeningen* fra 1833. Et kort blik på manuskriptet på Det Kgl. Bibliotek viser, at sangene er komponeret til denne sangbog. Førsteopførelsen for en række af småsætterne er næsten umulig at fastslå, men et værk som Hartmanns *Dryadens Bryllup* (nr. 52), der kom frem i Musikforeningen i 1859, er forholdsvis nem at tidsfæste. De store værker som Hartmanns *Liden Kirsten* og Heises *Drot og Marsk* fylder flere sider i den grundige redegørelse for de mange udgaver og også Hartmanns *Flyv, fugl, flyv* (nr. 119) omtales indgående. Her bringes en lang liste af værker bygget på denne sats, men hvis det skulle være praksis burde f.ex. G.C. Bohlmanns *Potpourri over melodier af J.P.E. Hartmann og Niels W. Gade (Musikalsk Nyheds Recreation, 24. årg., nr. 4, WH)* nok også være medtaget.

Dan Fog bringer herudover realia-noter til mange af numrene. Nogle steder er de helt nødvendige som f.ex. i forbindelse med en datering (Hartmann nr. 28) eller en revision af værket (Hartmann nr. 196). Andre gange er teksten for lang, f.ex. hele Heises brev til H.C.Andersen i forbindelse med *Jylland mellem tvende have* (Heise nr. 20) eller oplysningerne om Grieg i Hartmanns nr. 115. En enkelt fejl har indsneget sig i Hartmanns nr. 74a *Den Danske Lund*, der er skrevet til Frederik VII og Mariane af Mecklenburg-Strelitz's indtog i 1841 og ikke, som

angivet, til Christian IX og Dronning Louise. Generelt hører oplysninger som disse til i en værkfortegnelse.

Alle instrumentalværkerne er forsynet med oplysninger om satsbetegnelse og toneart samt i mange tilfælde om besætning. Disse informationer kan man godt savne hos vokalsatserne og værker i den dramatiske genre. Vokalværkerne kan have teksten som entydig identifikation, men finder man en udenlandsk gendigtning, er det ikke muligt ud fra Dan Fogs fortegnelse med sikkerhed at fastslå dens danske titel. Sådanne spørgsmål må henvises til en værkfortegnelse med incipit – som ville være for meget i denne sammenhæng, men en takt- og toneartsbetegnelse ville hjælpe én på vej. Det samme gælder for den dramatiske musik, hvor man i visse tilfælde kan blive i tvivl om, hvor meget musik, der egentlig er til det pågældende skuespil. I Hartmanns *Olaf den Hellige* (nummer 193) ville en kort fortegnelse over satserne være ønskelig og i sammes *Yrsa* (nr. 201) kunne man få det indtryk, at ouverturen var for 4-hændigt klaver, hvilket trykningen af partitur og stemmer tilbageviser. Derimod skal der stå – hvad der også gør – at førsteudgaven er for 4-hændigt klaver.

Man kan altid supplere sådanne fortegnelser, men i de foreliggende tilfælde kun med småting. Mest problematisk er nok udeladelsen af Hatting, Krabbe og Schiødt's udgivelse i faksimile af Hartmanns 1. symfoni i g-mol i Garlands serie *The Symphony 1720-1840*, ser. F, vol. VI fra 1983. Fra Hartmanns samtid kan nævnes romancen *Hvad toner gennem Skoven i Nattens Vind?*, der kom som nodebilag til 5. bind, 1. hæfte af *Brage og Idun*, i 1842. Generelt medtages meget få af Edition Egtveds udgivelser. Forlaget har ofte taget hidtil utrykte kompositioner op, og vi får derfor nogle tryk fra 1960'erne og 70'erne som f.ex. Heises *En Sommeraften* (Solen af sin vandring træt), der heller ikke er med i fortegnelsen. Til gengæld medtages lidt overraskende Hartmanns operafragment *Kong Saul* (nr. 192), der ikke er trykt. Generelt må man imidlertid fastslå, at fortegnelserne er meget omfattende, og at de let kan anvendes som fyldestgørende lister.

Begge bøger er forsynet med særdeles gode registre over titler og førstelinier samt personer. Både danske og udenlandske overskrifter er medtaget, og personerne er angivet med årstal og stillingsbetegnelse. Registret over Hartmanns koraler og åndelige sange findes nu s. 96-98 som indledning til afsnittet om disse værker, men det måtte godt figurere bag i bogen, så man ikke risikerede ved en hurtig gennembladning slet ikke at opdage det. Enkelte steder har der indsneget sig trykfejl (mest enkelt-tal), som når det oplyses, at Asger Hamerik blev født i 1943, og når årstallene for kendte personligheder som Gebauer og Ploug mangler helt.

Man må stadig stille en fuldstændig værkfortegnelse over både Hartmanns og Heises værker langt oppe på ønskeseddelen, men et sådant arbejde er meget omfattende. Indtil da er man godt hjulpet med Dan Fogs bøger og enhver beskæftigelse med 1800-tallets danske musikliv vil medtage forfatterens fortegnelser som en vigtig litterær kilde.

Anne Ørbæk Jensen

Hans Kuhn: Defining a Nation in Song. Danish patriotic songs in song-books of the period 1832 – 70. C.A. Reitzel, København 1990. 287 s. Dertil hørende kassettebånd indsunget af mandskvartetten 4 Mand Høj.

For anden gang i Danmarkshistorien har en ikke-dansker siddet i Australien og skrevet begejstret om danske sange. Det første tilfælde er naturligvis Percy Grainger, der tabte sit hjerte til de jyske folkeviser, som Evald Tang Kristensen indsamlede og udgav. Dette andet tilfælde drejer sig om en ganske anden del af vor kulturarv, men én som, viser det sig, udadtil forekommer lige så bemærkelsesværdig: de nationale sange fra 1800-tallets sangbøger. Det er den schweiziskefødte, internationalt uddannede litteraturforsker Hans Kuhn, der i mange år har virket som professor i germanske sprog i Canberra, og som i øvrigt behersker de skandinaviske sprog, der har udsendt denne stofmættede bog om ét af sine foretrukne studieområder. Bogen er *sanghistorie*, fordi forfatteren med selvfølgelighed også behandler den musikalske side af sagen. (Om han har ret i, at emnet er overset, fordi det falder imellem to fagdiscipliner, er det i øvrigt ikke denne anmelders sag at udtale sig om!).

Hvad der især har fascineret Kuhn, er det fænomen, at der i en nation med mindre end halvanden million indbyggere (i 1830'erne og 40'erne) *hvert år* var basis for at udgive *mange* sangbøger med overvejende patriotisk indhold. Selv for en befolkning, hvor "amateur singing" var den måske ivrigst og bredest dyrkede kulturform, er dette udbud af nationale sange bemærkelsesværdigt. Som Hans Kuhn ser det, kan den nationale sangskat i vid udstrækning opfattes som en nøgle til dansk selvforståelse i denne periode, hvor de voldsomme udenrigs- og indenrigspolitiske forandringer måtte integreres og finde et "fælles" udtryk. Skal titlen tages for pålydende, er der tale om intet mindre end "defining a nation in song".

Her melder sig umiddelbart spørgsmål af både teoretisk og empirisk art, som Hans Kuhn selv kommer ind på i sit afslutningsafsnit. Han er fuldt opmærksom på kompleksiteten og de selvmodsigende træk i nationalisme-problemet og stiller selv spørgsmålet "Patriotic song – the voice of a class?" Focus i denne undersøgelse ligger unægtelig på det sangrepertoire, som udgik fra "the culturally dominant group, the middle class". Men dels mener Kuhn, at landets lidenhed, homogenitet og alder som nation gjorde det mere plausibelt, at brede befolkningslag accepterede disse fastslåede litterære udtryk for den nationale enhed; dels har han valgt at basere sin undersøgelse på så bredt et udvalg af periodens sangbøger som muligt, inklusive – og ikke mindst – rent kommercielle udgivelser "for alle". Tanken hermed er bl.a. at demonstrere et mindre selektivt billede af, hvad folk faktisk sang, end f.eks. Karl Clausen gjorde i sin *Dansk Folkesang gennem 150 år* – som Kuhn i øvrigt er meget reverensfuld overfor. Dette spørgsmål om repræsentativitet kommer jeg tilbage til.

Det obligatoriske indledende background-afsnit om dansk historie og kulturforhold sigter naturligvis ikke primært på de danske læsere, men mere på de udenlandske danofil'er, som bogen henvender sig til. Men det giver et godt ind-

tryk af forfatterens dybe fortrolighed med dansk litteratur og historie, og man præsenteres for hans sympatiske skrivemåde, der synes at ligge lige langt fra germansk og engelsk tradition – måske endda nærmere en underspillet “dansk” (jysk?) tone – og med humor. Enhver, der måtte frygte at se sin kultur betragtet med uforstående udenlandske øjne, kan tage det roligt; her er tale om en indlevet og forstående kender.

Sangbogsmaterialet (op mod 150) præsenteres omhyggeligt i afsnit II, og dette er klart nok et andet end det Clausen'ske billede. Først og fremmest mere bypræget, og uden at det ser ud som om den grundtvigske sangtradition, da den éngang var dannet i 1840'erne, derefter blev dominerende på landsbasis. Dette udvalg viser bl.a. livskraften i borgerlige sangtraditioner, vaudevillesangenens yndest og den brede forkærlighed for en digter som Ad. Recke. Med tanke på bredden kan det dog diskuteres, hvorfor studentsangbøger er med, når håndværkeres, soldaters og alle enkelte fags sangbøger er udeladt. Problemet: “klasse, kultur og nation” stikker hovedet frem.

Imidlertid nødsages læseren til at glemme sådanne overvejelser under det store hovedafsnit “Patriotic Evergreens”. Det er en tour de force i tekstlæsning, af de 22 hyppigst forekommende sange i sangbogsmaterialet plus 17 “runners-up”. Tilsammen dækker de både borgerlig og grundtvigsk sangtradition, skandinavisme, de romantiske jeg-digte, indslag fra syngespil (Heibergs *Ved fremmed kyst*) og Ad. Reckes populære sange (*Holmens faste stok*) m.fl. Afsnittet er uhyre detaljeret, lærd og indsigtfuldt, og man glæder sig gang på gang over forfatterens umiddelbare forståelse af en sangteksts folkelige kvaliteter, som f.eks. hos Peter Faber. I tilfældet Grundtvig holdes ofte en morsom balance mellem loyalitet og en vis overbærende ironi, men karakteristisk er overalt detail-perfektionen, helt ned til kærmindens botaniske tilhørsforhold! Litterater må i øvrigt udtale sig om disse tekstfortolkninger; her skal siges et par ord om behandlingen af melodierne.

Det, som burde være en selvfølge, men som sørgeligt ofte savnes, når danske litteraturforskere skriver om brugslyrik, har her fået en passende opmærksomhed. Samtidens melodier til de næsten 40 sangtekster, ofte flere alternativer til hver, er bragt i samtidstryk og kommenteret. Et nyttigt melodihistorisk stykke arbejde er gjort. Hans Kuhn påpeger selv, at han ikke er musikforsker, men der er intet ukvalificeret ved hans melodigennemgang. Blot viser det sig, hvor meget mere utaknemligt det er at have med enkeltstående melodier end enkelte tekster at gøre; folkelige melodier er altid del af et større kompleks, én eller anden stiltradition eller type, og en karakteristisk af den enkelte melodi *siger* ofte ikke særlig meget, selvom melodien eventuelt er god. Trinanalysen, som desværre er det almindelige i anglo-amerikansk tradition (hvorfor den vel også er valgt her), forekommer specielt uegnet til at give andet end et yderst forenklet billede; en del mere giver den rytmiske og melodiske karakterisering af melodierne. (Men vi må erkende og beklage, at der ikke på tryk foreligger noget færdigt “apparat” til en egnet analyse af den danske folkelige melodiskat.)

Det medfølgende bånd, hvor fire herrer synger hovednumrene, herunder også

flere af de i dag glemte melodier, er især instruktivt for de udenlandske læsere – omend, som Kuhn bemærker, ensemblet er tilbøjelig til at vægte den lyriske side af udtrykket på bekostning af den martialske! Nægtes kan det ikke, at martialske eller ej, så vil mange af disse ældre nationale sange for mange danskere i dag stå som lidt i retning af kuriosa.

Bortset fra det smukke litterære forskningsresultat, så er det i kraft af det brede udvalg af sangbøger lykkedes Hans Kuhn at komme nærmere et realistisk billede af, hvilke udtryk nationalfølelsen fik i befolkningens sang. Men er dette grundlag, som begrænser sig til de mere litterære sangtyper, nu også bredt nok? Det må understreges, at det *hverken* skal bebrejdes Hans Kuhn, at han ikke har føjet periodens skillingviseproduktion til sit i forvejen kæmpestore materiale, *eller* at han ikke – i stedet for som litteraturforsker – har arbejdet efter en sociologisk eller folkloristisk model. Men man kunne ønske sig, at samtidens almuesang som *principiel størrelse* var inde i det univers, han opererer i. (Jul. Strandbergs *Danmarks syngende Mand* 1 – 8 udkom ganske vist først fra 1880'erne, men kunne dog nok, fordi den er et opsamlingsværk, bruges som reference). Sagen er jo, at de nationale stereotyper findes i en stor del af de masseproducerede visetekster såvel som – under forskellige former – i lokalt producerede sange; og de dele af den brede befolknings sangrepertoire, hvor det netop ikke er tilfældet, hører vel også med, når “nationen” skal defineres? (At en del af de her omtalte “patriotic evergreens” faktisk nåede langt ud, ses af skillingstrykkenes B-viser, men ikke nødvendigvis med samme prioritering). Af Kuhns kulturhistoriske oversigt såvel som mange enkeltheder synes det at fremgå, at han ikke tillægger almuesangen videre betydning som *samtidskultur*, hvorimod han som litterat er helt klar over de idealiserede og rekonstruerede folkeviseversioners rolle. Dette ser jeg ikke som “udlændingens mangelfulde forståelse”, men som følge af en traditionel faglig skavank, som megen litteratur- og musikforskning herhjemme har været behæftet med. Man kunne ønske, at Kuhns i forvejen fagoverskridende arbejde også ville gå i retning af at revurdere den ikke-litterære sang. Det vil måske kunne føre ham nærmere et svar på det stillede spørgsmål – “patriotic song – the voice of a class?”

Sluttelig et andet ønske: at de højt kvalificerede, generelle betragtninger om *sammenhænge*, som vi præsenteres for i slutafsnittet, en anden gang må få større råderum og i højere grad tjene som *indføring* i denne spændende problematik. Om så der også skulle smutte et par detaljer med i købet.

Kirsten Sass Bak

Jørgen I. Jensen: Carl Nielsen. Danskeren. Musikbiografi. Gyldendal. København 1991. 507 s.

Jørgen I. Jensens stort anlagte Carl Nielsen-biografi afhjælper et længe næret savn. Bogen fremlægger et bredt dokumentarisk stof og tolker dristigt på sammenhængene mellem Carl Nielsens kunst, begivenhederne i hans personlige liv og de historiske omgivelser i bredeste forstand. Således leveres der materiale til en genåbning af diskussionen om en komponistskikkelse, hvis navn med bogens ord er blevet „et så selvfølgeligt begreb i dansk kultur, at man kan glemme at undre sig over ham og hans musik“ (s. 9).

I en dristig frihåndstegning, der bevæger sig på kryds og tværs hen over de traditionelle faggrænser, tegnes et broget og sammensat billede af den baggrund, som først for alvor lader et menneskes personlige og kunstneriske fysiognomi træde frem for dagen, men som let udviskes bag en skikkelse, der som Carl Nielsen har måttet lide den tort at blive gjort til et nationalt koryfæ. Særligt spændende og givende er bogens behandling af Carl Nielsens udgangspunkt i symbolismen og „århundredeskifte-kulturen“ og forsøget på at godtgøre, at hans udvikling fra dette udgangspunkt førte ind i en særegen dansk(!) modernisme, der på en gang indebar en kritisk distance til de ideologisk tvivlsomme elementer i århundredeskifte-kulturens vitalisme med dens ukritiske dyrkelse af det kraftfulde og „sunde“ og pegede frem mod en ny forståelse af forholdet mellem de splittende og forenende kræfter, der former et moderne jeg i en moderne verden.

Bogen hjælper os til den refleksion og den reflekterede lytning, der gør Carl Nielsen tydelig og forståelig som musikhistorisk fænomen, og den betjener sig af en særegen biografisk og kulturhistorisk metode, der selv fortjener at blive trukket frem i lyset og diskuteret, ikke mindst i det musikvidenskabelige miljø, som den i ordenes bedste forstand provokerer og udfordrer.

Jeg vil opholde mig ved denne metodiske udfordring og skal altså ikke fortabe mig i den selvransagelse, som kunne finde anledning i, at dansk musikvidenskab har overladt det til teologen Jørgen I. Jensen at skrive, først „bogen“ om Per Nørgård (*Per Nørgårds Musik. Et verdensbillede i forandring*. Amadeus 1986), og nu den første store Carl Nielsen-biografi i mere end 40 år.

Den største udfordring ligger i, at forfatteren med sin genoptagelse og udvikling af den biografiske metode og med sin *meget* frie fortolkningspraksis har kunnet skrive netop den både tanke- og modsigelsesvækkende bog, som vi stod og savnede.

Allerede med bogens lidt besynderlige undertitel giver forfatteren et vink om, hvad det er han er ude på. Bogen vil ikke være en musiker- eller komponistbiografi i gængs forstand, men netop en *musikbiografi*, som skrevet står. Kunstnerens liv er altså ikke gransket og beskrevet, for i overensstemmelse med traditionel biografisk-genetisk metode at blive gjort til nøglen til forståelsen af det kunstneriske værk. Helt i Carl Nielsens ånd er det forudsat, at musikken selv er liv, og at den følgelig kan biograferes. Eller rettere: forfatteren anerkender ikke den sontring mellem kunst og liv, der både ligger bag den traditionelle biografiske me-

tode og den lige så traditionelle autonomiæstetiske kritik af den. Forudsætningen for bogens tolkningspraksis er, at alt hvad der har omgivet og påvirket Carl Nielsen, at alt hvad der har tildraget sig for ham, at alle betydninger i og omkring ham, og at alt hvad der har fundet vej til eller er opstået i hans bevidste og ubevidste indre liv kommunikerer og frit indgår symbolske sammenhænge på tværs af enhver forudgiven kategorisering eller hierarkisk ordning.

Inspirationen til en sådan utraditionel biografisk fremstilling kan forfatteren af gode grunde ikke have hentet fra det musikvidenskabelige miljø. Arbejdet ligger i forlængelse af den nye tradition for biografiske arbejder, der op igennem 80'erne har udviklet sig omkring Institut for Nordisk Filologi i København med Keld Zeruneiths trilogi som det hidtil vægtigste bidrag, startende med disputatsen om Emil Aarestrup *Den Frigjorte* fra 1981 og senere fulgt op med bøger om Johannes Ewald og Sophus Claussen. Den nye Carl Nielsen bog er i slægt med Zeruneiths arbejder, der forstår sig selv som „enhedsskabende kompositioner af liv og kunst“, og hvor det er tilstræbt at komponere biografien som en „stor kontinuerlig og sammenhængende tekst“ i udviklingsromanens billede. Hverken hos Zeruneith eller Jensen ses kunsten som en spejling af livet. Det er derimod forudsat, at den kunstneriske produktion, som noget, der griber direkte ind i personlighedsdannelsen og den skabendes eksistentielle orientering, i samme grad må være formende for det levede liv, som det levede liv er formende for kunsten. Og med den centrale henvisning til udviklingsromanen lader Zeruneith os forstå, at biografens komponerende og enhedsskabende indsats, der først gør biografien til en sammenhængende fortælling, nødvendigvis må være forpligtet på en litterær fremstillingsform, eller skulle vi sige på et kunstnerisk kompositionsskema.

Også Jørgen I. Jensen komponerer et forløb, men synes at have erfaret, at den litterære fremstillingsform har en dimension for lidt til at kunne rumme det, der skal berettes. Det modsigelsesfyldte stof i Carl Nielsen, de dialektiske modsigelser og spændinger, har foranlediget forfatteren til at vælge en form, der angiveligt skulle gøre det ud for en slags verbal kontrapunktik. Der berettes om Max Weber, der efter at have bladet i et partitur skulle have udtalt, at han som skribent misundte komponisten for hans mulighed for at sige flere ting på en gang, og der fortsættes: „Problemet kan ikke løses, men er til stede og fører til en særlig form for biografisk betragtning som er lidt anderledes end den klassiske – en vekslen mellem mindre biografiske forløb i nærbillede, kulturhistoriske parallelføringer og mere almene essayistiske overblik. Derved kan man få en mulighed for at iagttage de langsomme forandringer og forskydninger af tyngdepunkt i personens liv, der finder sted under de mange enkelte begivenheder og oplevelser.“ (s. 20).

Bogen er altså skrevet med klar bevidsthed om den komposition eller konstruktion, der må ligge bag en biografi, der sigter mod en sammenhængende tolkning af en kunstner og hans værk. Men samtidig lægges der ikke skjul på, at der også boksas med metodiske spørgsmål, der fører ud over biografens specielle problemstillinger. Bogen er båret af en ambition om at sætte noget nyt i stedet, der hvor den aktuelle krise i historiebevidstheden har ladet en plads åben. Der eksperimenteres med forfatterens ord med en „symbolistisk historieskriv-

ning“, der skulle indebære en mulighed for „at genetablere kulturhistorien“ (s. 17), hvor den lineære tænkning, som vi bedst kender fra den hegelianske historie-filosofi og dens forskellige afledninger, er kommet i miskredit, og hvor hverken tendenserne til en syntetiserende helhedsbetragtning eller til en atomisering af historien i hermetisk tillukkede del-historier synes tilfredsstillende. Den symbolistiske historieskrivning eller „korrespondensernes historie“, der i sin tilværelsestolkning er i samklang med den symbolistiske kunst, der var Carl Nielsens udgangspunkt, skulle heroverfor repræsentere den befriende tredje mulighed: „Den tredje mulighed er ... en korrespondensernes historie, der som et stykke musik har både vandrette og lodrette relationer; her ses et netværk af forbindelseslinier mellem kunst, videnskab og samfundsliv, men som symboler for hinanden, ikke blot som fænomener der kan føres tilbage til fælles grundbegreber. Enhver tids og enhver personligheds mentalitet og liv samles ikke i forhold til en fælles basis og kan sjældent samles i et enkelt begreb, men oftere derimod i ordpar, paralleller eller korrelater som historiens mennesker svinger imellem og som den enkelte personlighed vikler sin egen historie ud af. Og som en følgende periode så igen får som forudsætninger.“ (s. 17-18).

Det er dette metodiske credo, der tillader forfatteren f.eks. i sin tolkning af symfonien *Det Uudslukkelige* at lade „krigen i den ydre verden“ (første verdenskrig), krisen i ægteskabet og problemerne på Det kongelige Teater indgå som ligeværdige betydningselementer, og som noget der umiddelbart kan bringes i berøring med værkets strukturelle egenskaber, der forøvrigt her som overalt beskrives med stor sproglig opfindsomhed og næsten uden anvendelse af musikalsk fagterminologi.

Jørgen I. Jensens bog om Carl Nielsen er altså også et historieskrivnings-kperiment, hvor begreber som „mentalitet“ og „tidsånd“ (renset for de hegelianske forudsætninger) viser hen til det forbindende, der tillader os at tolke og forstå tilsyneladende inkommensurable fænomener i lyset af hinanden – som ahierarkiske, frie symbolske sammenhænge, hvis fremdragelse giver adgang til en bredere og dybere forståelse af en tid og menneskenes liv i den.

På kryds og tværs forbindes stoffet fra de forskellige sfærer. Det gælder det i snæver forstand biografiske, hvor ikke mindst historien om det brydningsfulde ægteskab med Anne Marie Carl-Nielsen, som den kan læses ud af brevene, spiller en central rolle.

Det gælder det mytestof om Nielsen som en person, der i særlig grad karakteriserer „danskheden“, og hvor forfatteren ikke finder grund til at afmytologisere, men ønsker at tage de „myter, visioner og underforståede forudsætninger, som danskerne har været præget af“ (s. 21) op til nærmere undersøgelse for derigennem at blive klogere på vores nationale egenart.

Det gælder forholdet til digteren Sophus Claussen og maleren J.F. Willumsen, der med rette gøres til Carl Nielsens centrale spejlingsskikkelser i den danske symbolisme.

Og det gælder videre ud i den politiske historie og ud i den historie om naturvidenskabernes udvikling (Niels Bohrs atomteorier), der traditionelt er blevet

betragtet som adskilt fra kunstens, men hvor Jørgen I. Jensen vil se forbindelser af symbolsk karakter.

Og Jørgen I. Jensens tolkninger er som antydte altid spændende, og de er allerede retfærdiggjort ved den appetit på fornyet granskning af „det nationale problem Carl Nielsen“, som de vækker.

Men alligevel skal der stilles et par kritiske spørgsmål: Er der overhovedet grænser for hvad og hvordan, der kan fortolkes i Jensens pan-symbolistiske univers? Er det f.eks. berettiget og relevant at se en sammenhæng mellem „den dissonans, der var begyndt at klinge“ i det ægteskabelige forhold, og en tildragelse på Det kongelige Teater, hvor Carl Nielsen som dirigent kom til at slå kongesangen an i to tonearter på en gang, da han kun havde fået tilhvisket de nærmest siddende musikere, at der skulle transponeres en kvart ned? Og er det nødvendigt, at vi skal vide, hvorfor han under rekreationen efter det alvorlige hjerteanfald i 1922 strikkede sin kones navn i rødt på et stort badehåndklæde?

Man kan ikke helt befri sig for den mistanke, at forfatteren er på vej derhen, hvor enhver diskussion om „korrespondensens“ eller den symbolske sammenhængs præmisser må forstumme, ganske enkelt fordi den grundlæggende forudsætning er den, at *alt* hænger sammen. Ved enden af den vej har vi forladt det spændende og metodisk udfordrende eksperiment med den „symbolistiske historieskrivning“, og spændingen er udløst i en art moderne musikalsk kosmologi, hvor den aprioriske forudsætning er en altings samstemthed, som det er musikens særlige privilegium at lade komme til udtryk.

Det kan ikke afgøres entydigt, hvor langt forfatteren går eller ønsker at gå i den retning. Men det er svært at overhøre den besværgende tone i de passager, hvor den tanke luftes, at „... en tid kan karakteriseres ved korrespondenser, der forbinder en personlig og ægteskabelig krise med en verdenskrig, en symfoni og banebrydende naturvidenskabelige erkendelser“, „... at naturen og det humane, kosmos og sjælen, har en række mødepunkter, som er særligt tydeligt fremme i musikkens bevægelse og former“, og at „... Carl Niensens symfoni *Det Uudslukkelige* ikke hører til historiens randområder, men netop bevæger sig, hamrer og sitrer inde i tidens inderste nerve, uden at man nogen sinde i musikken får den endelige, sproglige løsning, det endelige facit, som kan lægge tiden bag sig“ (s. 256-57).

Men til trods for alle kritiske indvendinger og den irritation, der unægteligt melder sig, når vi afskæres fra at afprøve en tolkning eller en analogidragnings præmisser, eller når viljen til at se sammenhænge fra tid til anden fører ud i det parodiske: Jørgen I. Jensens bog om Carl Nielsen er et stort, tankevækkende og inderligt velkomment værk. Og ikke mindst dansk musikvidenskab må tage det til sig, både som en kærkommen anledning til fornyede diskussioner om Carl Nielsen og hans plads i dansk og internationalt kulturliv og til en meget påtrængende bredere drøftelse af musikhistorieskrivningens aktuelle muligheder og forpligtelser.

Søren Møller Sørensen

Bendt Viinholt Nielsen: Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret værkfortegnelse. Rued Langgaard's Compositions. An Annotated Catalogue of Works. With an English Introduction. Odense Universitetsforlag. Odense 1991, 561 s., ill.

I 1953 så jeg for første gang Rued Langgaards manuskriptsamling i fru Constance Langgaards hjem i København. Hun havde da allerede længe beskæftiget sig med en systematisering, og hun havde også haft besøg af en magister fra Det kgl. Biblioteks musiksamling. Ikke uden bitterhed sagde fru Langgaard til mig, at man havde udtalt: „Der er vist ikke meget orden i Deres mands manuskripter“. Denne udtalelse viser tydeligt den foragt, man dengang udviste overfor den nylig afdøde komponist og hans værk. Jeg blev dog selv vidne til, at fru Langgaard fik ordnet en stor del af de færdige kompositioner på bedste måde; alligevel var der en stor samling af skitser og udkast, der ventede på en systematisk gennemgang. I 1956 afleverede fru Langgaard en værkfortegnelse, som hun selv havde udarbejdet, bl.a. på grundlag af personlige oplevelser og programmer, avismeddelelser og mundtlige udtalelser fra sin mand. Denne fortegnelse blev ikke trykt men kun udsendt til få interesserede og til Det kgl. Bibliotek. Undertegnede er så heldig at besidde denne første liste. Den er dog ikke altid lige korrekt, og meget mangler i den ret korte, kun otte sider omfattende, liste. Fru Langgaard fik derpå alt, hvad hun besad, overdraget til Det kgl. Bibliotek. Dér har den store samling ventet i årevis på en systematisk gennemgang og en grundig undersøgelse.

Efter femten års arbejde er det lykkedes Bendt Viinholt Nielsen at udarbejde en annoteret værkfortegnelse over Rued Langgaards værker. Det skal på én gang siges, at det omfattende arbejde, der her er præsteret, er det grundigste og mest dybtgående, der hidtil er begået om en dansk komponists værker. Vi savner således en lignende fortegnelse over Gades, Hartmanns og Nielsens musik. Når det gælder Langgaards 431 originalværker, store og små, er der for størstedelen tale om utrykte satser. Kun få kompositioner tryktes i komponistens levetid, og senere er det gået meget langsomt med publikationerne. Til gengæld er der kommet gang i pladeindspilningerne.

Bendt Viinholt Nielsen gør i forordet opmærksom på, at han har udeladt en tematisk incipit-fortegnelse, og han begrundet bl.a. dette med, at bogen derved ville være svulmet betydeligt op. Det kan diskuteres, om en incipit-oversigt burde have været med. Jeg mener principielt, at en så grundlæggende værkfortegnelse som den foreliggende burde have medtaget tematiske incipits. Det er dog det „normale“ ved en sådan værkfortegnelse, jfr. Peter Ryoms Vivaldi-fortegnelse, der er blevet grundlæggende for Vivaldi-forskningen verden over. Men på den anden side vil jeg også gerne medgive, at i tilfældet Langgaard er en tematisk fortegnelse vanskelig grundet den meget diffuse tilstand, som en række værker befinder sig i og tillige de mange varianter af selvsamme værk. I nogle tilfælde skulle der således have været 5-6 incipits for hver enkelt sats. Bendt Viinholt Nielsen disponerer sit stof særdeles omhyggeligt og systematisk. I sin opstilling skelner han mellem originalkompositioner og bearbejdelser. Det skal be-

mærkes, at bearbejdelser af gængse liturgiske korsvar og nogle harmoniseringer af koraler er udeladt. Netop hvad harmoniseringer af salmemelodier angår, er kun „de kvantitativt mest bearbejdede melodier optaget“ (s. 71). Bortset fra, at fremstillingen er lidt uklar, mener jeg, at alt burde have været medtaget i oversigten. Det havde næppe forøget omfanget af bogen synderligt meget. Det kunne være interessant netop at få en samlet oversigt over korallharmoniseringer med henblik på en udgivelse. Dette ville være med til at kaste lys over Langgaards forhold til koralen som brugsgenstand i kirken og samtidig hans forhold til den af ham forhadte „Laubianisme“.

Bendt Viinholt Nielsen har gjort et enormt arbejde for at organisere det omfangsrige materiale på Det kgl. Bibliotek. Dette gælder ikke mindst de talrige skitser og udkast. Det er klart, at en sådan tilbundsgående sortering og ordning er baggrunden for fremtidige studier af Langgaards kompositioner og tillige for fremtidige opførelser.

Indledningsvis bringes en biografisk oversigt over Langgaard fulgt op af få men velvalgte illustrationer. Derpå følger *Indledning 2: Om kilderne*, hvor forfatteren skelner mellem primære og sekundære kilder i to store afsnit, s. 29-70. I *Indledning 3* behandles bl.a. uropførelser. Disse omtales omhyggeligt med data og årstal ved hvert værk. Et lille afsnit om referencer viser forfatterens omhu og store kendskab til musikken. Han benytter sig af følgende tegn, lånt fra John Kirkpatrick's Ives-fortegnelse: <: senere anvendt; >: tidligere anvendt; =: identisk med. En engelsk indledning samt en ordliste (dansk/engelsk) afrunder den 107 sider omfattende introduktion. Så følger selve kataloget. Her forsøger forfatteren at opstille værkerne kronologisk, og det i sig selv er en bedrift. Der nummereres fra 1 til 431, således at originalkompositionerne får hver sit nummer. I et omfattende noteapparat kommenteres enkeltheder som tekstforfatter eller tekstforlæg, kilder til symboler etc. Som eksempel på, hvor omfangsrige oplysninger og noter til ét værk kan være, skal nævnes operaen *Antikrist*, hvor oplysningerne spænder over tre tættrykte sider, og noget lignende gælder orgelværket *Messis*, som Bendt Viinholt Nielsen af oversigtsmæssige grunde har opdelt i fire underdele, nr. 228a-228d.

Et særligt forhold ved Langgaards kompositioner er de hyppige titelskift. Dette søges også belyst, og der henvises til, at Langgaard selv, måske tilfældigt, måske efter en indskydelse, ændrede og satte helt andre titler over et værk. I *Appendiks 1* og *2* kommer forfatteren ind på dels udeladte, dels uverificerede titler. *Appendiks 3* er en registrant over Rued Langgaard-samlingen på Det kgl. Bibliotek, og der skelnes mellem autografer og afskrifter. Problemet er her, at flere satser kun er blevet overleveret i afskrift af fru Constance Langgaard. *Appendiks 4* er en omfattende bibliografi dels med artikler og indlæg af Langgaard selv og dels med litteratur om ham. Det drejer sig bl.a. om dagbladsartikler og kronikker, der går helt tilbage til 1905. Man undres meget over, at den fortegnelse kun rækker over godt og vel fem tospaltede sider. I denne oversigt burde nok have været nævnt de kommentarer, der findes på de nye LP- og CD-indspilninger. Der gives også nogle gode oplysninger om de pågældende værker, bl.a.

af Bendt Viinholt Nielsen selv på Kontra-kvartetens indspilning af strygekvartetterne. Endelig er *Appendiks 5* en diskografi, ialt 22 LP'er og 6 CD'er.

Med denne bog er der foreløbig sat Rued Langgaard et værdigt, videnskabeligt monument, der er et fint redskab for en dybdeborende forskning i komponistens stil og teknik. Måtte denne værkfortegnelse snart blive fulgt op af publikationer af værker, der bl.a. er indspillet.

Til brug for en større udbredelse af Langgaards musik ville en sammenfattende og sammentrængt udgave af den foreliggende fortegnelse nok være på sin plads. Jeg har ovenfor peget på Peter Ryoms Vivaldi-fortegnelse. Denne foreligger i en lille udgave. Bendt Viinholt Nielsen har selv i 1984 udarbejdet en kort liste hos Dansk Musik Informations Center. Denne er dog langt fra udtømmende, og kan således ikke fungere som en sammenfattende udgave. Det systematiske værkregister, s. 491-509, bringer en overskuelig oversigt dog uden årstal og oplysninger om opførelser og om kilder, trykte eller utrykte. Et kompromis mellem denne liste og den store værkfortegnelse kunne for mig at se blive til en let håndterlig håndbog for de, der ønsker en foreløbig orientering om Langgaards musik. Dette skal på ingen måde misforstås som en kritik af det store og omfattende arbejde. Som tidligere nævnt var det en sådan kompositionsfortegnelse og beskrivelse af værker, man kunne ønske blev udarbejdet for de førende danske komponister i forrige og dette århundrede.

Bengt Johnsson

Catalogue of the Rischel and Birket-Smith Collection of Guitar Music in The Royal Library of Copenhagen. Compiled by Jytte Torpp Larsson, edited by Peter Danner. Editions Orphée. Columbus, Ohio 1989. 263 s.

I efteråret 1989 udkom kataloget over Rischel og Birket-Smith's samling, og det var en stor begivenhed for dem, der er interesseret i 1800-tals-guitaren og dens repertoire. Som guitarist har jeg kendt Rischel og Birket-Smith's samling før kataloget udkom og har brugt en del noder derfra bl.a. ved indspilningen af en plade med italiensk musik for fløjte og guitar fra første halvdel af 1800-tallet. I anledning af katalogets udgivelse var jeg med til at arrangere en lille koncert-række på Det kgl. Bibliotek.

Rischel og Birket-Smith's samling på Det kgl. Bibliotek er et enestående materiale, der indeholder en stor mængde solo- og kammermusik fra den seksstrengede guitars første guldalder, i begyndelsen af 1800-tallet. Instrumentet udviklede sig i slutningen af 1700-tallet fra barokguitaren med fem dobbelte strenge til den wienerklassiske guitar med seks enkelte. Guitaren blev meget populær i hele Europa, sikkert også på grund af den simple og billige konstruktion, og der

blev skrevet og udgivet megen guitarmusik, bl.a. en del transkriptioner af kendte værker. Samtidig overgik notationen af guitarmusik fra tabulatur til noder.

Kataloget over samlingen er udgivet på det amerikanske forlag *Editions Orphée* og kan fås både indbundet og som paperback. Bogen indledes af bibliotekar på Det kgl. Bibliotek Jytte Torpp Larsson, der har udarbejdet de kartotekskort, som kataloget er baseret på. Hun skriver en enkelt side om samlingens interessante historie, men Jytte Torpp Larsson ved meget om dette emne og burde have haft mere plads til at uddybe det.

Herefter følger et forord på 2 1/2 side af den amerikanske udgiver Peter Danner. Han fortæller om samlingens betydning, og om hvordan det amerikanske forlag har udgivet kataloget på grundlag af Det kgl. Biblioteks registrering samt en fotokopi af alle titelbladene. Det egentlige katalog omfatter 186 sider med trykte noder og 60 sider med manuskripter. For hvert værk er angivet komponistens navn og hans årstal, så titel og opusnummer, derefter trykkested, antal sider og stemmer og til sidst satsbetegnelser. Bagest i bogen bringes en systematisk oversigt over kammermusikken. Det hele er overskueligt og let at finde rundt i.

Det er meget kompliceret at skrive musik for guitar, og det har derfor altid været guitarister, der har komponeret for instrumentet. Først i det 20. århundrede er også „rigtige“ komponister begyndt at skrive for guitar. Ikke alle guitarister har været store komponister, og kvaliteten af den overleverede guitarmusik er derfor meget svingende. Dette faktum gælder også for Rischel og Birket-Smith's samling. Ikke alt, der umiddelbart synes spændende, viser sig at være det.

Indenfor de sidste 15 år er mange noder fra samlingen blevet brugt til nyudgivelser af guitarmusik verden over, bl.a. til F. Sor's og M. Giuliani's samlede værker og udvalgte værker af N. Coste og J.K. Mertz.

Jeg har flere gange bestilt en interessant node fra udlandet og spændt ventet på den. Da den endelig kom, viste den sig at være en kopi fra Rischel og Birket-Smith's samling. Med det nye katalog kan man gå direkte til dette materiale. Rischel og Birket-Smith's samling er en meget stor inspirationskilde for guitarister, og en stor del af materialet er ikke blevet opført i nyere tid. Man har derfor mulighed for at bruge kataloget til at sammensætte „nye“ og spændende koncertprogrammer samt finde en mængde pædagogisk materiale.

Den systematiske oversigt over instrumentsammensætninger gør det ligeledes muligt hurtigt at finde frem til musik for den besætning, man ønsker. Når man har brugt kataloget, bliver man nysgerrig efter det materiale, der netop ikke er medtaget, da samlingen sjældent er komplet for de enkelte komponisters vedkommende. Bogen er med til at skabe et behov for en større generel fortegnelse over guitarmusik fra det 19. århundrede.

Rischel og Birket-Smith's samling har i en årrække ligget lidt afsides på Det kgl. Bibliotek, men med udgivelsen af det nye katalog er samlingen virkelig kommet frem i lyset, og med kataloget i hånden har man nu meget større mulighed for at kaste sig over dette overflødighedshorn af guitarmusik.

Kristian Buhl-Mortensen

Peter Ryom: Musikkens stilarter – Klassisk musik fra oldtid til nutid. Gyldendal 1992. 275 s. Ill.

Det er ikke nogen let opgave at anmelde denne bog retfærdigt. Ifølge forordet er den et bestillingsarbejde: den klassisk interesserede pladesamler skulle have en „kortfattet oversigt over tonekunsten og over de vigtigste faser i musikkens lange udvikling“ (s. 10). Det er jo unægteligt noget af en mundfuld, og med den bestilling er det lykkedes forlaget at anbringe forfatteren meget præcist mellem to stole. Der kan han så sidde på gulvet og kigge op på fagmanden, der er anbragt på den ene; han ved naturligvis godt, at det er umuligt at skrive en musikhistorie på 250 sider (de sidste 25 er brugt til diskografi, litteraturliste og index), men han bliver alligevel irriteret over de mangelfulde redegørelser og de kortfattede, og derfor undertiden utilladeligt forenkledede eller direkte forkerte formuleringer. På den anden stol sidder den klassisk interesserede pladesamler; han har glædet sig til endelig at få ordentlig besked om hvordan han kan „gå på opdagelse i tonernes lokkende verden og dermed få udvidet sin musikalske horisont ganske betydeligt“, for det har han nemlig fået løfte om på det nydelige smudsomslag. Og hvad er det så han har ofret en ikke helt ubetydelig sum på? En stilhistorie uden tid til kærtegn, som fræser derudaf i værste forældede musikhistoriestil med uforståelige musikteoretiske orienteringer, halvkvædede forklaringer, kedsommelige lister over komponister og deres værker, vatikankoncilier, 11 temmeligt overflødige nodeeksempler og 7 utroligt traditionelle billeder samt et af forfatteren.

Lad det være sagt med det samme: helt så slemt som skildret ovenfor er det nu heller ikke. Der er lyspunkter ind imellem. Således er de indledende sider, der prøver at definere begrebet „klassisk musik“, interessant læsning, og de mere generelle indledninger til bogens syv kapitler om énstemmighed, tidlig flerstemmighed, renæssance, barok, klassik, romantik og det 20. århundrede både velskrevne og informative. Der er en fornuftig litteraturliste, men dens værdi for lægmanden ville øges betydeligt, hvis den var forsynet med nogle kommentarer. Diskografien er grundig, og selv om den var forældet 10 minutter efter, at den blev færdig, så er den nyttig, især for den tidlige musiks vedkommende. Når det drejer sig om klassik og romantik, så savner man oplysninger om de fremragende billigserier, der udgives af fx. *Naxos* og *Sony*.

Nu kan man jo ikke forlange, at folk skal købe en bog på 275 sider i håb om, at de kan få fornøjelse af de 50, og jeg kommer ikke uden om, at bogen, efter min opfattelse, er meget vanskelig, for ikke at sige uanvendelig, for den forudsætningsløse læser, og den påstand vil jeg gerne underbygge i det følgende.

Der er et par regulære smuttere: på side 157 omtales *Alfred* (sic!) Dents bog om Mozarts operaer, og på side 188 præsenteres vi uden nærmere forklaring for en forbedring af det moderne koncertflygel ved navn „Klavins Mod. 370“. For at beskrive begrebet heterofoni henvises der til bas- og cellostemmen i 2. sats af Bachs 6. Brandenburgkoncert. Det er rigtigt – jeg slog det efter i partituret – men jeg tvivler på at noget menneske, inklusive Peter Ryom, nogensinde har hørt det

– og nodeeksempel er der ikke noget af. Den slags kan man finde flere af, men det er ikke så væsentligt i den store sammenhæng.

Det er straks værre, når forfatteren enten glemmer, hvem han skriver for og bliver uklar og indforstået, fordi han jo ved det hele i forvejen, eller når han i prisværdig iver for at få det hele med bliver alt for kortfattet. Det er således en yderst nødtørftig forklaring, der gives på troper og sekvenser; det kunne endda være, hvad det ville, men når vi så alligevel får at vide, at Trienterkonciliet indskrænkede antallet til fire, hvorfor så ikke fortælle pladesamleren, hvor de hører til? Det er da noget, han ville have nytte af at vide. Som det er, går der lang tid, før det går op for læseren – hvis det altså nogensinde går op for ham – at *Dies Irae* hører til dødsmissen. Det ville også have været godt med en omtale af netop denne sekvens' betydning for og forekomst i et uoverskueligt antal senere værker. Den uindviiede læser er også ilde faren med beskrivelsen af, hvordan „propriumsled og ordinariumsled i en latinsk højmesse forenes til en liturgisk og musikalsk helhed“ (s. 36). Hvad betyder ord som „motu proprio“ (s. 39) og „leise“ (s. 43), og hvorfor er der ikke et billede af et manuskript i kvadratnotation? Det kan også – stadigvæk med pladesamleren in mente – undre, at afsnittet om gregoriansk sang fylder 18 sider, mens verdslig énstemmighed og andre kirkelige sange tilsammen får 2.

Det er som bekendt let nok at finde fejl og mangler hos andre, og derfor er der for så vidt heller ingen grund til at fortsætte denne kedsommelige opremsning af ting, der kunne være gjort bedre, men så sandelig også en hel del værre. Men jeg vil godt have lov at give et mere detaljeret eksempel på de konsekvenser, som jeg mener at de forkrampede pladsforhold får. Peter Ryom skriver et sted om pladeomslagenes bagsidenoter, at de ofte er utilstrækkelige eller forkerte, og det er jo så sandt, som det er sagt. Derfor virker det ret påfaldende, når vi synker ned *under* pladebagsideniveauet i afsnittet om den romantiske opera. Efter at det er slået fast, at gennembruddet for tysk romantisk opera kom i 1821 med *Jægerbruden*, får operaen følgende ord med på vejen: „I musikalsk henseende blev *Freischütz* banebrydende, både fordi musikken indeholder udtalt romantiske træk – Ulvesvælgsscenen i slutningen af 2. akt er et godt eksempel – og fordi der forekommer en række folkelige elementer, som virkede tiltrækkende på datidens tyske publikum.“ (s. 206). Men der kommer ingen forklaring på hvad „udtalt romantiske træk“ er. Det er fx. melodramaet, tonemaleriet, den formindskede septimakkord som harmonisk symbol, kampen mellem det gode og det onde og Webers fantastiske evne til at skabe en uhyggelig stemning og til at få os til at forstå og fornemme, at den afspejler den psykologiske splittelse i Max' sind. Det ville være noget at fortælle pladesamleren, men alt det står der ikke en lyd om. I stedet får vi at vide, at man kan få et indtryk af stilen ved at lytte til Jægerkoret. Hvis det fjollede Jægerkor skulle være repræsentativt for *Jægerbruden*, så havde operaen ikke overlevet 1822.

Selv om kommentarerne til de udvalgte „Hovedværker fra det 20. århundrede“ ikke befinder sig *under* pladeomslagsniveauet, så må jeg indrømme, at jeg har noget vanskeligt ved at se, at de skulle ligge meget *over*. Men jeg ved heller

ikke, hvordan man skulle bære sig ad med at sige noget dybsindigt om Alban Bergs violinkoncert på en halv side, og mere har der åbenbart ikke været plads til. I omtalen af Brittens *War Requiem* har jeg en fornemmelse af, at forfatteren har svært ved at skjule sin irritation over, at Britten ikke har valgt den korrekte liturgiske tekst til kirkeindvielser, da han skulle skrive musik til indvielsen af den ny Coventry Cathedral, som blev bygget ved siden af og ikke, som Peter Ryom anfører, oven på ruinerne af den, som tyskerne havde bombet i 1940 (det virker netop utroligt stærkt, at ruinerne står der endnu). Britten valgte i stedet at mindes fire faldne venner ved at skrive musik til en meget personligt sammensat tekst, der blander dele af det latinske Requiem med digte af Wilfred Owen. Det er efter Peter Ryoms mening et spørgsmål om „*War Requiem* kan betragtes som ægte kirkemusik“ (s. 246). Det er det sikkert – og hvad så? Bemærkningen virker som en løftet pegefinger, og dem er der nogle stykker af, især i afsnittet om gregoriansk sang. Det er naturligvis i orden at forsvare den katolske kirkes behandling af den gregorianske sang i 1965, men så skal det gøres ordentligt og ikke i form af en skolemesteragtig bemærkning om, at kirken ikke har kulturelle forpligtelser.

Det skinner forhåbentlig igennem, at min væsentligste indvending mod bogen er, at den er alt for koncentreret, til at den forudsætningsløse læser kan have udbytte af den. Jeg er sikker på, at Peter Ryom kunne have skrevet en meget bedre bog, hvis han havde fået lov til at bruge de 250 sider på en fører gennem pladejunglen fra gregoriansk sang til og med barokken. Så ville der nemlig være blevet plads til grundigere forklaringer, flere billeder og mere instruktive node-eksempler (man har ikke megen fornøjelse af de 11 første takter af Didos arie, hvis man ikke ved, hvordan den fortsætter), og så var der blevet plads til mere end den ene humoristiske bemærkning, der findes i denne dybt alvorlige bog. Som den fremtræder nu, ligner den mest af alt et kompendium til repetition af musikhistorien. Tiden efter barokken kunne trygt overlades til en glimrende lægemandsbog, *Klassisk Musik*, af Kenneth og Valerie McLeish. Den kom i 1988 og består af en række monografier over komponister, hovedsageligt fra tiden efter barokken. Der er kommenterede værklistes, krydshenvisninger osv, osv, men klogeligt ikke noget forsøg på at få det hele med. Det lykkes jo alligevel aldrig.

I sin nuværende form er Peter Ryoms bog måske julegaven til din musikstuderende nevø, men ikke til din pladesamlende moster.

Bent Olsen

Vagn Holmboe: Danish Street Cries. A study of their musical structure and a complete edition of tunes with words collected before 1960. Forlaget Kragen ApS. København 1988. 171 s., – illustrationer, noder. (Acta Ethnomusicologica Danica 5, Dansk Folkemindesamling Skrifter 6).

Efter at have ligget mere end halvtres år i skuffen har Vagn Holmboes arbejde om danske gaderåb endelig set dagens lys. Vi er flere, der længe har håbet på, at det ville ske. Forfatterens spændende artikel i *Dansk Musiktidsskrift* 1938 (s. 171-179) om københavnske gadesange havde vakt manges interesse. Selv overværede jeg i begyndelsen af tresserne i Dansk Folkemindesamling hans inspirerede foredrag om emnet og har siden med mellemrum prøvet at skubbe til ham. Men der var altid lige en symfoni, der skulle skrives først, og det er jo da en god undskyldning. Men omsider fik Holmboe dog hentet gaderåbene frem og lagt sidste hånd på arbejdet, der derefter blev udgivet som bind 5 i Dansk Folkemindesamlings etnomusikologiske serie. — Det bør i øvrigt nævnes, at Dansk Folkemindesamling samtidig med bogen udgav et glimrende kassettebånd med ældre og nyere optagelser af danske gaderåb.

I sit forord fortæller arkivar Svend Nielsen om forfatterens samarbejde med Dansk Folkemindesamling omkring gaderåbene. Det startede allerede i 1936, efter at Holmboe havde gjort optegnelser på Østerbro og nu ønskede at se, hvilke materialer der i øvrigt fandtes.

Bogen indeholder fem hovedkapitler. 1) Gaderåb fra København 1935-1940 (s. 11-64), 2) Gaderåb fra København 1860-1935 (s. 65-76), 3) Gaderåb fra danske provinsbyer 1880-1967 (s. 77-84), 4) Konklusion (s. 85-90) og 5) Transkriptioner af i alt 370 gaderåb (s. 91-152). Hertil føjes en tabel med noter om de forskellige optegnelseres oprindelse (s. 153-164), en litteraturfortegnelse (s. 165-167) og et resumé på dansk (s. 169-171).

Første kapitel er det mest omfattende. Heri fortæller forfatteren om baggrunden for sit arbejde og om indsamlingen hos gadesælgerne. Han gør rede for materialet, for sine metoder til dets transskription og klassifikation, for de forskellige typer og deres særpræg. Holmboes interesse for folkemusik blev for alvor vakt i 1933 under et studieophold i Rumænien, hvor han sammen med sin unge brud, Meta May Holmboe, rejste rundt i bjergene og optegnede folkemelodier. Efter hjemkomsten til Danmark lyttede han derfor med ny opmærksomhed til de velkendte gaderåb og påbegyndte en nedskrivning, der snart tog et sådant omfang, at det blev nødvendigt med en egentlig systematik. I løbet af årene 1935-40 indsamlede Holmboe egenhændigt 242 gaderåb i København, senere supplerede han dem med ældre og nyere råb, som andre havde optegnet i København og i danske provinsbyer. Det er hele dette materiale, der danner grundlag for Holmboes undersøgelse.

Meloditransskriptionerne er udført i fuld overensstemmelse med de principper, som etnomusikologien anvender – dvs. at de er noteret i vort vestlige liniesystem med tilføjelse af en række diakritiske tegn til angivelse af specielle træk i udførelsen. At notere disse musikalske ytringer, der i overvejende grad repræsen-

terer overgangsformer mellem tale, råb og egentlig sang, er ikke uden problemer. På den ene side vil man gerne skabe et overblik over de generelle træk, på den anden side må notationen være så nøjagtig, at stilens ejendommeligheder synliggøres. At Holmboe mestrer denne balancegang, ses af de omhyggeligt udførte transskriptioner, der er gengivet som facsimile i hans egen håndskrift. Under moderne har han noteret teksten, og her gælder i virkeligheden et tilsvarende princip: Ordene er hverken skrevet med normaliseret retskrivning eller i nøjagtig fonetisk gengivelse, men på en måde, der ikke lader nogen i tvivl om, hvordan de har lydt. Under de danske tekster er trykt en engelsk oversættelse for den udenlandske læser.

I indledningen kan man læse om de foretrukne vokaler og vokalkvaliteter, om de ændringer, som ordene undergår i råbene, samt om teksten, der normalt omfatter varens navn, varens kvalitet og dens pris.

For bedre at kunne sammenligne transskriptionerne har Holmboe transponeret dem til en fælles tone – en metode, som i sin tid blev foreslået af den finske forsker Ilmari Krohn, straks efter benyttet af Béla Bartók og siden af mange andre. Men mens deres optegnelser af folkesange normalt er transponeret til en fælles sluttone, så har Holmboe ud fra sin erkendelse af materialets særlige karakter og de ustabile sluttone i gadesangene valgt en anden tone, nemlig recitationstonen, og dermed fundet en lige så gyldig fællesnævner.

Også med hensyn til grupperingen af materialet har Holmboe set sig nødsaget til at gå sine egne veje. Da hans hovedformål har været at finde frem til de musikalske love for gadehandlernes råb og sange, nyttede det ikke at inddele dem efter den vare, der skulle sælges, således som det ses i flere europæiske samlinger. De almindelige klassificeringsmetoder for folkemusik i henhold til omfang, metrum og form var heller ikke tilstrækkelige. Altså måtte selve materialet endnu engang være det naturlige udgangspunkt for inddelingen.

Holmboe skelner mellem råb, halv-råb og elementære recitativiske typer. Det almindelige råb har ikke umiddelbart nogen musikalsk interesse, hvorimod halv-råbet med sine rytmiske figurer og enkelte bestemmelige tonehøjder kommer i betragtning. Den væsentligste gruppe udgøres af de elementære recitativiske typer, hvor det korte non-legato halv-råb omdannes og stiliseres og nærmer sig sang. Her opstiller Holmboe tre prototyper: et statisk recitativ på en gentagen tone uden andre accenter end selve recitationstonen, et dynamisk recitativ med accenter ved siden af og navnlig over recitationstonen og et ekstatisk recitativ med eller uden accenter, men med en dalende melodistruktur fra recitationstonen.

Disse tre prototyper er udgangspunktet for alle de melodiske formler og motiver, som forekommer i de undersøgte gaderåb. Som de to vigtigste fremhæver Holmboe de periheletiske motiver, der karakteriseres af en melodisk kredsen omkring centraltonen, og de ekstatiske motiver, der er dalende i såvel tonehøjde som tonestyrke.

På samme systematiske måde behandler forfatteren spørgsmålene vedrørende intonation og portamento, statiske og dynamiske accenter og disses afhængighed

af eller modsætning til det talte sprog, endvidere gaderåbenes form fra de ganske enkle til mere udbyggede strukturer, samt visse tendenser til stilisering.

Efter dette grundlæggende første kapitel, der bygger på forfatterens personlige erfaringer med københavnske gaderåb i årene 1935-40, følger kapitlerne om ældre københavnske gaderåb 1860-1935 og om gaderåb i provinsen 1880-1967. Mange af disse optegnelser forefindes i Dansk Folkemindesamlings arkiver, og Holmboe beskriver kildematerialets forskelligartede karakter, og hvordan han har ændret notationen, så den stemmer overens med det øvrige materiale. Forfatteren konstaterer blandt andet, at fiskeråbene overalt er det mest udbredte, og mange af de lidt ældre læsere vil nikke genkendende til Skærslippersangen, som var meget populær i trediverne.

Efter ca. 60 sider med nodetransskriptioner følger en tabeloversigt over de 366 gaderåb, en fortegnelse over den danske og udenlandske litteratur, som Holmboe har benyttet, samt et dansk resumé, hvori Holmboe konkluderer, at "gaderåbet er en recitativisk form, udgået af råbet og højroret tale. Det opstår gradvis eller spontant af sproget, når stemmen får mulighed for at hvile på ordenes vokaler og kan adskilles i tre elementære typer: statisk, dynamisk og ekstatisk recitation. Af disse typer er der opstået en række formler som i store træk er ens over hele landet og som udnyttes improvisatorisk til varesalg. Disse formler kan udvikles til melodiske motiver, der i flere tilfælde har en over hundredårig tradition bag sig og som viser dialektforskelle, især mellem København og de jyske provinsbyer."

Forfatterens måde at behandle sit stof på fører tanken hen på Béla Bartók. Ligesom denne folkemusikforskningens pionér i Europa går han udpræget stilanalytisk til værks, og samtidig mærker man hans medleven med de mennesker, der står bag det indsamlede materiale.

Vagn Holmboes afhandling foreligger på engelsk i Anne Lockharts oversættelse, hvilket er betydningsfuldt for dens udbredelsesmuligheder i udlandet. Den vil afgjort vække interesse, for det er en ganske enestående samling af gaderåb, der her bringes frem for offentligheden. Bogen har et attraktivt udseende, en pæn layout og er smukt illustreret med ældre kobberstik, gouacher og tegninger samt med Meta May Holmboes egne fotografier. Der forekommer kun få trykfejl.

Vagn Holmboe fortalte mig engang, at han som ung befandt sig i et dilemma, idet han måtte tage stilling til, om han skulle vie sit liv til kompositionen eller til videnskaben. Begge dele tiltrak ham, og han havde svært ved at vælge. Han valgte dog at blive komponist, hvad næppe nogen vil beklage. Med sin afhandling om danske gaderåb har han vist os, at han også er videnskabsmand.

Birthe Trærup

Inge Marstal: Musikpædagogik på basis af Kodály's pædagogiske filosofi. Udgivet af Det kgl. danske Musikkonservatorium og Vestjysk Musikkonservatorium. 1991, 149 s. Ill.

At Det kgl. danske Musikkonservatorium og Vestjysk Musikkonservatorium har taget initiativ til at publicere denne bog, som er den tredje i en serie om forskning og pædagogisk udviklingsarbejde, må ses som et vellykket resultat af den kritik, der de senere år har været af musikkonservatoriernes musikpædagogiske virksomhed. I denne debat har man efterlyst pædagogisk forskning og anmodet konservatorierne om at stimulere, muliggøre og anerkende denne form for virksomhed, idet den må anses for nødvendig, hvis konservatoriernes betydning og selvforståelse skal tilpasses den omvæltning det moderne informationssamfund har betydet for kulturen og kunsten.

Inge Marstals bog *Musikpædagogik på basis af Kodály's pædagogiske filosofi* må, set i lyset af denne problematik, hilses velkommen. Lige siden 1960'erne har musikpædagogiske fagkredse både herhjemme og i hele den vestlige verden været klar over, at „det musikpædagogiske uddannelsessystem i Ungarn i kraft af sin sikre målsætning og faste metode udgjorde en tankevækkende og inspirerende modsætning til den flimrende musikpædagogiske verden, som vi lever i“¹.

Musikpædagogen, seminarielektor Axel Svitzer udgav i 70'erne en række bøger beregnet for undervisning i folkeskolen med titlen *Mi re do* udarbejdet i samarbejde med professor Gabor Friss fra Budapest. Og Svitzer har lige siden arbejdet utrætteligt på at vinde gehør for herhjemme at slutte sig sammen om at etablere en enhedsmusikundervisning fra børnehave til gymnasium inspireret af Kodály-metoden. Kodály's liv, tanker og arbejde har han redegjort for i en fløjteskole med lærervejledning, *Trin for trin*, som han har udarbejdet sammen med sin søn, fløjtenisten Henrik Svitzer².

Inge Marstal har været optaget af at arbejde med at omsætte Kodály's idéer til dansk grund, lige siden hun i begyndelsen af 70'erne var på sit første studiebesøg i Ungarn. Hun har de nødvendige musikermæssige forudsætninger for et arbejde af denne art, ligesom hun i kraft af sit virke som hørelære-pædagog ved Vestjysk Musikkonservatorium og Det kgl. danske Musikkonservatorium samt gennem sin årelange erfaring med børneundervisning har de nødvendige forudsætninger for et sådant metodisk arbejde. Det har hun vist i bøgerne *Musikundervisning 1* og *2* til brug i den elementære børneundervisning og i flere andre udgivelser. Også i radio og på talrige kurser har hun demonstreret, hvordan hun praktiserer Kodály's idéer og den hørelæremetode, der knytter sig dertil: „Den relative solmisation“.

I den foreliggende bog forsøger hun at give en samlet fremstilling af den historiske, politiske og musikulturelle baggrund for Kodály's arbejde som musketnograf, komponist og efterhånden også som folkelig musikopdrager og musikpolitiker.

Desuden redegør hun meget pædagogisk og klart for solmisationens historie fra ca. år 995, da Guido af Arezzo udviklede sin metode frem til vort århundrede

med de forskellige udformninger, metoden har fået i England, Tyskland og de romanske lande. Man savner dog en redegørelse for, hvordan Finn Høffding omarbejdede „Tonica Do“-metoden, som han lærte gennem Fritz Jöde, og som man kan studere i hans bog *Den elementære hørelære* fra 1937.

I bogens anden del redegøres for metodens progression og Inge Marstal gennemgår de af Kodálys forskellige øvelsessamlinger, som hun anser for relevante i dansk sammenhæng lige fra de helt elementære til de vanskelige kromatiske, der kun er for viderekomne.

Bogen er velskrevet, fremstillingen meget overskuelig og layout'et smukt. Men uanset den sobre fremlæggelse af emnet, har den en væsentlig mangel: Forfatteren forholder sig på intet tidspunkt kritisk til sit stof. Hun trækker ikke de problemer frem, som nødvendigvis må opstå, hvis man vil bygge bro mellem idéer, der er opstået i en helt anden historisk periode, i en anden kultur og realiseret i et andet politisk system, nemlig det kommunistiske efter 1945.

Der er mange problemer forbundet med en nøjere analyse af Kodálys musikpædagogiske filosofi, og den metode den udmøntede sig i. Sproglige problemer gør sig gældende, når man vil opsøge ungarske forskningsartikler eller afhandlinger eller følge den musikpædagogiske debat i Ungarn, som bl.a. har været sendt i form af rundbordssamtaler i ungarsk radio og TV. At dokumentere og fortolke metoden udelukkende ved hjælp af Kodálys efterladte skrifter, som Inge Marstal har valgt at gøre det, er ikke tilstrækkeligt bl.a. af den grund, at Kodály aldrig har udformet et samlet skrift om sine synspunkter, d.v.s. der findes ikke et systematisk koncept fra hans hånd. Hertil kommer, at hans terminologi og sprogbrug i dag kan forekomme opbrugt og gammeldags.

I det følgende vil jeg referere synspunkter fra Endre Halmos' dissertation *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien*³. Forfatteren refererer synspunkter fra den ungarske debat, både for og imod metoden, og forsøger at sammenligne med de didaktiske overvejelser, der ligger til grund for læseplaner i den vesttyske folkeskole i 70'erne. I lighed med Inge Marstal beskriver han, hvordan Kodály gennem sit møde og arbejde med den ungarske folkemusik og gennem sit engagement i en variant af Fritz Jödes musikalske ungdomsbevægelse, som i Ungarn udfoldede sig under betegnelsen *Singende Jugend*, fandte interesse først for at komponere for børnekor og siden for at reformere musikundervisningen. Det førte til det, man kan kalde Kodálys musikpædagogiske filosofi, og som først for alvor blev iværksat efter 2. verdenskrig med det kommunistiske styres overtagelse af Ungarn. Men selve metoden blev udviklet af Kodálys elever fra Liszt-akademiet, der blev opfordret dertil af deres lærer, som øvede stor indflydelse på dem. Derfor må man – hvad Inge Marstal også nævner – skelne mellem Kodálys koncept og den senere udformede metode. En af Kodálys nærmeste medarbejdere, eleven Jenő Adam, er forfatter til *Methodischer Singunterricht auf Grund der relativen Solmisation* (Budapest, 1944), et værk der blev grundlaget for alle senere lignende lærebøger på basis af folkemelodik og relativ solmisation. Det er interessant at læse, hvad Jenő Adam udtaler i et interview med Halmos: „Metoden har jeg

udarbejdet, d.v.s. Kodály lod mig udarbejde den. Kodály har ikke noget at gøre med min bog. Af højagtelse har jeg bedt ham skrive forordet, konceptet stammer ganske vist fra ham, men praktisk pædagogiske færdigheder havde han næppe. Derfor bad han mig om samarbejde, fordi jeg i årtier havde undervist på alle niveauer og i alle slags skoler. Jeg var professor på Liszt-akademiet samtidig med, at jeg underviste i grundskolen. Min andel i udviklingen af metoden blev tiet ihjel ... Kodály har aldrig udkastet en metode, han har aldrig fuldført et metodisk arbejde, hans udgivelser er end ikke metodisk ordnet. Han har aldrig forstået skolelivet ud fra en lærers praksis. Med hensyn til praktisk pædagogisk arbejde i marken har han højst gjort så meget som at stryge børnene over håret.⁴

Videre siger han i en rundbordssamtale, som den ungarske radio arrangerede i 1971 med titlen *Musizierendes Ungarn*: „Kernen i metoden er det musikalske modersmål, folkesangen. I dag lyder det noget banalt, fordi der er blevet drevet rovdrift på disse begreber. De store ord og tanker, som Kodály forkyndte, er resultatet af hans refleksioner ... musikalsk modersmål, det lød engang så smukt! Men i dag? Det ventede resultat er ganske enkelt udeblevet, fordi lærerne aldrig bliver spurgt: Hvorfor har I egentlig ikke opnået de ønskede resultater? (At eleverne kommer til at elske folkemusikken og den overleverede vesteuropæiske kunstmusik, anm.). Kun de prominente: Szönierne, Helga Szaboerne og nogle folk i ministeriet spørger hinanden, når de af og til mødes.

Metoden har bestemt problemer. Den blev udviklet for det ungarske folk, som har en enestående folkemusik. Imidlertid viser det sig, at tiden modbeviser dette postulat ... barnet udviser andre interesser ...⁵

Også Erzsébet Szönyi, professor ved Liszt-akademiet og ligeledes elev af Kodály og vel nok en af de mest prominente forkæmpere for metoden, klager over vanskeligheder med at få den positive kritik frem i lyset. Hun fastslår, at „ønsket om at lære at spille et instrument trods 30 års anstrengelser med at realisere den af Kodály prægede og efter hans principper udviklede ungarske musikpædagogik viser en faldende tendens, og at ungdommens behov – og også de voksnes – for at deltage aktivt i musiklivet synes at blive mindre“⁶.

Andre fremhæver, at man må drage konsekvenser af de store forandringer, der sker med skoleelevernes musikalske omverden, bl.a. på grund af udbredelsen af massekommunikationsmidlerne med hensyn til musikundervisningens udformning.

„Ingen tvivler på relevansen af at bygge musikkultur op på grundlag af folkesang og korsangsbevægelser. Det er bare for lidt i dag. Musikundervisningen må også tilgodesee vor tids melodiske, rytmiske og harmoniske praksis ... fejlen er ikke at finde i Kodály-metoden, men i den kendsgerning, at der i mellemtiden er gået 20-25 år, hvad vi ikke vil indse! ... derfor er det påtrængende nødvendigt at nytænke metoden og indholdet for at omskabe den svarende til tidens krav“⁷.

Eller skepsis bliver udtalt på følgende måde: „Den relative solmisering kan bidrage til forståelse af den tonale musiks ydre sfærer. Men hvad bliver der af den atonale vokalmusik? Hvorledes skal man nærme sig vor egen tids musik, som oven i købet betjener sig af en speciel notation?“⁸

Selv skriver Halmos: „Anvendelsen af den relative solmisation er tæt forbundet med musikkens tonale love (Her de tonale love som den ungarske folkemusik er udtryk for: Pentatonik og modale diatoniske skalaer). Funktionsfornemmelse kan kun udvikles og sættes meningsfuldt ind dér, hvor sådanne forbindelser mellem tonerne består. Det er derfor et åbent spørgsmål, hvorvidt en høre-læreuddannelse på grundlag af relativ solmisation kan bidrage til opfattelse af samtidsmusikken“⁹.

Det vil føre for vidt at fortsætte med at referere fra Halmos' afhandling, selv om det er interessant at løfte sløret for den interne ungarske musikdebat. Nu er der allerede gået yderligere 20 år, snart er det 50 år siden, at metoden blev kanoniseret i det ungarske skolesystem. Hvad der sker i disse år, hvor kommunismen er brudt sammen, grænserne er blevet åbnet, og Ungarn blevet selvstændigt, er der ingen, der ved. Men ud fra vor egen tid, vort eget samfund og den musik-kultur, der præger 90erne, vil jeg opsummere problemerne med at omtænke Kodály-metoden til dansk grund på følgende måde:

1: Er der nogen idé i at opbygge en musikundervisningsmetode i Danmark i dag på et tonalt grundlag, der svarede til den enestående ungarske folkemusik, og som derfor egnede sig til at danne grundlag for en musikalsk fornyelse og national vækkelse i Ungarn i tiden omkring 1. verdenskrig både pædagogisk og især kompositorisk, som vi hører det i Bartoks og Kodálys værker? Vi finder de samme tendenser herhjemme i 20'erne og 30'erne både i kompositionsmusikken og i de musikpædagogiske bevægelser, uden det på længere sigt slog helt igennem.

2: Er følgende postulat af Kodály gyldigt: „Tiden for mundtlige overleveringer er forbi. Uden læse- og skrivefærdigheder kan vi ikke have en musikkultur i dag, lige så lidt som en litteraturkultur“. Det vi ser omkring os er, at musik fra andre egne af verden, som har udviklet meget avancerede musikformer baseret på mundtlig musikkultur, er blevet mere og mere integreret i vor egen musik-kultur, og at vi er i fuld gang med at lære af disse musikkulturers praksis. Desuden er det med moderne teknologi blevet muligt helt at undvære noder, da komponisterne kan indspille deres lyd direkte.

Og er ikke netop barnets musikkultur først og fremmest mundtlig? Og kropslig?

3: Er Kodálys tese om, at man altid skal gå „fra det enkle til det komplicerede“ altid i overensstemmelse med den måde, børn lærer på? Er det ikke for puritansk i dag at starte pulstræningen med at lade børnene gå i takt til fjerdedele eller med længe at synge sange på 2 eller 3 toner? I sin bog *Det musiske menneske* gør Jon Roar Bjørkvold rede for en helt anden opfattelse af, hvordan børn lærer.

4: Er det ikke en misforståelse, hvis man ser på udviklingen af kunstmusikken i vort århundrede, at binde børnenes lyttemåde fast til pentatone og diatoniske melodier, når komponister i dag disponerer over et kæmpemæssigt lydtrum, lige fra de dybeste til de højeste toner, som det menneskelige øre kan opfatte og komponerer med disse toner i utallige strukturer, klangfarver og modi? Skal vi ikke starte med at gå på opdagelse i tonernes univers, ligesom vi også har ad-

gang til hele stjernehimlen og alle fugles sang, og så begive os på opdagelse ved at lytte, eksperimentere og vælge ud af hele denne rigdom?

Hvor Kodály ønsker at bevare traditionen, ønsker den amerikanske komponist John Cage at trække tæppet væk under traditionen. Hvor Kodály siger „Happy old ears“ udtaler John Cage sit „Happy new ears!“ Hvad vi har mest brug for ved indgangen til år 2000, det må alle musikundervisere spørge sig selv om og så afveje deres undervisningsmetode og det indhold, de vælger at lade børnene arbejde med i forhold til det svar, hver især finder.

Heldigvis er der ikke et færdigt svar på kunstens og musikkens mysterier, andet end det, der er i kunsten og musikken selv. Det vidste Kodály, når han understregede betydningen af at udgå fra den musikalske helhed og fra autentisk musik, og det ved John Cage. Musikken stiller stadig nye spørgsmål, og derfor må musikundervisningens grundlag være et dynamisk og åbent undervisningssystem.

Noter:

- 1) Henning Bro Rasmussen: „Zoltán Kodály – Musikken tilhører os alle“, *Uddannelse*, 5. årg., s. 182-192
- 2) Axel Svitzer og Henrik Svitzer: *Trin for trin*. Haslev 1987 (eget forlag)
- 3) Endre Halmos: *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien*. Wolfenbüttel-Zürich. Karl Heinrich Mössler Verlag 1977
- 4) *Op. cit.* s. 47. Forfatterens oversættelse.
- 5) *Op. cit.* s. 96-97. Forfatterens oversættelse.
- 6) *Op. cit.* s. 95. Forfatterens oversættelse.
- 7) O. Nemeth: „Die Rolle des komplex-ästhetischen Erlebnisses in der Persönlichkeitsentwicklung“, *Az emhzene tanitasa*, nr. 6 Budapest 1973. Forfatterens oversættelse.
- 8) L. Lukin: „Jenő Adam siebzig Jahre alt“, *Muzika* nr. 2 1967, s. 375
- 9) *Op. cit.* s. 83. Forfatterens oversættelse.

Mette Stig Nielsen

Harald Jørgensen: Musikkopplevelsens psykologi. Norsk Musikforlag, Oslo 1989. 124 s.

I de senere år er der udkommet en række musikpsykologiske bøger, som har oversigtskarakter. Nogle tager et særligt område op (fx musikalsk udviklingspsykologi), mens andre behandler flere områder af musikpsykologien ud fra bestemte teoretiske synsvinkler (fx kognitiv psykologi) og på grundlag af særlige forskningstraditioner. Vi er således ikke mere henvist til blot at kæmpe os frem gennem en uoverskuelig mængde af specialundersøgelser.

Harald Jørgensens bog om musikoplevelsens psykologi er en udpræget oversigtsbog. Den refererer et stort antal undersøgelser på området – oftest af eksperimentel art – og giver dem som regel et kritisk ord med på vejen. Den bærer præg af at være blevet til i forbindelse med og at sigte mod anvendelse i undervisning, idet alle delafsnit afsluttes med en række spørgsmål og problemformuleringer til efterfølgende behandling. Den har således et klart funktionssigte. Målgruppen må tænkes at være musikstuderende med pædagogiske og psykologiske interesser.

Bogen behandler musikoplevelse ud fra lytterens position (og ikke fx den udøendes). Den anlægger tre overordnede synsvinkler:

- Hvad *opfatter* vi, når vi hører en given musik?
- Hvordan *reagerer* vi på den?
- Hvilke *indstillinger* udvikler vi til musikken?

Disse tre aspekter eller „processer“ i musikoplevelsen bestemmer bogens hoveddisposition, og de behandles i hver deres store afsnit. De undersøges ud fra flere perspektiver, nemlig

- musik-perspektivet (hvilke forhold ved en given musik er af betydning for oplevelsen?)
- person-perspektivet (hvilke egenskaber hos en given person påvirker oplevelsen?),
- situations-perspektivet (hvilke forhold ved en given lyttesituation indvirker på oplevelsen?),
- samfunds-perspektivet (hvilke sammenhænge er der mellem musikoplevelse og de samfundsmæssige betingelser, hvorunder der lyttes til musik?).

Denne flerdimensionelle struktur (hvor de forskellige aspekter og perspektiver jo griber stærkt ind over hinanden) bevirker, at en stor mængde undersøgelser af lytteres musikoplevelse kan opfanges, ordnes indbyrdes og sættes i perspektiv. Herunder giver det mulighed for belysning i forhold til nogle grundlæggende teorier og positioner på det æstetiske og musikpsykologiske område.

Anskuet på denne måde er bogen rummelig i sit anlæg, mens den ud fra andre synsvinkler er relativt afgrænset. Bogens univers udgøres primært af anglo-amerikansk eksperimentel musikpsykologi. I vurderingen af de mange undersøgelser, som omtales, er det normerne fra en naturvidenskabeligt præget videnskabsteori, som udstikker grænserne (hvilket i øvrigt ofte er rimeligt, de pågældende undersøgelser art taget i betragtning). Det psykologiske grundlag er tilsvarende over-

vejende behavioristisk i sin tendens. Det ses helt ud i valg af centrale begreber og termer, fx „reaktioner“, „følelsesreaktioner“ og „intellektuelle reaktioner“. Ikke mindst det sidstnævnte udtryk kan være direkte betænkeligt. Vi befinder os tydeligvis inden for behavioristisk præget psykologi.

Det er muligt, dette er årsagen til, at nyere fransk experimentel musikpsykologi i ringe grad er medtaget. Fx figurerer M. Imberty og den fransk inspirerede M. L. Serafine ingen steder, heller ikke i litteraturlisten. Skyldes det, at udgangspunktet hos disse forfattere er en Piaget-orienteret kognitiv psykologi? Eller hænger det sammen med det „tilfældige“ forhold, at det jo for alle er begrænset, hvad man kan kende til eller få plads til i en relativt kort fremstilling? For den førstnævnte mulighed taler, at heller ikke en central bog som J. A. Sloboda: *The Musical Mind* (1985) er omtalt. Hvis det forholder sig på denne måde, burde en så eksakt afgrænsning af bogens grundlag have været ekspliciteret.

I det hele taget finder jeg det lidt mærkeligt, at nogle af de netop nævnte oversigtsbøger ikke er omtalt på trods af, at de også belyser sider af musikoplevelsen. Ud over den nævnte bog af Sloboda drejer det sig fx om D. J. Hargreaves: *The Developmental Psychology of Music* (1986) og D. Deutsch: *The Psychology of Music* (1982). Der er også tyske fremstillinger, som kunne have været berørt. Inden for den franskrægede tradition er M. L. Serafine's *Music as Cognition* (1988) tæt på Harald Jørgensens emne, men i dette tilfælde kan der være et tidsproblem, idet Jørgensens forord er dateret maj 1988.

På trods af sådanne begrænsninger er det væsentligt, at Harald Jørgensens bog er skrevet. Den giver god hjælp til at få overblik over et vanskeligt overskueligt forskningsområde, og den er på grund af sin klare disposition god at slå op i, når man vil se, hvad der findes af eksperimentalundersøgelser på et givet felt.

Bogen ville have været endnu bedre til opslagsformål, dersom den havde været forsynet med registre. Jeg håber, de kommer med ved en eventuel genudgivelse.

Frede V. Nielsen

Jon-Roar Bjørkvold: Det musiske menneske. Hans Reitzels Forlag. København 1992. 369 s.

Det „hele menneske“, „æstetisk opdragelse“, det „musiske menneske“, er slagord, som jævnthen optræder i pædagogiske sammenhænge. Hvor der er tale om opdragelse til „det skønne“, om udvikling af menneskets sansende potentiale, har forestillingen om det musiske menneske en lang historisk tradition. Fortalere for den musiske opdragelse, forstået som „karakteropdragelse“, inddrager ofte Platon, der i sit værk *Staten* har beskrevet, hvor betydningsfuld musikopdragelsen er for formning af mennesket. Platons opfattelse var, at der eksisterede ubegrænsede muligheder med hensyn til denne formning. Musikken skulle primært være holdningsdannende, og formidlingen skulle ske gennem en voksen person, der fungerede som vejviser efter nøje planlagte statslige forskrifter.

Jon-Roar Bjørkvold refererer da også til Platon i sin bog *Det musiske menneske*, som udkom i Norge i 1989, og som nu er oversat til dansk.

I første omgang citeres Platon for, at det ufødte barn skal have fysisk arbejde. Bevægelsen i moders liv er allerede af betydning for barnets udvikling af legeme og sjæl. Dette uddybes med beskrivelse af neurologiske undersøgelser. Specielt interesserer Bjørkvold sig for, hvilke konsekvenser, bevægelse og lydpåvirkninger i den prænatale tilstand får for barnets lydpræferencer på længere sigt. Han kalder resultatet af påvirkningen i fostertilstanden for „barnets musikalske modersmål“, som skyldes samtlige bevægelses- og lydindtryk, det har været udsat for. Moderens stemme og puls er det helt centrale. Betydningen af disse påvirkninger kan ikke overvurderes. Med stemmen som det første sociale forankringspunkt opøves barnets evne til socialt liv.

Videre citeres Platon for, at det, der kommer til udtryk i musernes kunst, er verdensaltets skønhed og harmoni, som den menneskelige sjæl er en del af. Stemmen/sangen er for Bjørkvold det primære, spontane udtryksmiddel. Sangen er en fællesmenneskelig udtrykskraft, hvorigennem livsglæden finder vej. Og – den er et middel til indsigter, som ikke nås på anden vis. Bjørkvold anvender mange beskrivende billeder fra litteraturen, fra musikhistorien og fra sine erfaringer med børn på nært hold for at slå dette synspunkt fast.

Men længere holder referencen til Platon heller ikke. Hvor Platons sigtepunkt med musikopdragelsen var at kvalificere mennesket til en bestemt funktion i staten, er Bjørkvolds sigtepunkt at bevare „barnligheden som styrke i det voksne skabende, menneske“ (s. 334). Bjørkvolds menneskesyn er et andet end Platons. Hvor Platon deler sjælen i 3: fornuft, handlekraft og begær, og hvor det vel at mærke handler om at undertrykke begæret, taler Bjørkvold om det hele menneske: det psykiske liv er forankret i det fysiske, som gennem nervesystemet hænger sammen med livet i naturen.

En vigtig inspirationskilde for forfatteren har været Edith Cobbs bog: *The Ecology of Imagination in Childhood*. Hun gør heri rede for, at „barnets leg er en del af et dynamisk økosystem af natur og frembrydende, menneskeskabt kultur“ (s. 40). Naturens energiformer er organisk forbundet med kroppens nervesystem:

„Pulsen i kroppen og pulsen i naturen er to sider af samme sag“ (s. 40). Fantasia har sit udspring, hvor der sker en samvirken af kroppens og tankens energi i kombination med naturens energiformer. Edith Cobb taler ligefrem om, at barnet har en „økologisk sans“ (s. 41) for sammenhæng med naturen, som også kan betegnes som en æstetisk trang, og som modsvarer dets evne til at skabe.

Der er med andre ord tale om at opretholde en balance, ved at barnet får mulighed for oplevelser, der opfylder den æstetiske trang, ud fra hvilken barnet kan skabe og handle.

Sådanne oplevelser fås i legen, hvor selvforglemmelse og eksperimenterende adfærd er dominerende. I en sådan aktivitet, baseret på fantasi, når barnet ny indsigt på en naturlig måde. Der er altså tale om en „naturlig læring“.

Men desværre er de kulturelle betingelser for at bevare denne fine balance mellem barnets indre og ydre verden ikke tilgodeset i vores del af verden. Det egentlige „læringsbrud“, som det musiske menneske oplever det, sker ifølge Bjørkvold ved skolestarten. Så længe barnet overvejende befinder sig i forældresammenhæng, oplever det omgivelserne på en meningsfuld måde.

Forfatteren stiller problemet op som en modsætning mellem den skriftlige og den mundtlige kultur, hvor den skriftlige står for det visuelle, det rationelle i modsætning til det mundtlige, som repræsenterer det auditive, det sensuelle. Skolen har lagt vægt på skriftkulturen og er derved med til at ødelægge den fine balance mellem det naturlige og det kulturelle i barnet. Det spontane får ikke tilstrækkelig plads. Med hensyn til musikundervisning viser denne indlæringspræference sig i en læggen vægt på noder frem for toner, på at lære den „rigtige“ udførelse frem for at stimulere det skabende i barnet.

De helt centrale undersøgelser i bogen vedrører børns spontansang, observeret i 3 forskellige kulturer: den norske, den amerikanske og den sovjetrussiske før systemskiftet. Disse undersøgelser er forfatterens egne og har været basis for hans doktorafhandling: *Den spontane barnesangen – vårt musikalske morsmål*, udkommet i Oslo i 1985. Som et resultat af denne forskning forstås børns spontansang som en kulturel proces, en bærende del af barnets spontane leg, på tværs af kulturelle forskelle: „Spontansangens *brug* og *funktion* tror jeg også rummer universelle træk. Denne sangs betydning for socialisering, identitetsdannelse, erkendelsesudvikling, kommunikationskompetence og almen menneskelig vækst er utvivlsomt noget, der angår ikke blot børn verden over, men mundtlige og musiske folkekulturer over hele vores klode, på tværs af generationer.“ (s. 129).

Sangen kan ikke isoleres fra den kropslige bevægelse. I mundtligt orienterede kulturer, som f.eks. den afrikanske, findes da heller ikke et separat ord for „sang“. Ordet „ngoma“ betegner således både dans, sang og trommen. Med hensyn til selve sansningen af omverdenen taler Bjørkvold om „sikia“, som ligeledes er et afrikansk begreb, der betegner „helhedssansning“, d.v.s. det forhold at vi oplever med alle sanser (evt. ikke smagen) på én gang og i helheder. Bjørkvold mener, at den slags begreber er nødvendige, hvis man skal beskrive mulige universalier i børns kulturelle udtryksformer, former, der er nært beslægtet med det musiske i afrikansk stammekultur.

Det er sangen som udtryk for livsglæde og livsmod samt som middel til at tilegne sig kulturen, der, i lighed med legen, er universel, og ikke nødvendigvis sangens *former*. Her refererer forfatteren bl.a. til den meget omtalte urterts (den lille terts), som er blevet forstået som et universelt fænomen.

Bogen er i sin opsætning og i sit indhold en *smuk* bog. Der er fine eksempler til beskrivelse af forfatterens synspunkter, dejlige anekdoter fra det virkelige liv. Der er nævnt mange spændende nye undersøgelser til at bekræfte sangens og musikkens væsentlige rolle for menneskets udvikling til „helt“ menneske. Det er ikke underligt, at bogen er blevet modtaget mange steder blandt musiklærere og -pædagoger med begejstring. Dels er den båret af begejstring fra forfatterens side, dels går den ind på et område, musikpædagogikkens, hvor der til stadighed har vist sig at være brug for begrundelser for at hævde fagets betydning i forhold til andre fagområder

Fremstillingen er causerende, og der er ikke tale om en egentlig faglig redegørelse. Bjørkvold har en „sag“, som skal fremmes.

At få nye begrundelser leveret må nødvendigvis være populært. Det nye er her de neurologiske undersøgelser samt Bjørkvolds egne. Ud over disse er der så utrolig mange referencer, at det er umuligt her at forholde sig til dem. Men netop mængden er der grund til at kritisere. Bjørkvold har det med at kaste begreber ind, som kræver en forudforståelse, man ikke nødvendigvis som musiklærer kan være i besiddelse af, som f.eks. på side 53: „doxa-konventioner“. Dette begreb bruges uden nærmere forklaring og kan forstås, hvis man har en filosofisk baggrund, men bogen er vel ikke primært rettet til filosoffer!

Netop med hensyn til begrebsafklaring står bogen svagt. Hvad forstår Bjørkvold egentlig ved begrebet „det musiske“? Og hvordan forholder det musiske sig til det æstetiske? Først på side 292 får vi en begrebsafklaring: det musiske er „kilden i os til autentisk udtryk, som nøgle til det menneskeligt sande og derfor meningsfulde.“ Ud af det musiske gror det kreative, som kan finde æstetisk eller ikke-æstetisk udtryk. Det æstetiske udtryk kan ved slidsom bearbejdning nå en kunstnerisk form.

Beskrivelserne fra litteraturen og det virkelige liv er for så vidt malende nok, men den videre brug af ordet virker ikke præcis. Det musiske er en „måde på hvilken kommunikationen mellem barn og voksen foregår“ og en betegnelse for det livsmiljø, som børnekulturens fællesskab udgør (s. 35). Det musiske „har sin egen logik og avler humor“ (s. 54). En „beruselse af glæde“ (s. 55) kaldes også musisk. På s. 147 bestemmer Bjørkvold det musiske som „den afgørende formidler mellem åndelighed og sanselighed“.

Ordet æstetik bruges nogle steder i betydningen „det skønne“, som man kan finde og nyde i f.eks. naturen og i det finkulturelle. Det kommer således til at stå i et modsætningsforhold til det musiske, som opfattes som noget eksistentielt. Men hvor det æstetiske udspringer af det musiske, må det vel også opfattes som noget eksistentielt!

Det musiske er blevet et meget bredt begreb. Det er en besnærende tanke, at

af de autentiske udtryksformer er sangen og bevægelsen de primære. Men – mennesket udtrykker sig også ved at eksperimentere, således som vi ser det i legen. Er da ikke menneskets kultur, som vi finder den i dag med alle de skævheder, den indeholder, et resultat af det musiske? Hvis mennesket i bund og grund er musisk, og hvis det musiske, som Bjørkvold bruger det, er lig med „det gode og sande“, hvor kommer så egentlig skævhederne fra? Nietzsche, som Bjørkvold også citerer, pegede netop på, at kulturen var et udtryk for menneskets trang til at beherske. Er meget af det, som Bjørkvold opstiller i kolonne med skriftkulturen ikke også et produkt af det musiske i mennesket, nemlig af trangen til at udtrykke sit livsmod, sit ønske om at gribe ind og præge kulturen? Hvad med videnskaben, har den ikke sin kilde i undren?

Det, vi har brug for som „musikarbejdere“, er en mere *nuanceret* diskussion af begrebet det musiske samt en klargøring af, *hvilke sider af det musiske vi vil stimulere!* Barnet er spontant åbent for indtryk, og det griber ind for at kunne mestre sin tilværelse. I stedet for at formulere problemet som en modsætning mellem mundtlig og skriftlig kultur kunne han have beskæftiget sig med, hvilke former for musisk aktivitet, kulturen stimulerer og hvilke, den ikke stimulerer. Er det ikke balancen mellem de forskellige former, den er gal med? Skriftkulturen og fagspecialiseringen er også resultat af en trang til at skabe og finde mening i tilværelsen. Dét, hvor ønsket om at „forstå“ er alvorligt, efterfølges den sansende åbenhed af en analyserende, eksperimenterende aktivitet, som noget helt nødvendigt, hvis man vil nå til mere nuancerede forståelsesplaner. Det er *rækkefølgen* af de to aktivitetsformer, der er betydningsfuld! Og dernæst i skolesammenhæng, *hvordan og hvornår* analysen skal sætte ind. Det skal afgøres af lærere, som er opmærksomme på barnets behov. Det kræver „musiske lærere“, men sandelig også lærere, der er i stand til at analysere en situation og reflektere over deres egen rolle i den. Denne selvrefleksion og analyse må helst ske ud fra en erhvervet forståelse af barnets udvikling, som vi f.eks. finder den nuanceret beskrevet inden for forskellige udviklingspsykologiske teorier.

Bjørkvold kritiserer fortolkningen af udviklingspsykologiens stadielære for at være alt for forenklet. Det er muligt, at teorierne ofte bliver for forenklede, men det må så være en opfordring til at studere dem grundigere. Udover Piatets teori om den kognitive udvikling, bruger Bjørkvold Winnicotts tanker om overgangsfænomeners betydning for udvikling af kreativitet. Ved at uddybe denne sidste teori lidt nærmere, kunne Bjørkvold komme tættere på forståelsen af den praktisk-musiske skabens betydning for „det hele barns“ udvikling i de første skoleår.

At en bog som denne når så stor en kreds af mennesker, fortæller noget om tidens indstilling til et område som musik: at der er en tendens til at udskille det musiske fra de daglige gøremål som en kompensation for en frustrerende hverdag eller som noget for de få. Det er sådan, man som musiklærer oplever det hver dag. Børnene har allerede placeret de praktisk-musiske områder som noget, man ikke tager alt for alvorligt. De har, allerede inden de kommer i skole, oplevet splittetheden i hverdagslivet.

Problemet med den barncentrerede pædagogik, som Bjørkvold plæderer for, er, hvordan og hvornår formidlingen af det kulturelle skal sætte ind. Barnet er et væsen i en historisk periode i en bestemt kultur og møder i skolen præget deraf – også på det musikalske område. Det spontane er allerede hyldet i kulturelle normer, ikke mindst med hensyn til musik. Den lyst, vi finder hos børnene i skolealderen, er også en lyst til at tilegne sig disse normer, til at blive i stand til at tolke de menneskelige udtryk, realiseret i symbolske former. Hvis der skal være tale om kritisk indstilling og ikke bare passiv tilpasning, må skolen medgive børnene personlige erfaringer med mange af disse kulturelle former og give dem metoder til at forholde sig dertil. En sådan „læring“ kan ikke udelukkende baseres på barnets egen „spontanitet“, men man kan tilstræbe at tilrettelægge undervisningen, så den giver mulighed for oplevelse af meningsfulde sammenhænge. Det kan gøres såvel i tværfaglige, som i mere specifikt faglige aktiviteter.

For lærerne i den danske folkeskole er opmærksomheden på barnet, frem for på stoffet ikke fremmed. Det er muligt, at musikundervisningen i Norge i højere grad bærer præg af énsidig lærerstyring, det ved jeg ikke noget om. Men noget kunne tyde derpå, at dømme efter Bjørkvolds synspunkter. Noget andet er, at de praktisk-musiske fag *kunne* spille en væsentligere rolle også i det danske skolesystem, end de får lov til.

Med hensyn til den mere specifikke instrumentalundervisning, som bl.a. foregår på landets musikskoler, er det nok muligt, at den stadig mange steder bærer præg af den elitære musikopdragelse, som instrumentallærerne i høj grad selv har været udsat for på konservatoriet. Konservatoriet er jo en skole, der *skal uddanne eliten*, men det er også et sted, hvor *musikpædagogisk debat* skulle være noget centralt for alle dem, der vælger at blive udøvende musikpædagoger. For disse vil Bjørkvolds bog kunne bruges som et „varmt“ udgangspunkt.

Kirsten Fink-Jensen

Information

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 25. marts 1992 genvalgte Niels Martin Jensen og Claus Røllum-Larsen til bestyrelsen. Peter Woetmann Christoffersen ønskede ikke genvalg, og i stedet valgtes Henrik Palsmar. Efter generalforsamlingen ønskede Ole Kongsted at udtræde, hvorefter Musse Magnussen som første suppleant indtrådte som bestyrelsesmedlem. Bestyrelsen konstituerede sig derefter med Niels Martin Jensen som formand, Gorm Busk som næstformand, Anne Ørbæk Jensen som kasserer, Musse Magnussen og Henrik Palsmar som sekretærer og Claus Røllum-Larsen som medlem af Dania Sonans-komiteén, der i øvrigt består af Henrik Glahn og Peter Woetmann Christoffersen.

I løbet af foråret blev vedtægterne for Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker godkendt af fondsmyndighederne. Derudover var der i dagene 24.-28. juni 1992 Nordisk Musikforskersmøde i Oslo. Som dansk medlem af arrangementskomiteén deltog Niels Martin Jensen.

Manuskripter

Årbogens retningslinier for manuskriptudarbejdelse kan rekvireres ved henvendelse til Selskabet. Adresse: Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, DK-1308 København K.

Foredrag og andre aktiviteter i Dansk Selskab for Musikforskning

1992

- 22. jan. Henrik Metz: Om musikkens puls og fornemmelsen herfor.
- 26. feb. H.C.Robbins Landon: Haydn's Lost Mass.
- 13. april Mogens Andersen: Beskrivelse af musik efter semiologiske principper med særligt henblik på tonehøjderelationer.
- 6. maj Jørgen I. Jensen: Musik og biografi.
- 20. maj Bendt Viinholt Nielsen: Om Rued Langgaard-værkfortegnelsen med mere.
- 29. sept. Debataften: Uddannelse og forskning i universiteternes fremtidige musikuddannelser. Deltagere: Erik Bach (Nordjysk Musikkonservatorium, medforfatter til rapporten „Fremtidens musikuddannelser“), Kirsten Sass Bak (Århus Universitet), Niels Krabbe (Københavns Universitet), Peder Kaj Pederсен (Aalborg Universitetscenter).
- 26. okt. Jens Henrik Koudal: Nodefundet på Aalholm Slot.
- 25. nov. Michael Hauser: Traditionel grønlandsk musik med særligt henblik på trommesangene fra Thuleområdet og deres kanadiske rødder.

Bidragydere til denne årgang

Kirsten Sass Bak, lektor
Musikvidenskabeligt Institut
Universitetsparken
8000 Århus C

Kristian Buhl-Mortensen, guitarist
Kronprinsessegade 57 C
1306 København K

Karsten Christensen, fuldmægtig
J. E. Ohlsens Gade 19
2100 København Ø

Kirsten Fink-Jensen, kandidatstipendiat
Wilhelm Hansens Allé 3
2770 Kastrup

Henrik Glahn, professor, dr. phil.
Dantes Plads 3
1556 København V

Sten Høgel, lektor
Lønstrupvej 57
2720 Vanløse

Anne Ørbæk Jensen, forskningsbibliotekar
Kiplings Alle 13
2860 Søborg

Niels Martin Jensen, lektor
Thingvalla Allé 41
2300 København S

Bengt Johnsson, professor
Porsevænget 18
2800 Lyngby

Marie-Louise Kjølbye, mag.art.
Priorvej 6
2000 Frederiksberg

Ole Kongsted, museumsinspektør
„Krebsegården“
Studiestræde 17
1455 København K

Frede V. Nielsen, lektor
Digelsvej 2, Lautrup
3480 Fredensborg

Mette Stig Nielsen, docent
Mosekrogen 23
2860 Søborg

Bent Olsen, lektor
Vejlemosevej 43
2840 Holte

Palle Andkjær Olsen, lektor
Ulrik Birchs Allé 29
2300 København S

Henrik Palsmar, organist
Strindbergsvej 73
2500 Valby

Søren Møller Sørensen, Ph.D.
Virum Vandvej 22
2830 Virum

Birthe Trærup, lektor
Skovmarksvej 52
Vetterslev
4100 Ringsted

INDHOLD

<i>Ole Kongsted</i> : Kronborg-motetternes komponist.	7
<i>Karsten Christensen</i> : The Danish Royal Chapel's Part-Books from 1541 and Ludwig Mair – once again.	19
<i>Henrik Glahn</i> : Mutatis mutandis. A necessary comment on Karsten Christensen's communication.	22
<i>Niels Martin Jensen</i> : The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: The Sources.	25
<i>Henrik Palsmar</i> : „Deres besynderlige Tanke om Skønhed“. Om Carsten Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik.	45
Anmeldelser	75
Information	118
