

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXI
1993

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXI

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING XXI
1993

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
JENS HENRIK KOUDAL og NIELS BO FOLTMANN

I kommission hos
Engstrøm & Sødring Musikforlag
KØBENHAVN 1994

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1994 forfatterne

Produktion: Dansk Musiktidsskrift
Grafisk tilrettelæggelse: Peter Woetmann Christoffersen
Tryk: Werks offset, Aarhus.
ISBN 87-88328-10-4

Udgivet med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd

Dead-line for næste årgang (XXII) er 1. oktober 1994
Forfattervejledning kan rekvireres hos redaktionen

Redaktion: Niels Bo Foltmann og Jens Henrik Koudal

Redaktionskomité:

Danmark:

Peter Woetmann Christoffersen (Berlingske Tidende), Jens Egeberg (Det kgl. Bibliotek), Carsten E. Hatting (Københavns Universitet), Anne Ørbæk Jensen (Musikhistorisk Museum), Niels Martin Jensen (Dansk Selskab for Musikforskning og Københavns Universitet), Bertel Krarup (Det fynske Musikkonservatorium), Charlotte Rørdam Larsen (Aarhus Universitet), Hans Peter Larsen (Danmarks Radio, musikafdelingen), Bo Marschner (Aarhus Universitet), Svend Nielsen (Dansk Folkemindesamling), Peder Kaj Pedersen (Aalborg Universitetscenter), Inger Sørensen (Danmarks Lærerhøjskole), Erik Wiedemann (Københavns Universitet)

Sverige: Greger Andersson (Svenska samfundet för musikforskning og Lunds Universitet), Olle Edström (Göteborgs Universitet)

Norge: Bjørn Aksdal (Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim), Arvid Vollsnes (Oslos Universitet)

Finland: Fabian Dahlström (Sibeliusmuseet, Åbo)

Tyskland: Heinrich W. Schwab (Christian-Albrechts-Universität, Kiel)

Omslag: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester af Carl Nielsen (manuskript, Det kgl. Bibliotek) samt en karikatur af Alexander von Zemlinsky tegnet af B. F. Dolbin

Indhold

REDAKTIONELT

7

ARTIKLER

Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet JENS HENRIK KOUDAL	9
Om udførelsen af allegrodelen i ouverturen til Händels „Messias“ NIELS MØLLER	33
Additional source material to Gade's „Agnete og Havmanden“ ANNA HEDRICK HARWELL	45
Metamorfose og formdualisme i Zemlinskys 2. strygekvartet THOMAS VON JESSEN	49
Populærmusik mellem mundtlig og skriftlig kultur CHARLOTTE RØRDAM LARSEN	59
Move that Body! En introduktion til Richard Middleton's gesture-teori LISBETH IHLEMANN	67

RAPPORTER

Kvinder i den borgerlige musikkultur (<i>Lisbeth Ahlgren Jensen</i>)	75
Dansk instrumentalmusik ca. 1910-1935 (<i>Claus Røllum-Larsen</i>)	76
Satsteknik og tonalitet i det 17. århundredes musik (<i>Thomas Holme Hansen</i>)	77
Stadsmusikanter og bondespillemænd (<i>Jens Henrik Koudal</i>)	77
Polar Inuit Traditional Music (<i>Michael Hauser</i>)	78
Östersjöprojektet (<i>Greger Andersson</i>)	80
Udgivelsen af Niels W. Gades værker (<i>Anne Ørbæk Jensen</i> og <i>Niels Bo Foltmann</i>)	82
DaCapo-udgivelsesprojektet (<i>Sven Erik Werner</i>)	83
De fire RI...-projekter. En musikbibliografisk status (<i>Anne Ørbæk Jensen</i>)	84
Musikken i Den Store Danske Encyklopædi (<i>Peter Ryom</i>)	85
Nordens musikhistoria (<i>Greger Andersson</i>)	86
Ny udgave af „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (<i>red.</i>)	88
Den Danske Orgelregistrant (<i>Ole Olesen</i>)	88
Nodefundet på Aalholm Slot (<i>Jens Henrik Koudal</i>)	89
VII World Congress in Music Therapy (<i>Lars Ole Bonde</i>)	91
Musica Baltica, kongres i Greifswald/Gdansk dec. 1993 (<i>Jens Henrik Koudal</i>)	93

ANMELDELSER

Bøger

Ole Kongsted: <i>Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten</i> (Erik Kjellberg)	95
H. C. Robbins Landon: <i>Vivaldi</i> (Peter Ryom)	96
<i>Kuhlau Breve. Udgivet med kommentarer af Gorm Busk</i> (Carsten E. Hatting)	97
Gerhard Schepelern: <i>Giuseppe Siboni</i> (Niels Martin Jensen)	98
Bendt Viinholt Nielsen: <i>Rued Langgaard. Biografi</i> (Claus Røllum-Larsen)	100
Claus Røllum-Larsen: <i>Kong Frederik IX og musikken</i> (Gerhard Schepelern)	102
Michael Hauser: <i>Traditional Greenlandic Music</i> (Lise Helmer Petersen)	103
Per-Ulf Allmo: <i>Säckpipan i Norden</i> (Hans Peter Larsen)	104
Morten Levy: <i>The World of the Gorrlaus Slåtts</i> (Eva Fock)	107
Jens Henrik Koudal: <i>Musiketnologi og folkemusikforskning</i> og Sven Nielsen: <i>Dansk folkemusik</i> (Birthe Trærup)	108
Hans Heinrich Eggebrecht: <i>Musik im Abendland</i> (Carsten E. Hatting)	110
<i>MUSA-ÅRBOG</i> (Peter Woetmann Christoffersen)	112

Plader

<i>Flute Concertos by Scheibe, Agrell & Hasse</i> (Thorkil Kjems)	113
Peter Heise: <i>Drot og Marsk</i> (Sten Høgel)	114
Rued Langgaard: <i>The Complete Symphonies</i> (Bengt Johnsson)	116

BIBLIOGRAFI, 1993 (<i>Niels Bo Foltmann</i>)	120
---	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning, 1993	125
Tilsendte publikationer	126
Skribenter i dette bind	128

Dansk Årbog for Musikforskning har fået nyt udseende og delvis nyt indhold. Anledningen er, at det er lykkedes at få en fast økonomisk støtteaftale med Statens Humanistiske Forskningsråd. Samtidig er årbogens pris blevet en specificeret del af medlemkontingentet i „Dansk Selskab for Musikforskning“, nemlig 125 kr. pr. bind. Selv om økonomien stadig er stram, så betyder det, at årbogens regelmæssige udgivelse er sikret.

Dansk musikvidenskab har altid været præget af udenlandske strømninger, og dens bedste repræsentanter har opnået international anerkendelse. I dag er musikforskning dog ikke mere en selvfølge. Universiteterne kæmper med presset fra de mange studenter i forhold til de begrænsede lærerkræfter. Det betyder – alt andet lige – mere undervisning og mindre musikforskning. Samfundets krav om målelige og synlige resultater betyder både for universiteter og andre institutioner mere administration og mindre forskning. Men der er også lyspunkter. Nye metoder og nye emner er ved at slå igennem i disse år. Musikforskere er med til at realisere store pladeindspilninger af f.eks. Weyses og Rued Langgaards symfonier. Der er en videnskabelig udgave af Niels W. Gades værker undervejs. Danske musikforskere deltager i internationale projekter. Forskning i populærmusikken er så småt ved at vinde fodfæste.

Sandheden er jo, at både musikundervisere, musikere og „den almindelige musiklytter“ kan have stor glæde af musikforskningen. Historie og analyse giver oplevelserne dybde og perspektiv, og forskningen er uundværlig i form af kildeudgaver, lærebøger, leksika, ny viden om opførelsespraksis, instrumenthistorie og meget mere.

Vores ideal er en årbog, der afspejler musikforskningen i Danmark i hele dens bredde og samtidig har et internationalt udblik. Tvær-nordiske emner og udenlandske skribenter er velkomne.

Økonomien kan bære et omfang på 128 sider pr. nummer. I alle årgange vil man finde fire hovedafdelinger:

- *Artikler*, der altid har resumé på et hovedsprog. Redaktionen lægger vægt på, at årbogen hver gang rummer stof om danske og nordeuropæiske forhold. Artikel-længden er maksimalt 30 tryksider og normalt mindre.
- *Rapporter* om kongresser, projekter og institutioner.
- *Anmeldelser*, fortrinsvis af danske/nordiske bøger og af plader med dansk musik. Desuden anmeldes internationale håndbøger og andre bøger med særlig interesse for Norden. Omfanget pr. publikation er begrænset for at give plads til så mange som muligt.
- En løbende *bibliografi* over dansk musikforskning og udenlandsk forskning om Danmark.

Til at hjælpe redaktionen med at have fingeren på pulsen har vi oprettet en *redaktionskomité*. Den skal hjælpe med råd og informationer og med at skabe kontakter til skribenter. Vi har været så heldige, at praktisk taget alle adspurgte har sagt ja til at indtræde (se kolofonen).

Den ideelle årbog kan ikke skabes fra den ene dag til den anden. Som bekendt udgiver de tre musikvidenskabelige institutter ved universiteterne i Aalborg, Aarhus og København egne årbøger. Det forpligter de fastansatte forskere på stedet. *Dansk Årbog for Musikforskning* har dog en helt anden profil end disse universitets-årbøger. Vi er bredere, idet vi er de eneste, der bringer rapporter, anmeldelser og bibliografi; desuden går vi på tværs af institutionernes grænser i et forsøg på at skabe et fælles forum, hvor dansk musikforskning afspejles og diskuteres.

Niels Bo Foltmann og Jens Henrik Koudal

Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet

Af JENS HENRIK KOUDAL

Det var Carl-Allan Moberg, der lancerede begrebet Østersøområdets musikkultur i sit foredrag om „Die Musikkultur des Ostseeraumes zur Zeit Buxtehudes“¹ i 1957. Buxtehude kunne forholdsvis nemt bevæge sig rundt, mente Moberg, for: „Wohin immer er sich unter den Kaufmannsstädten an der Ostsee begeben mochte, überall wären ihm ähnliche soziale, administrative und künstlerische Verhältnisse begegnet“.

Moberg beskrev dog aldrig denne postulerede musikkulturs væsen nøjere. Da han udarbejdede sit foredrag til en artikel i *Svensk Tidskrift för Musikforskning* nedtonede han det principielle aspekt og talte blot om Østersøområdets „musikliv“.² Til gengæld betonedes han betydningen af Sveriges stormagtsstatus i perioden fra ca. 1650 til 1720, der betød, at en række „mer eller mindre betydende“ musikbyer kom under svensk overherredømme: Reval (Tallinn), Dorpat (Tartu), Riga, Wismar, Stade, Bremen, Stettin, Greifswald og Stralsund. Fremhævelsen af de politiske forhold forklarer imidlertid ikke fællesskabet i Østersøområdets musikkultur, for mange af de vigtigste træk var til stede længe før Sveriges stormagtstid og kan spores gennem hele 1700-tallet. Alligevel er artiklen fuld af gode iagttagelser om fællestræk i Østersøområdets musik og musikliv.

Spørgsmålet, om der findes en fælles musikkultur i Østersøområdet, vakte ikke særlig genklang hos musikhistorikerne i 1960'erne og 1970'erne. De forandrede politiske forhold fra midten af 1980'erne aktualiserede imidlertid problemstillingen. De gav samtidig mulighed for nye arkivstudier og personlige kontakter i Østtyskland, Polen, de baltiske lande og Rusland. Både musik og andre humanistiske fag har taget udfordringen op,³ men interessen for Østersøområdets musikkultur er så ny, at det er forståeligt, at der endnu kun er publiceret få resultater.⁴ Jeg skal da heller ikke belyse hele den omfattende problemstilling, men indskrænke mig til at behandle musikermobilitet og specielt fokusere på et kildemateriale, som musikhistorikere sjældent bruger, nemlig pasprotokoller.

1. *Der Wagen. Ein lübeckisches Jahrbuch* 1958 s. 52-57. Jorden var gødet i diskussioner mellem danske og tyske musikforskere om Buxtehudes nationalitet.

2. „Drag i Østersjøområdets musikliv på Buxtehudes tid“, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 39 (1957) s. 15-88.

3. Jfr. Greger Anderssons rapport om Østersøprojektet andetsteds i nærværende årbog.

4. Nogle af de vigtigste er Heinrich W. Schwab: „Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept“, i: Nils

Københavns garnisonsjournaler 1663-1671

Fra 1557 skulle alle udlændinge og fra 1600-tallet skulle også alle danske have pas for at rejse omkring i Danmark. Fra anden halvdel af 1700-tallet førtes, navnlig i overfartsbyerne, pasprotokoller, hvor de rejsende skulle indtegnes. Der er bevaret pasprotokoller fra København og adskillige købstæder fra slutningen af 1700-tallet, ligesom et tilsvarende materiale kendes fra Sverige fra 1730'erne og frem.⁵ På grund af de særlige forhold i årene lige efter enevældens indførelse har vi imidlertid bevaret nogle enestående pasprotokoller allerede fra 1660'erne.

Da Frederik III fik gennemført arvekongedømmet, sørgede han for, at militæret lagde en jernring om København i de afgørende oktoberdage i 1660. Året efter udstedtes privilegier til adel, gejstlighed og borgere. Nu blev det åbenbart, at kongen forbeholdt den politiske magt for sig selv. Der var murren i krogene hos alle tre stænder. For at komme utilfredsheden i forkøbet installerede enevoldskongen en større garnison i København og udbyggede gennem 1660'erne byens befæstning. Parallelt hertil anlagde stadens kommandant, generalmajor Friedrich von Ahlefeldt, en skriftlig registrering af ind- og udrejsende personer.⁶ De militære vagthold indsendte dagligt portsedler til kommandantens kontor, hvor oplysningerne indførtes – på tysk – i sirligt skrevne protokoller på, som

Grinde, Idar Karevold og Even Ruud (red.), *Nordisk musikkforskerkongress Oslo, 24.-27. juni 1992. Innlegg og referater* (Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993:2), Oslo 1993, s. 11-33; samme: „Zur Struktur der ‚Musikkultur des Ostseeraumes‘ während des 17. Jahrhunderts“, i: Sven-Olof Lindquist (red.), *Economy and culture in the Baltic 1650-1700, Paper of the VIIIth Visby Symposium ... Visby August 18th-22th, 1986*, s. 141-160; Greger Andersson: „Der Ostseeraum als Musiklandschaft. Musiker – Musikinstitutionen – Repertoire im 17. und 18. Jahrhundert. Präsentation eines Forschungsprojekts unter besonderer Berücksichtigung die musikalischen Beziehungen zwischen Schweden und den schwedischen Ostseeprovinzen während der Großmachtzeit“, i: Rapporten fra Institut für Deutsche Musik im Ostens kongres i Köln 1992 (i trykken); Fabian Dahlström: „Musiklivet i det gamla Viborg – en Östersjöangelägenhet“, *Musiikki* 1991:3-4 s. 42-73; Erik Kjellberg: „Das Musikleben im Schweden des 17. Jahrhunderts. Zur Frage der deutsch-schwedischen Musikbeziehungen im 17. Jahrhundert“, i: Stadt Stade, Der Stadtdirektor (udg.): *Kulturelle Beziehungen zwischen Schweden und Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, 3. Arbeitsgespräch schwedischer und deutscher Historiker in Stade ... 1989* (= Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Stade, 14), Stade 1990, s. 71-79; samme: *Musik över Östersjön/Music across the Baltic*, CD med teksthæfte MSCD302, Stockholm 1989; samme: „Pieces of Music in Times of War and Peace; Swedes in 17th Century Germany“, i: Sverker Jullander (red.), *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 30 August – 3 September 1991*, Göteborg 1993, s. 211-260, samt Nico Schüler og Lutz Winkler (red.): *Zu interregionalen musikkulturellen Beziehungen im Ostseeraum. Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums im Rahmen der Greifswalder Musiktage am 29. November 1992*, Greifswald 1993. – En god, moderne oversigt over Östersöområdets historie er David Kirby: *Northern Europe in the Early Modern Period: The Baltic World 1492-1772* London-New York 1990.

5. Jfr. Elsa Nordström: „Journaler över utenrikesresenärer 1735-1851 i Krigsarkivet“, *Meddelanden från Kungl Krigsarkivet* 6 (1973) s. 83-97.

6. K. C. Rockstroh: „Kjøbenhavns Garnisonsjournaler“, *Historiske Meddelelser om København* 3R I (1934-35) s. 200-215. Protokollerne befinder sig i Rigsarkivet, Forsvarets arkiver: Kommandanten i København, arkivsignatur 280.39. Rockstrohs seddelkartotek, som omtales nedenfor, befinder sig sammesteds.



Edem en Anden's Passiret.
Ofter Pfordt
Hou Helsingør,
Comendanten von der Stadt Helsingør
Diederich Buxdhuë - - -

„Copenhagensch Guarnisons Journal De Anno 1666 So Auff ordre H. Friederich von Ahleffelt General Majeur und Commendanten Hierselbstn Gehalten“. Titelblad på protokollen fra 1666 samt registreringer af, at „Diederich Buxdhuë“ er passeret gennem Østerport fra Helsingør den 12. februar 1666. (Rigsarkivet).

regel, mere end 1000 sider pr. år. Der er bevaret otte protokoller, én for hvert af årene 1663-1669 samt 1671. (Se titelblad 1666 og indførsel om Buxtehude på foregående side).

Protokollerne rummer ca. 35.000 indførsler om rejsende, og dette materiale har næppe noget sidestykke i Nordeuropa i 1600-tallet. Som regel anføres dato, navn, næringsvej og lokaliteten, hvorfra eller -til der rejses. Yderligere oplysninger kan forekomme, som vi skal vende tilbage til. Militærhistorikeren K. C. Rockstroh, der omkring 1930 beskæftigede sig med materialet, konkluderede, at hovedmassen af de bogførte er standspersoner (typisk adelige), embedsmænd, lærde, købmænd, håndværkere, soldater og skippere. Kvinder registreres kun sjældent, og blandt mændene er de laveste lag, som arbejdere, menige søfolk, tjenestefolk og bønder, klart underrepræsenteret. Hvad der har interesse for os, er imidlertid, at der blandt de 35.000 indførsler er mere end 300 om musikere. Vi skal se, hvad dette materiale kan lære os om Østersøen som musiklandskab.

Rejseveje og rejsemål

Østersøregionen havde vandvejen som sammenbindende faktor. Denne var ofte den korteste, og her var transporten både hurtigere og sikrere end over land, i hvert fald hvis landevejen gik gennem skove, sumpe eller bjerge.

Der findes ingen præcise kortlægninger af rejsevejene til og fra København i 1600-tallet. Men der er ingen tvivl om, at både hvad post- og persontransport angår, så var det for *landtransportens* vedkommende Hamborg-ruten, der var den vigtigste: København-Roskilde-Ringsted-Slagelse-Korsør (bæltoverfart)-Nyborg-Odense-Assens (bæltoverfart)-Haderslev-Flensborg-Slesvig-Rendsborg-Itzehoe-Hamborg. Et rejsekort fra 1703 supplerer denne rute med en østjysk rute: Haderslev-Kolding-Vejle-Horsens-Århus-Randers-Viborg-Ålborg og med en vestjysk fra Itzehoe til Ribe. Via Helsingør-Helsingborg var der en landrute langs kysten til Göteborg og en anden via Malmø-Lund gennem Skåne og Blekinge til Stockholm. Det samme kort viser, at København permanent stod i direkte eller indirekte *søforbindelse* med Flekkefjord og Frederikstad i det daværende Sydnorge, Göteborg og Stockholm i Sverige, samt Lübeck, Wismar, Stralsund, Danzig, Riga, Reval, Narva og den svensk-finske Viborg.⁷ I øvrigt rejste man ved at træffe privat aftale med en fragtskipper, som havde ærinde til bestemmelsesstedet. Selv om det ikke kan fastslås med sikkerhed, så har det sandsynligvis også været let at

7. Rejsekortet findes indklæbet i Peter Ambrosius Lehmann: *Die Vornehmsten Europäischen Reisen, wie solche durch Teutschland ... Dännemarck und Schweden ... nach den bequemsten Post-Wegen anzustellen...*, Hamburg 1703, og er gengivet let beskåret i Harald Ilsøe: *Udlændinges rejser i Danmark indtil år 1700*, København 1963, s. XL-XLI. Jeg har også haft nytte af Vello Helk: *Dansk-norske studierejser 1661-1813*, I, Kbh. 1991; Aa. Rasch: „Forbindelsen mellem København og de nordtyske Østersøbyer 1750-1807“, *Erhvervshistorisk Årbog XIV* (1963) s. 74-92, og *P & T's historie*, I-II, af henholdsvis Otto Madsen og Anders Monrad Møller, Kbh. 1991-92 (hvor rejsekortet også er gengivet i forsatsen i bd. I). En tak til Harald Ilsøe og Anders Monrad Møller for råd og vejledning i dette lidet udforskede emne.

komme fra København med et skib til udenrigsbyerne Rostock, Ribnitz, Wolgast, Stettin, Rügenwalde, Königsberg og Memel – samt til de større kystbyer i Helstaten og i de gamle danske landsdele i Sydsverige.

K. C. Rockstroh foranledigede, at alle personer i garnisonsjournalerne blev registreret på kartotekssedler. Han ordnede dem dels alfabetisk efter navn og dels i nogle brede grupper efter livsstilling. Jeg har trukket musikerne ud af Rockstrohs grupper „kunstnere“ og „lærde“ og er derfra gået tilbage til originalkilden. Desuden har jeg i nogle få tilfælde kunnet supplere Rockstrohs grupper med musikere, der var anført uden erhverv (blandt andet „Diederich Buxdhue“). Det viser sig, at protokollerne har tre hovedbenævnelser for musikerne, nemlig „trompeter“, „organist“ og „musikant“. Alt i alt har jeg konstateret 307 personindførsler, svarende til 307 enkeltrejser. Alle facts om disse personer er gengivet i knap form på dansk i bilaget side 25-31.

I 291 tilfælde nævnes en konkret lokalitet, heraf 175 gange at personen kommer *fra* det pågældende sted, og 116 gange at han rejser *dertil*. En femtedel af alle rejserne foregår mellem København og Lübeck. I øvrigt er de populæreste lokaliteter:

Lübeck (58),
 Malmø (45),
 Helsingør med Kronborg (24),
 Stralsund (14),
 Rostock og Königsberg (hver 13),
 Flensborg (8),
 Danzig og Stockholm (hver 7),
 Ålborg, Århus, Bornholm, Stettin og Landskrona (hver 6),
 Hamburg og Helsingborg (hver 5),
 Göteborg og Fjellerup (hver 4),
 samt Kiel og Altenburg i Thüringen (hver 3).

Praktisk taget alle nævnte lokaliteter er kystbyer, og de fleste befinder sig i Østersøområdet: Danmark-Norge, Sverige og de nordtyske handelsbyer fra Königsberg i øst til Bremen i vest (*se kortet s. 14*). Ingen personer angiver, at de agter sig til Storbritannien, Nederlandene, Frankrig eller endnu fjernere destinationer, mens en halv snes personer kan spores til at komme fra Portugal, Holland, Hannover, Altenburg i Thüringen, Polen og Sachsen.

Det er imidlertid klart, at de rejsende langt fra altid angav slutdestinationen, men derimod typisk den by, som man sejlede direkte til fra København eller kom direkte fra. Det kan vi spore i flere tilfælde: Organist Johan Petersen fra Randers var i København fire uger i september 1668, men han angav både ved ankomst og afrejse Fjellerup på Djursland som rejsens udgangspunkt. Han har utvivlsomt været med et af de mange fartøjer, der fra denne lokalitet bragte brænde og tømmer til hovedstaden. Da fyrsten af Plön havde sin trompeter, Hinrich Oldenburg, en uge i København i april 1671, blev Lübeck anført som udgangspunktet. Her kan vi i begge tilfælde spore varigheden af opholdet i København,



Lokaliteter hvorfra og hvortil musikerne rejser ifølge Københavns garnisonsjournaler 1663-1671. En angivelse som „Ålborg 2+4“ betyder, at to personer kommer fra og fire personer rejser til byen. Følgende lokaliteter har ikke kunnet anføres på kortet: Altenburg i Thüringen 3+0, Hannover 1+0, Asmus 1+0, Oddewalt 0+1, Oldenburg 1+0, Rüdnitsby 1+0 og Vie 0+1. Den stiplede linie er Danmark-Norges grænser indtil 1645/1658.

men det er en undtagelse. Normalt anføres enten ankomst eller afrejse, selv om det ene oftest må have ført det andet med sig. Vi får altså ikke altid hele rejseruten angivet. Kystbyer som Lübeck, Malmø, Stralsund, Rostock, Danzig og Königsberg har i en del tilfælde været anløbshavne for rejser, der gik længere ind i landet eller videre med et andet skib. På den anden side er det påfaldende, at England, Nederlandene og Frankrig praktisk taget ikke angives som rejsemål. Blandt samtlige 2.500 skippere i garnisonsprotokollerne sejlede 4% med ladninger til og fra engelske havne – så det har ikke været svært at komme dertil – og protokollerne har f.eks. en del købmænd og bagere fra Holland, England og Frankrig. Omvendt kan vi konstatere, at der var en livlig strøm af musikere mellem København og de nyligt afståede landsdele hinsides Øresund. Rejseaktivitet på tværs af Sundet finder man ligeledes ofte hos forretningsfolk, håndværkere, militærpersoner og adelige.⁸ Den politiske adskillelse havde ikke sat sig igennem som et socialt og økonomisk skel.

Blandt musikerne er der godt en snes personer, som foretager mere end én rejse tur-retur. (Hertil kommer muligvis nogle anonyme trompetere). De fleste af disse træffes på to eller tre rejser, men herudover er der – selvfølgelig – nogle flittigt rejsende trompetere. Den skånske generalguvernørs trompeter Johan Goldschmidt rejser mellem Danmark, Sverige og Nordtyskland. Den danske generalløjtnant Hans von Ahlefeldts trompeter Hans Fransen rejser indenlands, og Frederik III's trompeter Johan Meyer synes nærmest at ligge i fast rutefart mellem København og Nordtyskland via Lübeck. Trompetere fungerede ofte som diplomatiske sendebud, og denne rolle som brevbærer nævnes også eksplicit i garnisonsprotokollerne. Musikere rejste i øvrigt – ligesom andre erhvervsgrupper – især fra marts til september; det var typisk trompetere, der rejste i vintersæsonen fra oktober til februar. Ikke sjældent fulgtes flere ad, men da altid kun af samme slags: Organister sammen, musikanter sammen eller trompetere sammen.

Hvem er de rejsende musikere?

Identifikationen støder på den vanskelighed, at man har optegnet navnene efter mundtlig angivelse, og at det samme navn ofte er stavet på flere afvigende måder. „Johan Radicken“ dækker over Buxtehudes efterfølger ved Mariakirken i Helsingør, Johan Radeck. „Jonas Lammeke“ og „Claus Lannge“, der angives at være henholdsvis musikanter i Viborg og trompeter på rejse fra Viborg, er sikkert identiske med Jonas Lembke og Claus Lang, der sammen med en tredje blev kongeligt privilegeret som instrumentister i Viborg i 1672.⁹ Er Johann Satler identisk med Johan Sedaller? Det er han nok, for i begge tilfælde angives han at være musikanter i Landskrona, og stadsmusikanten dér hed på denne tid hed Johan

8. Mine bemærkninger om de øvrige erhvervsgrupper i garnisonsprotokollerne bygger her, som i det følgende, på Rockstrohs artikel (se note 6).

9. Rigsarkivet: Danske Kancelli, Jyske registre 1672/50.

Sedler og stammede fra Pommern.¹⁰ Er Samuel Beden identisk med Samuel Behn, Hans Fresse med Hans Frisen, Philip Mann med Philip Mohn? Ved hjælp af indicier som erhvervsbetegnelse, hjemsted, rejsemål og tidspunkt – samt eventuelt kendskab til personen andetsteds fra – kan vi skønne, at listen rummer *omkring 225 forskellige, navngivne musikere* plus et antal anonyme trompetere. For en stor dels vedkommende har det ikke været mig muligt at verificere deres eksistens i andre kilder. Derfor er det fundet hensigtsmæssigt at gengive hele listen som bilag.

Musikerne falder i nogle grupper, som afspejler forskellige sociale sfærer i Østersøområdet. Slagordsagtigt kan vi fastslå, at musiklivets tre vigtigste sfærer i 1600- og 1700-tallet var hof, stad og landbosamfund. Musiklivet blev overalt reguleret med privilegier, og dette privilegiesystem har stor ensartethed i hele Østersøområdet. Musikkens brugssituationer har lignet hinanden inden for hver af disse sfærer i hele området.

Handelsbyerne omkring Østersøen havde i vidt omfang fælles interesser og ens struktur. Protestantismen i den lutheranske udgave var fælles. Kirke og rådhus var centre for gudsdyrkelse, administration og fester. Kirke, latinskole og bystyre var musikalsk synlige i embederne som organist, kantor og stadsmusikant. Stadsmusikantvæsenet var udbredt over hele området fra 1500-tallet til 1800-tallet, dog ikke i Finland eller i Sverige nord for de gamle danske landsdele, hvor organisterne i stedet ofte varetog stadsmusikantfunktionerne. Det tyske sprog blev talt og forstået i alle byer, og mange steder var der tyske menigheder, som f.eks. ved den ovenfor omtalte Mariakirke i Helsingør. Også udenfor de tyske menigheder opførte man kirkemusik med tysk tekst. Tysk var „Østersø-områdets latin“.

Blandt de ca. 25 rejsende *organister* finder vi københavnske som Johan Lorentz (ca. 1610-89), der var berømt for sine ugentlige orgelforedrag i Nicolai kirke. *Organista ipse nulli in Europa secundus*, skrev Holger Jacobæus om ham i 1671.¹¹ Når protokollen ikke anfører hans erhverv, skyldes det utvivlsomt, at han var kendt af enhver i hovedstaden, hvor han havde været organist i mere end 30 år. Adskillige af de tilreisende organister er sikkert blevet tiltrukket af ham, og vi ser, at da Conradt Bock kom fra Lübeck i begyndelsen af 1663, boede han hos Lorentz. Af andre lokale ses Christianshavns organist Poul Sieh, der blandt andet besøgte Stralsund, og Froberger-eleven, hoforganist Enwald Hintze. Det blev tidligere antaget, at Hintze drog til sin hjemby Danzig under svenskekrigen 1657-60 og forblev der.¹² Garnisonsprotokollerne viser dog, at han var i København i 1664 og var ansat her endnu i 1668. At også Buxtehude kan dokumenteres i dette selskab, kan ikke undre; Lorentz var en ven af familien og måske Buxtehudes

10. Note 11 i: Greger Andersson: *Der Ostseeraum als Musiklandschaft*.

11. Niels Friis: „Nikolaj Kirkes Orgler, Organister og Orgelspillere“, *Historiske Meddelelser om København* 4R II (1949-52) s. 436.

12. Carl Thrane: *Fra Hofviolonerens Tid*, Kbh. 1908, s. 18-19, og Nils Schiørning: *Musikkens historie i Danmark*, I, Kbh. 1977 s. 266. Henrik Fibiger Nørfelt: *Organistbogen*, 7. udgave 1991 s. 315, anfører ham som organist ved slotskirken indtil 1664.

lærer. Blandt de tilrejsende findes naturligt nok organister fra Malmø og Lund, og det vides fra anden side, at organister i Helsingborg endnu i 1740'erne drog til København for at lade sig uddanne.¹³ Slægterne Boye og Petresch optræder som organister og musikanter både i Danmark, Sverige og Nordtyskland. Organist Paul Brun er ud af den store organist- og stadsmusikantslægt Bruhns i Hertugdømmerne; det drejer sig formodentlig om Svabsted-organisten Paul Bruhns (1640-ca. 1689), fader til den højt begavede Buxtehude-elev, komponisten og organisten Nicolaus Bruhns, der selv en overgang virkede i København. Til organist-gruppen knytter sig to orgelbyggere: Dels den svenske Hans Horn, der rejste med sin svend, og dels den fortrinlige Hans Christoph Fritz fra Hamborg, som var blevet hængende i hovedstaden efter at han i 1660 havde fuldført Trinitatis kirkes orgel, et herligt instrument med 40 stemmer.

Omkring 70 forskellige personer er betegnet „musikant“ og hertil kommer en halv snes stykker med lignende betegnelser. En stor del af disse godt 80 personer er utvivlsomt *stadsmusikanter*. Det gælder sikkert de tre „Kunstpfeiffer“, Hans Abraham, Tobias David og Christoffer Kröger, der kom til København i 1664 fra henholdsvis Lübeck, Stettin og Stralsund. At kunstpiber-betegnelsen også var gængs hos tysktalende i København ses af, at da Hans Bohm kom til byen fra Landskrona i august 1663, blev det noteret i protokollen, at han logerede „bey dem Kunstpfeiffer“ dvs. hos Københavns stadsmusikant. I et andet tilfælde taler protokollen om, at to musikanter logger hos byens „Stadts Musicant“. Betegnelsen kunne variere, men musikanterne brugte, ligesom organisterne og i øvrigt også trompeterne, deres faglige forbindelser og boede hos hinanden. (Her spores altså den lavstankegang, der var så udbredt hos håndværkere). Københavns stadsmusikant hed i begyndelsen af 1670'erne Emanuel Scheffer, men indehaveren af embedet i 1660'erne kendes ikke (måske Paul Bring, der ifølge protokollerne i 1666 var „Musicant Alhier“). Helsingør-stadsmusikanten Peter Boye rejste gennem København fra Holsten i 1663, og han illustrerer derved, hvor let de nyeste nordtyske musikaler kan have spredt sig. Han er i øvrigt udelukkende tysksproget i sin korrespondance med magistraten i Helsingør,¹⁴ og betegner sig selv som „Ratsinstrumentist“ (det tilsvarende udtryk „rådsinstrumentist“ brugtes ikke på dansk). Ellers møder vi, som nævnt, stadsmusikant Sedler fra Landskrona på besøg i sommeren 1665 og stadsmusikant Adam Lange fra Helsingborg¹⁵ i 1669. Fra Rostock kom Ratsmusikus Johan Ernst Armerdingk,¹⁶ og Alexander Borgwalt er velsagtens den trompeter, der i 1651 kendes som Ratsinstrumentist i Lübeck.¹⁷ Vi træffer de to ovenfor omtalte stadsmusikanter fra Viborg, og vi møder

13. Mundtlig meddelelse fra Greger Andersson.

14. Landsarkivet for Sjælland: Helsingør rådstuearkiv, Magistraten, C, Forskellige sager XVII.

15. Greger Andersson: „Stadsmusikanten i svenskt musikliv under 1600- och 1700-talet“, i: *Karolinska Förbundets Årsbok* 1991 s. 51 og s. 82- 83.

16. Identifieret via Fabian Dahlströms database over musikere i Østersøområdet.

17. Johann Hennings og Wilhelm Stahl: *Musikgeschichte Lübecks*, I, Kassel-Basel 1951, rummer udførlige fortællinger over byens trompeter og Ratsmusikanten. Borgwalt omtales s. 83.

Peter Jensen og Johann Hintz, der var musikanter – men ikke stadsmusikanter – i henholdsvis Lübeck og Lund. Andre kender vi fra anden side: Friderich Pickars og Casper Schumacher kom rejsende sammen fra Göteborg i august 1667. De må have fundet kongens behag eller haft en gunst tilgode, for i maj 1668 fik de sammen med Burchart Walle kgl. privilegium som musikanter over en fjerdedel af Sjælland.¹⁸ Det er formodentlig samme Schumacher, der i 1676 blev den første kongeligt privilegerede stadsmusikant i Skien i Sydnorge.¹⁹ Deres kompagnon, Burchart Walle, optræder i protokollerne, da han kommer tilbage fra Stralsund i 1671. Også Zacharias Tidemann mærkede den kongelige gunst. Han anføres i protokollerne blot som korporal under oberst Harloffs kompagni, men det var ham, der i december 1668 fik kgl. privilegium som instrumentist på Lolland og Falster såvel købstæderne som landet. Han var som fattig instrumentist hidkommen fra Tyskland i 1666 for at prøve sin fortun. Efter halvandet år havde han fået orlov fra militæret og havde opholdt sig i Nykøbing Falster, hvor han betjente godtfolk med musik, inden han blev privilegeret musikanter over Lolland-Falster.²⁰ Conrad Steffens benævnes ganske vist trompeter, da han rejste til Ålborg i maj 1666, men han var byens stadsmusikant. Christian Kock i Helsingborg er sandsynligvis den senere stadsmusikant i Malmø,²¹ Alexander Wichand blev i 1673 stadsmusikant i Trondheim, og Johan Schumacher er muligvis ham, der blev stadsmusikant i Viborg i 1668 eller i Næstved i 1670.

Selv om ikke alle rejsende, der blot betegnes som „musikant“, er stadsmusikanter, så viser protokollerne, at man i København har haft gode muligheder for at holde sig ajour med den nyeste stadsmusikant-musik gennem personlige kontakter med kolleger fra Østersøområdet.

Listen rummer tre organistsvende, hvoraf de to kom sammen fra Rostock, og den tredje – med det danskklingende navn Thomas Nielsen – rejste alene til Lübeck. Der omtales derimod ingen musikantsvende, og det er overraskende, for de „rejste på professionen“ ligesom andre håndværkere. Det er imidlertid sandsynligt, at betegnelsen musikanter i nogle tilfælde dækker over en svend, for det er almindelig tysk sprogbrug i samtiden. Det kan også tænkes, at de skjuler sig bag protokollernes samlebetegnelser som „Handwerksburschen“, for de sidste rejste ofte i flok og ifølge protokollerne typisk mellem København og de nordtyske kyststæder. Det er ekstra ærgerligt, at vi ikke kan spore dem her, for der kendes i øvrigt *intet* kildemateriale fra før ca. 1790, der tillader et systematisk indblik i, hvordan musikantsvendene i Danmark vandrede. I håndværksfagene var det midt

18. Antvorskov, Korsør, Kalundborg, Ringsted og Dragsholm amter. Rigsarkivet: Danske Kancelli, Sjællandske registre 1668/165.

19. Rigsarkivet: Danske Kancelli, Norske registre 1676/20.

20. Rigsarkivet: Danske Kancelli, Fynske registre 1668/100. Hans ansøgning om privilegiet findes som bilag hertil.

21. Bo Alander: „Stadsmusikanten i Malmö under 1600- och 1700-talen“, *Malmö Formminnesförenings Årsskrift* 1942 s. 128-142.

i 1600-tallet skik, at en svend ikke kunne blive mester, før han havde været mindst tre år i udlandet.²²

Betegnelsen *kantor* optræder kun én gang (Johan Nielsen fra Malmø). Der har sikkert været flere rejsende kantorer, men de kan desværre ikke udskilles blandt de flere hundrede personer, der betegnes „magister“, „doktor“ eller lignende.

Blandt *hofmusikanterne* træffer vi Hans Majestæts egne. Kapelmesteren Kasper Førster registreres, da han forlader tjenesten „med den farende hamborgske post“ i maj 1667. Gaspard Besson („Mons. Bison“) var kommet til hoffet som principal for en gruppe franske violinister i 1664; i 1671 kommer han hjem fra en rejse med samme befordringsmiddel. I øvrigt møder vi sangeren Christian Gantzel alias „Christian Musikant“, der var i Norge flere gange i 1665. Claude Clement, den syvende af de franske violinister, kom ikke, som Thrane antager, til hoffet med en trup af komedianter i slutningen af 1669,²³ men allerede fra hoffet på Gottorp i maj 1668. Vi møder både den kgl. sanger Franciscus Franck, den kgl. musikanter Ernst Georg Ulrich og dronningens violinist Guffer Wille på vej til Lübeck. Den ellers ukendte Joen Michelsen kommer i juli 1665 tilbage fra en rejse til Portugal, hvorved han er musikanten med det fjerneste rejsemål. De kgl. kapelmusici synes kun at registreres med navn, når de rejser i særligt ærinde. Når kapellet fulgte kongen til Frederiksborg, Kronborg og lignende steder, anføres de formodentlig blot som en del af „hele hofstaten“. – Foruden fra Gottorp træffer vi hofmusikanter fra det altenburgske hof i Thüringen, der blomstrede musikalsk under Frederik Wilhelm II. Fyrsten døde i 1669, og tre af hans musikere – W. F. Meilius, Friedrich Sachsen og Jacobus Scheinmann – forsøgte altså derpå deres lykke hos kongen af Danmark. Også kapelmesteren ved hertug Gustav Adolf's hof i Güstrow, Daniel Danielis, var på besøg i juli 1664.²⁴

Hofsfæren er imidlertid kvantitativt stærkere repræsenteret ved *trompeterne*. Af Hans Majestæts trompetere nævnes næsten en snes ved navn, og vi finder også trompetere fra fyrsten af Plön, statholder Gyldenløve i Norge og et par stykker, der tidligere havde tjent kongen af Polen. Fra Sverige kom hyppigt trompetere fra generalguvernøren over Skåne og blandt andet fra grev Königsmark, der var guvernør over de svenske besiddelser i stift Bremen. Talrige adelige havde trompetere i deres husstand, hvad enten det var til militære formål eller for at kaste glans over standen. Vi træffer ofte trompetere fra de øverste militære kredse som generalløjtnant Hans von Ahlefeldt, den svenske generalmajor Ashenberg, generalmajor Ejler Holck på Kronborg, generalmajor Rüse osv., men også hos adelige oberster og majorer. Og ligesom protokollerne generelt indeholder et stort antal militærpersoner, der efter afslutningen af en krigsperiode på 40 år vandrer om fra

22. Ole Degn: „Vandring i Danmark og i udlandet“, i: Samme og Inger Dübeck, *Håndværket i fremgang. Perioden 1550-1700* (=Håndværkets kulturhistorie bd. 2), Kbh. 1983, s. 74-79.

23. Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid* s. 28.

24. Han blev afskediget i Güstrow i efteråret 1664, men genansat i maj 1665, jfr. Clemens Meyer: „Geschichte der Güstrower Hofkapelle“, *Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* 1919, s. 1-46.

land til land for at søge arbejde, så finder vi også trompetere, der anføres med et „forhenværende“, „tjenesteløs“ eller „ søger ansættelse“. I øvrigt må det erindres, at de frie tyske rigsstæder ligeledes holdt egne trompetere. En sådan træffer vi i Melcher Janssen, „Trompeter i Lübeck“. Det samlede antal navngivne trompetere ligger omkring 95, hvortil kommer adskillige anonyme.

Endelig møder vi en gruppe af *militære* på en snes pibere, paukere og skalmejblæsere. Tre af de sidste ankom sammen fra kurfyrsten af Sachsen via Flensborg i juli 1664. Andre nævnes direkte at være indforskrevet fra udlandet: Hans Schach havde indforskrevet to pibere fra Königsberg i 1671 og Hans von Ahlefeldt en hærpauker fra Rostock i 1669. Blandt paukerne er Lorents Lorentsen måske den samme, som i 1671 får kgl. privilegium som spillemænd over Københavns amt på landet.²⁵

Det angives ikke sjældent, hvor folk logerer, og her optræder herberger og kroer med farverige navne som „Den sorte Rytter“ og „Det forgylde Kors“.²⁶ Orgelbyggeren Hans Horn bor naturligt nok i snedkerlaugets herberg. Københavns fornemste indkvarteringssteder var – i nævnte rækkefølge – „Store Lækkerbiskken“ på Amagertorv og „Prinsen af Danmark“ i Østergade. Her finder vi praktisk taget kun trompetere.

Kan der spores nogle forskelle i rejsemønster mellem organister, musikanter og trompetere? Kun antydningssvis. De fem populære lokaliteter – Lübeck, Malmø, Helsingør, Stralsund og Rostock – besøges af repræsentanter fra alle grupper. Men hvis vi skelner mellem, på den ene side, det område, der udgøres af det nuværende Danmark, Norge og Sverige, og, på den anden side, det sydlige udland, så anes der en tendens. Organisterne rejser hyppigst inden for „Skandinavien“, musikanterne rejser hyppigst til og fra det sydlige udland, og trompeterne – samt de øvrige militære – træffes nogenlunde ligeligt over det hele. Det må dog huskes, at det numeriske antal organister er lille, og at musikantgruppen indbefatter såvel hof- som stadsmusikanter.

Københavnske pasprotokoller 1788-90

Byen Københavns pasprotokoller er som nævnt bevaret fra 1788.²⁷ De dækker dog kun folk, der rejste *fra* København. Jeg har gennemgået tre årgange: 1788, 1789 og 1790. De rummer navne og datoer på i alt 20.900 personer, og heraf er 30 angivet som musikere. Jeg vil anslå, at 3/4 af alle rejsende har angivet erhverv, og det betyder, at de 30 musikere udgør mindre end 0,2% af alle rejsende med erhvervsangivelse. Det synes som om alle erhvervsgrupper er repræsenteret i protokollerne, undtagen hoffet. Hoffets særstilling bevirker sandsynligvis, at Det kgl. Kapels musici *ikke* anføres.

25. Sammen med Jørgen Hansen. Rigsarkivet: Danske Kancelli, Kancelliprotokol 1670-71 og Sjællandske registre 1674/367.

26. Jfr. B. B.: „Gjæstgivergaarde i Kiøbenhavn i ældre Tider“, *Danske Samlinger* II 1 (1871-72) s. 343-65.

27. I form af afskrifter til Rentekammeret (Rigsarkivet: Pasregnskaber, „Erslev gruppe 24“).

Blandt de 30 er der stadig organister, musikanter og trompetere. Men hertil kommer fire „sangere“, der rejser til Skt. Peterborg, Danzig og Ribe. Betegnelsen sanger bruges aldrig i materialet fra 1660'erne. I øvrigt er det en broget skare, fra „Keyserlig Kongel. Capelmester“ Johan Vanhall over F. L. Æ. Kunzen til tre musikantsvende.²⁸ Rejsemålene ligger alle i Østersøområdet med yderpunkterne: Skt. Petersborg, Berlin, Altona, Norge og Sverige. Vanhall skal dog videre fra Christiania til Ostende. Der er otte, som rejser til Norge, og kun én, som rejser til Sverige, og dette springer jo i øjnene, når man sammenligner med garnisons-journalerne fra 1660'erne. Det er ligeledes påfaldende, at hvor musikernes andel af de rejsende med erhvervsangivelse dengang må anslås til 1,1%, så ligger den nu under 0,2%

Mobilitet – med særligt henblik på stadsmusikanterne

Musikermobilitet er ikke bare rejser. I den enkeltes livsforløb er det forholdet mellem fødested, læretid, vandreår samt der på følgende ansættelser. På et mere overordnet niveau er det vandringer mellem de geografiske regioner. Mobilitet kan også foregå mellem musikergrupper og dermed være udtryk for en social op- eller nedstigning. Jeg skal kort antyde nogle perspektiver ved at vælge stadsmusikanterne i Danmark som eksempel ud fra egne arkivundersøgelser.

Rådstuearkiverne i Ribe og Helsingør tillader os at følge stadsmusikant-institutionen specielt langt tilbage i tiden. I Ribe er byens regnskaber bevaret tilbage til 1565, og her kan uddrages navnene på 16 stadsmusikanter i perioden 1565-1726 (trommeslagere ej medregnet). Heraf angives de ni at komme fra – nævnt i kronologisk rækkefølge – Bremen, Husum, Prenzlav, Minden, Lübeck, Hamborg, Zitau i Obersachsen, Flensborg og Plön. Yderligere mindst to kan formodes at stamme sydfra. Fra Helsingør kendes næsten 30 navne på stadsmusikanter ca. 1558-1700. At dømme ud fra navnene – hvilket dog ikke er noget helt sikkert kriterium – stammer 12-15 af dem fra det sydlige udland (Tyskland). Også i København kendes tyske stadsmusikanter før 1710. I andre af de større byer i Danmark synes hovedparten af stadsmusikanterne i 1600-tallet imidlertid at have været danske.

Vi kan ikke sige noget generelt om, hvor musikantlæredrengene stammede fra i forhold til uddannelsesstedet. Det er dog klart, at stadsmusikantembedet i København løbende uddannede mange folk, og at det var en anbefaling at have været svend her. Johan Daniel Berlin i Trondhjem og Friedrich Adolph Berwald i Slesvig var to af de mange, der havde været svend hos stadsmusikanten i København, før de selv fik et stadsmusikantembede. Svendenes vandringer har vi, som tidligere nævnt, ingen kilder til at belyse mere generelt.

28. Vanhall rejste til Ostende via Christiania den 30. juli 1788 og Kunzen til Lübeck den 14. oktober 1789. En „Schultz“, der sandsynligvis er komponisten J. A. P. Schulz, noteres at rejse „af og til Berlin“ den 20. september 1788.

Fra 1670 skulle alle dansk-norske stadsmusikanter have kongelig konfirmation på deres ansættelse. Det kan derfor siges meget præcist, hvor mange af dem, der virkede i mere end ét embede. Langt det almindeligste er, at musikanten bliver ved sit embede i hele sin tid. I kongeriget Danmark er der i perioden 1670-1800 kun fem ud af de 250 kongeligt privilegerede stadsmusikanter, der flytter fra et stadsmusikantembede til et andet, og yderligere er der kun én, der opnår at blive privilegeret til tre embeder efter hinanden (Bartholomæus Philip Schreiber, født i Sachsen, der avancerede fra Ribe over Roskilde til København, hvor han døde i 1792). I Norge var forholdene ikke anderledes. Af de 70 kongeligt privilegerede stadsmusikanter i samme periode er der kun én, der flyttede fra et embede til et andet, i øvrigt fra Danmark til Norge. *Vandringerne mellem embederne lå hos musikantsvendene, ikke hos stadsmusikanterne selv.*

I det første halve århundrede efter tabet af de gamle danske landsdele i Syd-sverige er der adskillige eksempler på musikermobilitet på tværs af Øresund. Charles Barroyer var dansemester ved akademiet i Lund, da han i 1684 blev kaldet til hofviolon i København, hvorfra han i 1700 overgik til at blive stadsmusikant i Christiania.²⁹ Den flere gange omtalte stadsmusikant Johan Sedler blev i 1670'erne Peter Boyes efterfølger som stadsmusikant i Helsingør, og han var ikke den eneste stadsmusikant, der havde embeder på begge sider af Sundet. Også Anders Jacobsen Kore var stadsmusikant i Landskrona, før han i 1679 blev stadsmusikant i Helsingør. Han holdt sine gamle forbindelser ved lige, og i 1690'erne arbejdede han musikalsk sammen med kollegaen i Helsingborg. For København og Malmø vedkommende kan man finde lignende eksempler: Friderich Jahn og Anton Stolberg var omkring 1680 ansatte til at opvarte med musik i Holmens kirke. Jahn virkede senere i Malmø, inden han kom tilbage og blev Københavns stadsmusikant i 1691, mens Stolberg i 1699 blev stadsmusikant i Malmø. Den bekvemme vandvej gjorde et samarbejde nemt, og i 1700-tallet ser vi da også, at stadsmusikanten i Nyborg og organisten i Korsør både assisterede hinanden og konkurrerede om musikopvarthninger på tværs af Storebælt. Stadsmusikanterne i Østjylland lånte hinanden penge og instrumenter.

Musikermobiliteten blev lettet, når slægtens medlemmer havde bosat sig over et større område. Adskillige stadsmusikantslægter havde medlemmer både i Danmark, Norge og Hertugdømmerne. Der er dog en tendens til, at musikantslægterne – i hvert fald i 1700-tallet – hovedsagelig holder sig til en bestemt landsdel. Hvor mange, der, ligesom slægterne Berwald og Busbetzky, spredte sig over større dele af Østersøområdet, har jeg ikke noget klart billede af.

I Danmark var det ofte trompetere eller hoboister, der fik stadsmusikantembederne. Da stadsmusikanten i Stege på sine gamle dage i 1745 ansøgte kongen om en successor, skrev han lige ud, at han selv havde fået embedet som „nådesløn“ for sin lange militærtjeneste. Den sociale vandring gik typisk fra kongelig militærmusiker til borgerlig stadsmusikant. Der er dog enkelte eksempler på den

29. H. J. Huitfeldt: *Christiania Theaterhistorie*, Kbh. 1876, s. 60.

modsatte bevægelsesretning: Århus-stadsmusikanten, komponisten og fløjtevirtuosen Martin Ræhs kunne ikke finde sig tilrette med forholdene i Jyllands hovedstad. Han afstod embedet i slutningen af 1740'erne, og efter at have lagt vejen omkring hoffet i Schwerin – hvor han komponerede seks fløjtesonater uden at det førte til ansættelse – fristede han lykken ved hoffet i København resten af sit liv. Fra 1780 blev den sociale vandring fra hof til stad befæstet, idet Det kgl. Kapel opnåede førsteret til at besætte alle ledige stadsmusikantembeder.

Visse tendenser i musikermobiliteten kan muligvis bedst forstås som et spørgsmål om centrum og periferi. Måske var der simpelthen en overskudsproduktion af musikere i de musikalske centre i Nordtyskland, som tvang musikant-svende og militært uddannede musikere til at prøve lykken i det mere perifere Norden? Og måske var der i Danmark-Norge en tendens til, at succesrige musikere i provinsen søgte mod København, mens hovedstaden omvendt ikke kunne opsuge alle de musikere, der blev uddannet her eller vandrede hertil, hvorfor mange af de mindre succesrige måtte søge mod periferien i det dansk-norske dobbeltmonarki?

Et overordnet billede skabes først, når analysen af musikermobiliteten suppleres med en skildring af spredningen af musikinstrumenter, musikaler, musikteori m.m. Det må jeg imidlertid lade ligge her.

Konklusion

De københavnske pasprotokoller kan ikke som enkeltstående kilde kortlægge musikermobiliteten i Østersøområdet. Brugen af dem indebærer flere kildekritiske problemer, blandt andet ved vi ikke, hvor repræsentative for rejseaktiviteten protokollerne er. Først og fremmest kan vi ikke drage slutninger ud fra, hvem der *ikke* er i protokollerne. Men protokollerne har værdi, fordi de dokumenterer, at en lang række navngivne musikere faktisk var i København imellem 1663 og 1671. Jeg håber desuden at have demonstreret, at det metodisk er vigtigt at inddrage den slags kildemateriale, når man vil skrive musikhistorie, for pasprotokoller kan give oplysninger af en art, som andre kilder sjældent giver, og som er vigtige for at vurdere musikkens spredning og musikernes indbyrdes forbindelser. I øvrigt ville pasprotokollerne få langt større værdi som kildemateriale, hvis der blev foretaget analyser af tilsvarende 1700-tals materiale fra andre byer i Østersøområdet.

På baggrund af mit arbejde med arkivmaterialet tror jeg, at man kan drage følgende slutninger om musikermobiliteten i det 17. og 18. århundrede:

- Konge- og fyrstehofferne i blandt andet København, Stockholm, Skt. Petersborg, Königsberg, Stettin, Güstrow, Schwerin og Gottorp bragte eksklusive kulturelementer til området fra hele Europa. Nogle adelige godsejere holdt mini-hof på landet med eget kapel og teater, sådan som vi herhjemme kender det fra grev Frederik Ahlefeldt-Laurvig på Tranekær og baron Frederik Juel på Valdemar Slot i slutningen af 1700-tallet. Det var primært denne hofsfare, der tiltrak franske, italienske og engelske musikere, mens disse praktisk taget aldrig slog sig

ned som stadsmusikanter, organister eller kantorer. Derimod virkede mange tyske musikere i Danmark-Norge og Sverige både i byerne og ved hofferne. En del af dem slog sig ned, og deres efterkommere blev i Norden.

– Den dominerende bevægelse er fra syd til nord, altså fra Tyskland til Danmark-Norge. Det samme gælder for Sveriges vedkommende.³⁰ Det hører til sjældenhederne, at musikanter indvandrede fra den østligste del af Østersøområdet. Den overordnede syd-nordgående bevægelse modificeres formodentlig på flere niveauer af en vekselvirkning mellem center og periferi inden for Danmark-Norges grænser.

– Dansk-norske musikere virkede primært inden for Helstaten. Også i Sverige finder vi, at musikere, der er født og uddannet dér, forbliver dér.

– Der er en vis udveksling af musikere mellem Danmark og de gamle danske landsdele i Sydsverige igennem hele det 17. århundrede.

– Generelt er mobiliteten større i det 17. end i det 18. århundrede. I det 18. århundrede er der opstået et lag af indfødte dansk-norske musikere, som virker ved siden af anden-tredje-fjerde generation af tyske musikere. I øvrigt hæmmes den internationale mobilitet gennem indfødsretsloven af 1776, der gav indfødte eneret til embeder i Helstaten.

– Stadsmusikanter i Danmark-Norge forbliver ved deres embede. Organister og trompetere synes i højere grad at veksle mellem forskellige ansættelser.

– Hofferne var almen-europæisk (kontinentalt) orienteret, byerne var mere Østersøorienterede, og her er Lübeck et centrum for den vestlige del, både hvad angår musikerkontakter og spredningen af instrumenter og musikaler.

– De politiske konjunkturer, f.eks. Sveriges og senere Preussens og Ruslands opkomst som stormagter, har mindre betydning for mobiliteten end de grundlæggende økonomiske og sociale forhold i Østersøområdet. Indfødte svenske musikere bliver f.eks. ikke ansat i de svenske provinser på den anden side af Østersøen.

– I Danmark betyder stadsmusikanternes eneret til at spille i landområder, at der er god musikalsk kontakt mellem land og by, men det betyder ikke, at stadsmusikanter rekrutteres fra bondestanden. Den sociale mobilitet går primært fra militær og hof til stad.

Artiklen har peget på et lidet benyttet kildemateriale og har diskuteret nogle spørgsmål om musikermobilitet. Der mangler imidlertid mange undersøgelser, før påstanden om Østersøområdets særlige musikkultur kan be- eller afkræftes.

30. Andersson: *Der Ostseeraum als Musiklandschaft*... Også de flg. udsagn om svenske musikanter bygger på denne artikel foruden på den litteratur af Erik Kjellberg, der anføres i note 4.

BILAG:

MUSIKERE I KØBENHAVNS GARNISONSJOURNALER 1663-71

MUSIKERNAVNENE GENGIVES HELT KILDETRO.

FORKORTELSEN „T“ BETYDER TROMPETER.

Navn	Erhverv	Sted	Datering
Abraham, Hans,	Kunstpfeiffer,	Lübeck, fra,	1664-07-08
Alexander, Ludewich,	T hos Hans Majestæt,	Lübeck, til,	1664-08-08
Alexsander, Ludewigs,	Kongelig Majestæts T,	Oldenburg, fra,	1663-08-10
Altram, Friedrich,	T,	Lübeck, til,	1666-02-01
Andresen, Jacob,	T,	-, ind,	1666-09-06
Anonym trompeter,	T på Bornholm, logerer hos Christen Hansen Østergade,	Malmø, fra,	1663-02-28
Anonym trompeter,	T hos oberst Arensdorff,	Fyen, fra,	1663-03-28
Anonym trompeter,	T hos generaløjtnant Claus von Ahlefeldt,	Kiel, fra,	1663-04-09
Anonym trompeter,	T i Gyldenløves livkompagni,	Helsingør, fra,	1663-04-30
Anonym trompeter,	T i Livgarden,	Hamburg, fra,	1663-05-06
Anonym trompeter,	General Stenbocks T,	Malmø, fra,	1663-06-22
Anonym trompeter,	Generalmajor Holchs T, logerer hos Bartelt Trompeter,	Helsingør, fra,	1664-02-15
Anonym trompeter,	T hos Gyldenløve,	Helsingør, fra,	1664-03-10
Anonym trompeter,	T, logerer i skiperboderne ved Holmens kirke,	Rendsborg, fra,	1664-05-12
Anonym trompeter,	T med brev til den svenske resident,	Malmø, fra,	1666-08-23
Anonym trompeter,	Hans kgl. Højheds T,	Roskilde, fra,	1667-11-22
Anonym trompeter,	T ved major Jan Pauls kompagni, bragt ind under bevogtning,	-, ind,	1668-10-14
Anonyme trompetere,	T af Hans Majestæts livgarde med sine kammerater,	Malmø, fra,	1663-01-27
Anonyme trompetere (2),	To trompetere med den polske gesandt,	-, ind,	1667-04-15
Anonyme trompetere (2),	To af grev Königsmarks T, logerer i Lækkerbiskken,	Sverige, fra,	1667-05-16
Anonyme trompetere (2),	To af Hans Majstæts T,	-, ud,	1671-01-26
Armendingk, Johann Ernst,	Musikant med en tjener,	Rüdnby, fra,	1665-04-26
Armentreich, Christian,	T's søn her (København),	Sønderborg, fra,	1665-05-05
Augsburg, Andres,	T,	Helsingør, fra,	1667-05-03
Bachenheise, Christian,	Violist,	Lübeck, fra,	1665-10-21
Balge, Walter,	T,	Königsberg, fra,	1665-06-09
Beden, Samuël,	T,	Helsingør, fra,	1663-08-23
Behn, Samuel,	T,	Helsingør, til,	1663-09-12
Bendix [Weimer?],	T ved livkompagniet,	Helsingør, til,	1663-01-04
Beyer, Johan,	T hos grev Radzewill, log. i „Vergelten Risen“, Skipperboderne,	Königsberg, fra,	1666-06-18
Bison, „Mons“ [G. Besson],	Musikant, med den færende hamborgske post,	-, ind,	1671-05-11
Bithoff, Jörgen,	Musikant,	-,	1666-12-06
Biörnsen, Hinrich,	Organist,	Christiania, til,	1665-09-15
Bock, Conradt,	Organist, logerer hos stadsorganisten,	Lübeck, fra,	1663-01-25
Bohm, Hans,	Musikant, logerer „bey dem Kunstpfeiffer“,	Landskrona, fra,	1663-08-08

Borgwalt, Alexander,	T, logerer i Det stralsundske Herberge,	Malmø, fra,	1665-07-11
Boye, Ernst,	Organist i Malmø,	Malmø, fra,	1668-09-17
Boye, Ernst,	[Organist], borger i Malmø,	Malmø, til,	1668-09-23
Boy, Peter,	[Musikant], rejser s. m. Baltzar Boye, log. ved Amagertorv,	Holstein, fra,	1663-06-04
Brachwage, Valentin Conrad,	Fhv. T hos oberst Friedrich,	Aarhus, til,	1665-06-13
Brandt, Jachob,	Pauker i Garden,	Stralsund, til,	1665-06-21
Brandt, Jachob,	Pauker,	Stralsund, fra,	1665-07-17
Braun, Paulus,	Organist,	Lübeck, til,	1663-08-08
Bring, Paull,	Musikant her (København),	Sønderborg, fra,	1666-09-15
Brochman, Valentin,	Fhv. T hos oberst Friedrich,	Nykøbing, fra,	1665-06-11
Brüger, Andres,	Musikant,	Rostock, til,	1667-06-23
Bruhn, Philip,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-07-29
Brun, Paul,	Musikant,	Stockholm, fra,	1664-06-05
Brun, Paul,	Organist,	Rostock, til,	1667-07-10
Buchwalt, Alexander,	T,	Malmø, fra,	1663-11-29
Buch, Wenzel,	T,	Königsberg, til,	1671-10-02
Bunkenberg, Michel,	Fhv. T hos feltmarskal Wrangel,	Rostock, fra,	1664-05-11
Buxdhue, Diederich,	[Organist], s.m. Cornelius v. d. Welt, log. i „Ind. Wapen“,	Helsingør, fra,	1666-02-12
Böhm, Hans,	T,	Aarhus, fra,	1666-04-30
Camradt, Valentin,	T,	Malmø, til,	1666-05-16
Carstensen, Hans,	Organist, logerer i Den sorte Rytter,	Malmø, fra,	1667-06-26
Caspar, Hans,	Organist i Lund,	Malmø, til,	1668-05-07
Caspar, Melcher,	T,	Aarhus, til,	1669-06-07
Castensen(!), Hans,	Organist i Lund,	Malmø, til,	1667-06-29
Christensen, Hans,	Organist i Lund, log. hos Christen Jacobsen [Sorte Rytter],	-, ind,	1663-07-01
Christian, Hans,	Musikant,	Malmø, til,	1664-09-10
Clementz,	Hans kgl. Majestæts musikant,	Gottorp, fra,	1668-05-16
Connrath, Valentin,	T,	Sæby, fra,	1665-04-16
Cron, Herman,	T,	Helsingborg, til,	1671-09-26
Danielsen, Daniel,	Kapelmester,	Güstrow, fra,	1664-07-17
David, Tobias,	Kunstpfeiffer,	Stettin, fra,	1664-03-26
Dieckman, Johan Adrian,	Pauker,	Aarhus, til,	1666-04-18
Dolerp, Johan,	Pauker hos grev Anthoni,	-, ind,	1671-09-29
Dolph, Curdt,	Hans Majestæts T,	Bremen stift, fra,	1664-08-24
[Druckman], Johan Adrian,	Pauker ved Livgarden,	Malmø, fra,	1664-05-05
Druckman, Johan Adrian,	Pauker i Garden,	Malmø, til,	1664-04-29
Eberlow, Jörgen,	T fra Malmø, vil sejle til Stockholm s. m. to andre,	Malmø, fra,	1663-08-06
Eichman, Burchert,	Hans Majestæts pauker i Livgarden,	Malmø, til,	1663-08-23
Eretz, Peter,	T hos grev Stenbock“,	Malmø, til,	1663-06-24
Ernst, Johan,	Musikant,	Malmø, til,	1666-03-19
Ernst, Johann,	Organist,	Blekinge, til,	1665-05-28
Ernst, Johann,	Musikant,	Bornholm, fra,	1665-08-27
Esner, Barthell,	Fhv. T hos grev Cornipazi, log. i „Vergelten Risen“, Skipperb.,	Königsberg, fra,	1666-06-18
Falsch, Andres,	Fhv. pauker,	Danzig, fra,	1666-09-09
Finck, Loerentz,	T hos major Schach,	Lübeck, til,	1665-06-23
Finck, Lorrens,	T,	Lübeck, til,	1666-02-11
Fin, Jacob,	T hos Prins Jörgen,	Königsberg, til,	1671-06-13
Fischer, Andres Michelsen,	Fhv. pauker i den kgl. Livgarde,	Lübeck, til,	1668-03-24

Flohr, Christoffer,	Harpenist,	Malmø, til,	1664-09-10
Formholt, Bartelt,	Kongelig T her,	Lübeck, til,	1663-07-06
Franck, Franciscus,	Musikus her hos Hans Majestæt,	Lübeck, til,	1668-05-27
Fransen, Hans,	T,	Bornholm, til,	1664-08-04
Fransen, Hans,	T ved Hans Exc. generallojtnant Ahlefelts regiment,	Aalborg, fra,	1666-04-16
Fransen, Hans,	T hos Hans Exc. generallojtnant Ahlefelt,	Aalborg, til,	1666-04-26
Fransen, Hans,	T hos generallojtnant Hans von Ahlefelt,	Aalborg, fra,	1666-05-29
Fransen, Hans,	T hos glnt. Hans v Ahlefelt, log. hos Bartholt Trompeter,	Bornholm, fra,	1666-08-01
Fransen, Hans,	T hos Hans von Ahlefelt,	Aalborg, til,	1666-08-14
Frantzen, Simon,	Kongelig T,	Landskrona, fra,	1663-03-16
Fresse, Hans,	En af generalmajorens pibere,	Kronborg, fra,	1663-08-09
Friederich, Johan,	T her (København),	Helsingør, fra,	1667-04-27
Frisen, Hans,	Piber ved generalmajor Ahlefelts regiment,	-,	1667-04-02
Frisz, Thomas,	Musikant,	Stockholm, fra,	1664-09-27
[Fritz], Hans Christoffer,	Orgelmager her (København),	Malmø, fra,	1664-05-21
[Förster, Casper],	Hans Maj.'s kapelmester, med den farende hamborgske post,	Hamburg, til (?),	1667-05-16
[Gantzel], Christian,	Musikant,	Norge, fra,	1665-08-13
Ganzel, Christian,	Hans Majestæts musikant,	Norge, fra,	1665-09-26
Georg, Hans,	Musikant,	Königsberg, fra,	1671-04-21
Goldschmidt, Johan,	T hos generalguvernøren i Skåne,	Malmø, til,	1669-10-02
Goldschmidt, Johan,	T hos generalguvernøren i Malmø,	Malmø, til,	1669-11-29
Goldschmidt, Johan,	T hos generalguvernøren [i Malmø],	Malmø, fra,	1669-12-18
Goldtschmidt, Johan,	Fhv. T hos kongen af Polen,	Rostock, fra,	1665-03-28
Goldtschmidt, Johan,	T hos guvernøren i Malmø med brev til den svenske resident,	Skaane, fra,	1667-03-31
Goldtschmid, Johan,	T hos guvernøren i Malmø, logerer i Lækkerbisen,	Helsingør, fra,	1667-12-22
Goldtschmit, Johan,	T på Bornholm,	Bornholm, fra,	1666-09-05
Golttschmidt, Johan,	T hos guvernøren i Malmø,	Malmø, til,	1666-08-26
Goltstiern, Johan,	T hos Hans Exc. generalguvernøren i Malmø,	Malmø, til,	1666-09-06
Gotwalt, Hinrich,	Musikant,	Lübeck, fra,	1667-07-04
Gude, Hans,	Fhv. T under de svenske,	Lübeck, til,	1667-07-02
Gyde, Hans,	Fhv. T hos generalmajor Rüse,	Kiel, til,	1668-03-06
Hahn, Detleff,	T hos major Schack,	Helsingør, til,	1663-01-03
Hans Jörgen,	T,	Maribo, fra,	1666-06-08
Hansen, Hans,	Fhv. T hos generallojtnant von Ahlefelt,	Bornholm, til,	1666-06-02
Hansen, Melcher,	Organist i Mariager, logerer i „Otterstrop“,	Fjellerup, fra,	1668-03-31
Hant, Hinrich,	T, logerer i Lækkerbisen,	Hamburg, fra,	1668-12-25
Hart, Ritlich,	T,	Königsberg, fra,	1665-06-09
Herlin, Jochim,	Musikant,	Stettin, til,	1667-10-25
Hertzer, Christian,	Fhv. T hos den svenske oberst Knudstrup, log. i Boldhuset,	Rostock, til,	1669-04-29
Hertz, Christian,	T i Hans kgl. Majestæts Livgarde,	-, ud,	1669-06-15
Heyde, Hans,	T hos generalmajor Rüse,	Fridrichsohr, fra,	1667-12-01
Hiegen, Christoffer,	Musikant,	Rostock, til,	1667-08-08
Hinrich, Alexander,	Musikant,	Lübeck, fra,	1667-08-10
Hinrich, Johan,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-07-18
Hintz, Enwold,	Organist her (København),	Danzig, fra,	1668-09-24
Hintz, Ewalt,	Organist,	Danzig, fra,	1664-05-07

Hintz, Johann,	Musikant i Lund,	Malmø, til,	1668-12-10
Horn, Hans,	Orgelbygger med sin svend P. Kruse, log. i Snedkerherberget,	Göteborg, fra,	1668-05-20
Jacobsen, Jacob,	T,	Lübeck, til,	1666-05-09
Jagerridt, Christoffer,	T,	Rostock, fra,	1663-07-11
Jansen, Melcher,	T i Lübeck,	Lübeck, til,	1668-05-12
Jensen, Peter,	Musikant i Lübeck,	Lübeck, til,	1664-08-16
Jensen, Thomas,	Musikant,	Fjellerup, fra,	1668-03-16
Johanni, Andreas,	Felttrompeter,	Lübeck, til,	1664-02-17
Johan, Andres,	T,	Rostock, fra,	1663-09-11
Johan, Fridrich,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-03-01
Johan, Fridrich,	Musikant,	Stralsund, fra,	1665-09-26
Jonitz, Christer,	Til Hans Schachs kompagni som piber,	Königsberg, fra,	1671-09-30
Jugredmand, Christopher,	T,	Rostock, fra,	1664-04-04
Juncknickel, Hans,	Hærpauker, indforskrevet af generalløjtnant Hans v. Ahlefeldt,	Rostock, fra,	1669-11-22
Jürgensen, Hans,	T,	Stockholm, fra,	1669-06-06
Jürgens, Christian,	Musikant, logerer i Pilestræde,	Helsingør, fra,	1668-10-27
Jürgen, Hans,	Musikant,	Danzig, til,	1668-07-05
Kallesy, Andres,	Fhv. T i Ungarn,	Flensborg, fra,	1665-07-01
Ketler, Jürgen,	T fra Preussen, logerer i Prinsen af Danmark,	Helsingør, fra,	1667-11-15
Koch, Christian,	[Musikant], er fra Helsingborg,	Helsingborg, til,	1665-09-05
Koch, Christian,	Musikant,	Helsingborg, fra,	1669-02-16
Kopff, Hanns,	T,	Wolgast, fra,	1665-05-30
Korb, Hans Philip,	Fhv. skalmejblæser hos kurfyrsten af Sachsen,	Flensborg, fra,	1664-07-28
Kraff, Romanus Ellias,	Kongelig T,	Randers, fra,	1666-04-16
Krette, Peter,	Fhv. T hos Stenbock,	Malmø, fra,	1664-03-24
Kruse, Paull,	T,	Nysted, fra,	1663-09-29
Kruse, Peter,	Orgelbyggersvend, rejser med sin mester Hans Horn,	Göteborg, fra,	1668-05-20
Kröger, Christoffer,	Kunstpfeiffer,	Stralsund, fra,	1664-07-11
Kutschsing, Thomas,	Til Hans Schachs kompagni som piber,	Königsberg, fra,	1671-09-30
Lahar, Christopfer,	Organist,	Helsingør, til,	1664-06-02
Lammeke, Jonas,	Musikant i Viborg,	Aarhus, fra,	1665-06-04
Lange, Adam,	Musikant,	Helsingborg, fra,	1669-02-16
Lannge, Claus,	T, logerer hos Börre Kochs,	Viborg, fra,	1665-07-07
Leberman, Hans Rötke,	Fhv. pauker under oberst Recks kompagni,	Helsingør, til,	1668-05-16
Leffelom, Ambrosius,	T,	Königsberg, fra,	1665-06-09
Lefke, Johannes,	Musikant,	Lübeck, til,	1668-03-29
Lehfohr, Mattis,	T hos Morritz Pudewitz,	Stralsund, fra,	1663-10-25
Leibundt, Nicholas,	T fra oberst Podebusch,	Stralsund, fra,	1665-08-23
Levin, „Mons.“,	En lüneburgsk musikant, logerer i Lækkerbiskens,	-, ind,	1668-08-27
Levrentz, Alexander,	Organist ved [biskop] doktor Peter Winstrup i Lund,	Malmø, til,	1667-11-08
Loerentzen, Loerentz,	Pauker,	Malmø, fra,	1665-06-08
Lorentsen, Lorens,	Pauker,	Stralsund, til,	1665-12-29
Lorentz, Johan,	[Organist], borger her (København),	Malmø, fra,	1663-03-05
Lorentz, Johan,	[Organist],	Malmø, fra,	1663-06-20
Lorentz, Johan,	[Organist], borger her (København),	Malmø, til,	1664-02-19
Louw, Hinrich von der,	T,	Hamburg, fra,	1668-12-25

Lützens, Peter,	Musikant, logerer hos Christen Musikant i Østergade,	Lübeck, fra,	1666-10-19
Löffelman, Andreas,	T hos generalmajor Holch,	Helsingør, til,	1665-06-26
Maclinet, Petrus de,	Lautenist,	Lübeck, fra,	1669-06-06
Mahn, Philip,	Fhv. T hos kongen af Polen,	Stettin, fra,	1668-10-16
Mann, Philip,	T, logerer hos Carl van Mander [maleren, holdt herberg],	-, ind,	1667-02-04
Meilius, Wolfram Michael,	Musikant ved det altenburgske hof, log. i Forgylde Kors,	Altenburg, fra,	1669-09-27
Merch, Fridrich,	T hos statholder Gyldenløve,	Christiania, fra,	1665-07-09
Meyer, Dauidt,	Musikant,	Stockholm, fra,	1668-05-12
Meyer, Hanns,	T hos Hans Majestæt,	Lübeck, fra,	1665-05-28
Meyer, Johan,	T hos Hans Majestæt,	Lübeck, til,	1664-09-05
Meyer, Johan,	Kongelig T her,	Lübeck, fra,	1667-10-28
Meyer, Johan,	Den kgl. Majestæts T her,	Lübeck, til,	1668-06-23
Meyer, Johann,	Hans Majestæts T,	Lübeck, til,	1665-06-14
Meyer, Johans,	T her (København),	Lübeck, til,	1667-07-06
Michellsen, Joen,	Af Hans Majestæts musikanter,	Portugal, fra,	1665-07-03
Michel, Jürgen,	Musikant,	Stralsund, til,	1667-06-10
Michel, Jürgen,	Musikant,	Oddewalt, til,	1667-08-29
Minck, Friedrich,	T i Garden,	Helsingør, fra,	1663-01-14
Mirck, Friedrich,	T i Garden,	Malmø, til,	1663-01-23
Moeritz [Schatz?],	T hos Hans Majestæt,	Flensborg, fra,	1665-08-20
Mohn, Philip,	T her hos Hans Majestæt,	Stralsund, til,	1667-05-22
Nielsen, Johan,	Kantor i Malmø, log. hos Johan Wandel ved Skt Marie kirkegd.,	Malmø, fra,	1667-10-05
Nielsen, Thomas,	Organistsvend,	Lübeck, til,	1667-09-22
Niemand, Johan,	Musikant,	Danzig, til,	1667-07-18
Ohland, Martinus,	Musikant,	Stettin, til,	1667-10-25
Oldenburg, Hinrich,	T hos Fyrsten af Plön,	Lübeck, fra,	1671-04-04
Oldenburg, Hinrich,	T hos Fyrsten af Plön,	Lübeck, til,	1671-04-11
Ostum, Anthonig von,	Fhv. T, log. hos Anne Karimels ved Helligåndskirken,	-, ind,	1666-06-17
Petersen, Christian,	T,	Lübeck, til,	1666-02-01
Petersen, Jens,	T under oberst Krosachs regiment i Holland,	Lübeck, fra,	1668-11-22
Petersen, Johan,	Organist i Randers, logerer i Falken ved Stranden,	Fjellerup, fra,	1668-09-01
Petersen, Johan,	Organist i Randers,	Fjellerup, til,	1668-09-29
Petersen, Michell,	Fhv. T under ritmester Ornings kompagni,	Trondhjem, fra,	1671-06-06
Petres, Lorrens,	Organist,	Malmø, til,	1666-06-02
Petres, Reinholdt,	T fra generalmajor Aschenberg,	Malmø, fra,	1665-09-14
Pfilip, Hans,	Organist,	Lübeck, fra,	1666-08-18
Pickars, Friderich,	Musikant, logerer hos „Stadts Musicant“,	Göteborg, fra,	1667-08-21
Pritsher, Caspar,	T ved oberst Johan Brockenhusens regiment,	Helsingborg, fra,	1671-02-12
Radichen, Johan,	Organist i Helsingør,	Helsingør, fra,	1669-07-12
Ram, Otto Willm(!),	Organistsvend,	Rostock, fra,	1668-09-13
Rasmussen, Markus,	Fhv. hærpauker under de lüneburgske,	Lübeck, fra,	1668-11-14
Reick, Christian,	Fhv. T hos Hannibald Sehested, logerer i hans gård,	Asmus, fra,	1667-04-20
Reits, Fridrich,	Musikant i Helsingør,	Helsingør, til,	1664-09-07
Rentscheide, Jochim,	Organistsvend,	Rostock, fra,	1668-09-13
Reve, Benedictius,	Musikant,	Flensborg, fra,	1666-04-18

Richter, Christoffer,	Fhv. skalmejeblåser hos kurfyrsten af Sachsen,	Flensborg, fra,	1664-07-28
Rierner, Matties Linder,	Fhv. skalmejeblåser hos kurfyrsten af Sachsen,	Flensborg, fra,	1664-07-28
Ritter, Johan,	T hos grev Ratzewill, log. i „Vergelten Risen“ i Skipperboder,	Königsberg, fra,	1666-06-18
Rodens, Hans,	Musikant,	Malmø, til,	1664-11-15
Rohr, Friedrich Christian,	T,	Lübeck, til,	1666-02-11
Rolberg, Jens,	T, Hr. Knudt Gieddes,	Malmø, fra,	1663-03-12
Roose, Peter,	Musikant,	Stockholm, fra,	1668-05-12
Rotenburg, Albrecht,	Instrumentist,	Danzig, til,	1669-03-17
Rotschinck, Michell,	T hos oberst Arenstorff her (København),	Aalborg, til,	1666-09-05
Rottenberg, Loerentz,	Tjenestelos T,	Malmø, til,	1665-05-05
Ruhmstedt, Philip,	Musikant,	Lübeck, til,	1664-08-18
Rullenberg, Jens,	T hos major Høeg i Jylland,	Malmø, til,	1665-09-11
Rumel, Christian,	Fhv. T hos generaløjtnant Hans von Ahlefeldt,	Lübeck, fra,	1667-06-20
Rummelberg, Jens,	T hos Jörgen Høy,	Æbeltoft, til,	1664-07-30
Rummel, Christian,	Fhv. T i Malmø,	Malmø, fra,	1664-04-07
Rummel, Christian,	T under de svenske,	Lübeck, til,	1664-05-16
Sachsen, Friedrich,	Musikant ved det altenburgske hof, logerer i Det forgyldte Kors,	Altenburg, fra,	1669-09-27
Satler, Johann,	Musikant i Landskrona,	Landskrona, til,	1665-06-22
Sax, Johan,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-07-18
Schabrich, Hans,	T,	Lübeck, til,	1664-08-09
Schall Meyer, Martinus,	Musikant,	Christiansand, fra,	1668-08-19
Schamell, Jörgen,	T, søger kondition, log. h. Michel Jørgensen i Springgaden,	Stockholm, fra,	1663-11-18
Schatz, Moeritz,	T i Gardén,	Flensborg, til,	1665-06-14
Schatz, Moritz,	Fhv. felttrumpeter hos generalmajor Claus v. Ahlefeldt,	Trondhjem, fra,	1664-04-16
Scheinman, Jacobus,	Musikant ved det altenburgske hof, logerer i Det forgyldte Kors,	Altenburg, fra,	1669-09-27
Scherdinger, Thiophilus,	T,	Stralsund, til,	1665-06-21
Scherlinger, Leopold,	T,	Wolgast, fra,	1665-05-30
Schilling, Johan von,	Obert Holcks T,	Helsingør, til,	1663-08-07
Schlütenbach, Natannel,	Musikus med to tjenere,	Lübeck, til,	1666-11-09
Schmidt, Hans Jürgen,	T hos grev Holck,	Nakskov, til,	1664-04-23
Schmidt, Jörgen,	Fhv. T hos grev Cornipazi, log. i „Vergelten Risen“ Skipperboderne,	Königsberg, fra,	1666-06-18
Schmit, Martin,	T fra Hannover,	-, ind (Hannover?),	1671-03-17
Schoffer, Paul,	Musikant,	Danzig, til,	1664-10-05
Schoning, Herman,	Organist,	Lübeck, til,	1666-06-16
Schultz, Andreas,	Musikant,	Bergen, fra,	1664-04-20
Schumacher, Casper,	Musikant, logerer hos „Stadts Musicant“,	Göteborg, fra,	1667-08-21
Schumacher, Johan,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-03-01
Schwarz, Christoffer,	T,	Lübeck, til,	1665-12-06
Schwenberg, Jochim,	Musikant,	-, ud,	1669-05-04
Sedaller, Johan,	Musikant,	Landskrona, fra,	1665-09-20
Sera, Matties,	T hos Gyldenløve,	Slesvig, fra,	1665-09-06
Sieberts, Hinrich,	Musikant,	Lübeck, til,	1666-08-21
Sieh, Paul,	Organist på Christianshavn,	Malmø, fra,	1664-11-24
Simon [Fransen?],	T hos Hans kgl. Majestæt,	Helsingør, til,	1671-05-11
Sisz, Poull,	Organist på Christianshavn,	Stralsund, til,	1665-08-02

Som, Matthias,	T hos statholder Gyldenløve,	Norge, fra,	1665-07-31
Specker, Christian,	Musikant,	Flensborg, fra,	1666-04-18
Steffens, Conradt,	T [stadsmusikant],	Aalborg, til,	1666-05-21
Stegt, Claus,	T,	Lübeck, fra,	1663-08-10
Stolenburg, Jens,	T,	Æbeltoft, fra,	1665-09-01
Stummel, Christian,	Svensk T,	Malmø, til,	1664-04-09
Suentsen, Niels,	T,	Landskrona, til,	1666-05-08
Suentsen, Niels,	T,	Lübeck, til,	1666-05-09
Suentsen, Valentin,	T,	Landskrona, til,	1666-05-08
Sundt, Christian,	Organist,	Blekinge, til,	1665-05-28
Sylig, Johan,	Musikant,		
	logerer hos den kongelige urmager,	Lübeck, fra,	1666-09-11
Söffrensen, Nels,	T hos Mogens Rosenkrans,	Mariager, fra,	1664-07-03
Tedens, Hans,	Musikant,	Aarhus, fra,	1664-11-08
Theytman, Borchert,	Feltm. Stenbocks T,	Vie(!), til,	1664-07-20
Thrompeter, Jochim,	T,	Kolding, fra,	1665-04-12
Tidemand, Zacharias,	[Musikant], gefrejer under oberst Harloffs kompagni,	Stralsund, til,	1668-03-15
Tiheman, Johan,	Musikant,	Stockholm, fra,	1668-05-12
Ulrich, Ernst Georg,	Kongelig musikant,	Lübeck, til,	1665-04-17
Uttenberg, Christoffer,	Musikant,	Königsberg, fra,	1667-06-28
Wagener, Andres,	Violist,	Nykøbing, fra,	1665-09-01
Wagener, Peter Frantz,	Musikant,	Bornholm, til,	1665-05-05
Waldaw, Johan,	T i Garden,	Malmø, til,	1663-01-23
Wall, Borchert,	Musikant,	Stralsund, fra,	1671-03-29
Weimer, Bendix,	T,	Helsingør, til,	1664-11-14
Weimer, Benedict,	T hos oberst Friedrich,	Helsingør, til,	1663-10-16
Wellemanus, Daudt,	Musikant,	Stettin, fra,	1665-07-06
Wichand, Alexander,	Musikant,	Stralsund, fra,	1667-05-05
Wilch, Matthis,	Musikant,	Rostock, til,	1667-06-23
Wilhelm, Hans,	Musikant,	Lübeck, fra,	1667-08-03
Willersen, Anthon,	T hos Otte Lindenau,	Malmø, fra,	1666-07-31
Wille, Guffer,	Dronningens violist,	Lübeck, til,	1668-03-14
Willmorius, Daffuidt,	Musikant,	Lübeck, fra,	1666-07-07
[Wittkop], Henschen,	Hans kgl. Majestæts T,	Lübeck, til,	1669-09-04
Wittkop, Henschen,	T hos Hans kgl. Majestæt,	Lübeck, fra,	1669-10-31
Witt, Wilm(!),	Organist,	Stettin, til,	1667-10-29
Wolfart, Jenniche,	Feltpiber, fra oberst Dellwig fra Kristianstad,	Malmø, fra,	1663-04-06
Wullenberg, Johan von,	Felttrompeter hos Jørgen Goie,	Malmø, fra,	1664-07-13
Wuls, Hinrich,	T hos Wehnen,	Kiel, til,	1669-11-17
Zing, Steffen,	Musikant,	Lübeck, fra,	1664-01-22

SUMMARY

The Mobility of Musicians in the Baltic Area in the Seventeenth and Eighteenth Centuries

This article is a supplement to the discussion of Baltic Music Culture („Die Musik-kultur des Ostseeraumes“) – a concept introduced by Carl Allan Moberg in 1957.

Eight German-texted passport ledgers preserved in Denmark have served as valuable source materials for examining the mobility of musicians in the 17th century. Used by the military, these ledgers kept track of persons travelling in and out of Copenhagen from 1663 to 1669 and in 1671. Each ledger entry is dated and records the individual's name, occupation, destination and/or place of departure. Approximately 225 different musicians appear in these ledgers (their personal information appears in the appendix of this article).

The information attained from the ledgers reveals that musicians were divided into three general categories: *Trompeter*, *Organist* or *Musikant*, and that the most common place of travel was the Baltic area: Denmark-Norway, Sweden and the commerce cities of Northern Germany (from Königsberg in the East to Bremen in the West). The social milieu in the Baltic area is reflected by the musicians in these records – court musicians, city musicians, organists, military musicians and special musicians whose territory was limited to rural areas.

Comparisons are made between the seventeenth-century ledgers and Copenhagen's passport ledgers from 1788-1790. Also discussed are the critical source problems associated with the use of passport information.

Finally the mobility of musicians is discussed specifically, and it is concluded that the dominant direction of movement was from south to north, from Germany to Denmark-Norway and Sweden. Although there was some movement between Denmark and the old Danish provinces in Sweden, Danish-Norwegian and Swedish musicians primarily worked in their own respective countries. In general, mobility was greater in the 1600s than in the 1700s. The courts attracted Italian, French, English and German musicians, but for the most part it was only the Germans who settled in the North and whose descendents remained there. City musicians in Denmark-Norway held permanent offices, whereas the more prestigious organists and trumpeters shifted between various appointments. While the courts oriented themselves towards the rest of Europe, the cities oriented themselves more locally to the Baltic region. Although political situations in the Baltic area had some effect on the mobility of musicians, economic and social circumstances carried the greatest influence. In Denmark city musicians and peasants shared a close relationship, however, the general social movement of musicians tended to flow from the military and court levels to the civic level.

Translated by Anna H. Harwell

Om udførelsen af allegrodelen i ouverturen til Händels 'Messias'

Af NIELS MØLLER

En dag hørte jeg en engelsk indspilning af *Messias*. Jeg studsede straks over fortolkningen af ouverturens allegro. Havde jeg ikke kendt stykket, men som Mozart med Allegris *Miserere* måttet skrive den ned efter hukommelsen, ville mit indtryk have set således ud:

Eks. 1



Altså en almindelig barok-allegro i 4/4 (fjerdedel = 88), og jeg ville ikke have tænkt nærmere over det. Nu havde jeg imidlertid fra tidligere et andet indtryk af denne sats, og trods den udvikling, der er sket m.h.t. opførelsespraksis de sidste årtier, havde jeg på fornemmelsen, at der var noget, der ikke stemte, og konstaterede da også, at Händel havde anvendt en anden notation:

Eks. 2



I eks. 1 var takterne ikke alene trukket sammen to og to, men rytmetypen blev også opfattet som en „rigtig“ alla breve (se s. 34).

Ser man på Händels original, er tempoet angivet som *allegro moderato*. (Op-rindelig var angivelsen „a tempo giusto“, men det har Händel overstreget og ovenover erstattet med „*allegro moderato*“.¹) Intet tyder umiddelbart på, at stykket skulle have karakter af en diverterende concerto-grosso sats.

Den opfattelse synes imidlertid at have været gældende i en del år, selvom det ikke er alle, der blot sætter de gående (luntende) ottendedele (her fjerdedele) rytmebox på.

De senere år har tempoet for ouverture-allegroens vedkommende været i stigning, som det fremgår af nedenstående udvalg af engelske indspilninger:

David Willcocks (1973) markerer originalnotationens fjerdedele under halv-nodetakten, halvnode = 88.

1. *Hallische Händel-Ausgabe im Auftrage der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft*, udg. M. Schneider, R. Steglich m.fl. Kassel 1955- Serie I, bd. 17, kritisk beretning s. 55.

Charles Mackerras (1967) ligeledes med halvnøde = 88, udviser en klar og velovervejet gengivelse af stykkets struktur, hvorfor tilhørere uden forkundskaber ikke vil studse.

Trevor Pinnock (1988) har halvnøde = 92. Tempoet er her så hurtigt, at en klar profilering af detaljer er vanskelig at opnå.

Georg Solti (1984) har oven i købet halvnøde = 108.

Det er min opfattelse, at noget af det, der karakteriserer den moderne opfattelse, skyldes, at vi i dag (bortset fra specialensemblerne) anvender en anden ledelsesteknik end dengang, hvor musikken blev „dobbelstyret“ af medspillende personer (koncertmesteren på violin og kapelmesteren på cembalo). For den moderne taktstokdirigent, der måske er vant til at dirigere musik fra wienerklassikken og frem, kan slagskemaet let blive en sovepude i retning af en mere overfladisk gengivelse af barokmusikken. Det er mit indtryk, at visse nutidige dirigenter i deres iver for at gøre barokmusikken livlig og interessant presser tempoet op og dirigerer hen over detaljerne uden den intime forbindelse med musikken, som samtidens ledere, der „havde fingrene i instrumenterne“, må have haft.

Som sagt oplever vi i disse opførelser stykket som en barok allegrosats, der følger et *typisk rytmemønster*. *Fjerdedelene*, som bærer taktslagene og harmoniskifterne. *Ottendedelene*, som kan være tikkende eller luntende (Bach), og som ofte danner en gående eller løbende bas, og endelig de løbende *sekstendedele* i figurationer og koloraturer. Bagved det hele mærkes et overordnet åndedrag i *halvnoder*, der svinger som et roligt pendul, og som kan være bærer af overordnede harmoniske funktioner.

Ser vi på satsens originalnotation betyder det, at de omtalte fortolkere har overført den beskrevne rytmetype med de ovenfor omtalte funktioner af nodeværdierne til *alla breve*.

En *alla breve* af denne rytmetype kalder Johann Joachim Quantz *Der ordentliche Allabrevetact*.² Den ligner 2/4 og anvendes mest i hurtige slutsatser. I det følgende vil jeg vælge at kalde denne type for „rigtig“ *alla breve*. Inden en diskussion for eller imod denne muligheds anvendelse i *Messias*, skal der fremføres nogle betragtninger over selve *Messias*-satsen.

Allegroen i *Messias*-ouverturen har gennem det sidste århundrede givet anledning til mange forskellige fortolkninger, som mest har været karakteriseret ved betoning af kontrasten mellem satserne. Hvad satsens karakter angår, har der lydt så forskellige opfattelser som „urolig“, „heftig“, „den rasende og forgæves opadstræben hos den undertrykte“ og endelig „at den ikke har noget trist eller melankolsk ved sig, men når sit mål ved robust munterhed“. Jens Peter Larsen mener, at ouverturen stemning (alvorlig, streng, men også levende og viril) er ens fra

2. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVIII §34. Udg. af Arnold Schering (1906), s. 230.

3. Jens Peter Larsen: *Händel's Messiah*, New York 1972, s. 104.

først til sidst uden markeret kontrast i udtrykket mellem de to dele.³ På baggrund af så forskellige opfattelser, som nok kan forvirre begreberne, må man gå frem fra grunden og begynde med at se på stykkets struktur.⁴

Tonearten *e-mol* synes valgt med omtanke. Mattheson skriver i *Das neueroeffnete Orchester* (Hamburg 1713) om denne toneart: „E moll kan der vel næppe tillægges noget lystigt – man gøre det, hvordan man vil – fordi den plejer at gøre meget tankefuld, bedrøvet og traurig, dog således, at man endnu håber at finde trøst. Der kan vel skrives noget hurtigt i den, men det er derfor ikke straks lystigt.“⁵ Udfra denne kommentar til den valgte toneart må nogle af de ovenfor nævnte fortolkningsmuligheder afvises, og en udførelse af stykket som en diverterende sats er næppe den første tanke, der melder sig.

Hvad en formanalyse angår er det mit håb, at læseren med noderne i hånden vil være i stand til at udlede satsens konstruktion af formskemaet (se næste side). Jeg vil derfor undgå en detaljeret skriftlig beskrivelse og indskrænke mig til at kommentere enkelte forhold, som vil være af betydning for det følgende.

1. *Tema*: 4 takter med en ledetonetrille og som afslutning en ottendedelsfigur, som leverer stof til motivarbejde og udspindingskæder i satsens løb, og som i temaet akkompagneres af kadenceformlen:

Eks. 3a



2. *Mellemspil* Sekvensering af ottendedelsmotiv akkompagneret af ovennævnte kadenceformel i dobbelte nodeværdier:

Eks. 3b



3. *Kromatisk basopgang i halvmoder* (t. 27 og 54), som spænder satsen op mod et orgelpunkt.

4. *Harmoniskifte* stort set på halvnoden, men på fjerdedel i temaets kadence.

5. Som det vil fremgå af formskemaet, består stykket af 2- og 4-takts dannelser, som det ses af de motiviske konstruktioner og af harmonikken.

6. Symmetrien brydes to steder. I t. 27 afsluttes en periode samtidig med, at der bringes optakt til en ny 2-taktsperiode fra næste takt, hvorved kæden af 2-taktskonstruktioner forrykkes for først at blive flyttet tilbage i t. 78.

Som grundlag for den efterfølgende diskussion har jeg mere eller mindre grundigt undersøgt 170 satser i lige takt af Corelli (23), Vivaldi (6), Bach (69),

4. Originalnotationen er vist på s. 33, eks. 2. Taktnummereringen regnes fra fugaens begyndelse.

5. Citeret efter Kaj Aage Bruun: „Strejflys over det 18. Aarhundredes Musikpraksis“, *Dansk Musiktidsskrift* (1939) nr. 1, s. 4.

Tema (T) VI. 1

Tema (D') VI. 2

Tema (T) Bas

Mellemspil

Motivisk arbejde

3 x 4 takter

10

3 x 2 takter

20

2 x 2 takter

T	D' (D)	S	D' 4 3 3	T (=S)	T	D'	PD (D)	S	D' 4 3 3	T	T	T	T	T	S	D'	T	D	Sp	Tp
e-moll			h' (D')				e' (T)													

G' (Tp)

Tema (D') VI. 1

Udspinding og opspinding af temaslutning

Tema (Tp) Bas

Mellemspil

4 takter

1 takt

3 x 2 takter

30

4 x 1 takt

40

3 x 2 takter

(D)	T	D' (D)	S	T = D	S (D)	PD	D	T	D ₄	T	Sp	T ₆	Sp	D	T	D	T	D' (SD)	S	D' T D	T (=D)	T	D' 3	T (=Tp) T	
h' (D')			e' (T)				kromatisk basopgang		G' (Tp)		orgelpunkt (D)										C' (Sp)		a' (S)		

Udspinding

Motivisk arbejde

Opspinding

Motivisk arbejde

Opspinding

Motivisk

3 x 2 takter

50

3 x 2 takter

60

3 x 2 takter

2 + 2 takter

D' 3	T	D' 3	T = S	PD	P	T	Sp	PD	D	T	(D)	S' (D)	D	T	D	T	D	T ₆	D'	T	Sp	S ₆	PD	D' 6	T
			e' (T)									basopgang kromatisk													
												orgelpunkt (D)													
												(plagal virkning)													

arbejde

Lang afspinding

Tema (T) VI. 1

Udspinding (henhold. omkr. S)

Generalpause

3 takter

70

3 takter

4 takter

1 takt

2 x 2 takter

80

S	D' 6	S ₆	D	T	S ₈	D	T	S	PD' P	Sp' S	D	T	D' (D)	S	D T D	S (D)	S (D)	S	D	‡	T	S	D ₈ 3	T

T

S (skuffende kadence)

D

T

Slutning (fastslået med fuld kadence)

Händel (64), Pergolesi (1) og Mozart (7) med henblik på temaets taktantal, sats-type, tempobetegnelse, hurtigste nodeværdi og mensurtegn.⁶

II Alla breve, for og imod

På baggrund af det lydindtryk, jeg har fået ved at lytte til de moderne udgaver af *Messias*-ouverturen, må jeg konkludere følgende:

1. Stykket opfattes *alla breve*.
2. Stykket udføres som en „rigtig“ *alla breve* med luntende fjerdedele (som ottendedelene i f.eks. Bachs 3. Brandenburgerkoncert). Herved får man samme indtryk som ved en diverterende concerto-grossosats.
3. Det lyder, som om takterne trækkes sammen to og to.
4. Det valgte tempo presses af nogle dirigenter op på halvnote = 92 – 108, hvilket ligger ud over, hvad der kan synes rimeligt (også i nævnte Brandenburger-sats).

Når vi taler om *alla breve*, må det præciseres, hvilken *alla breve*-type, der er tale om. *Alla breve* er et vidt begreb, der i 1700-tallet spænder lige fra arkaiske former i ricercarer og korsatser i 'stile obligato', over diverse mellemformer både i orkesterværker og specielt i orgel- og klaverfugaer, til den „rigtige“ *alla breve*.

Svarer *Messias*-satsen trods sit C til en af disse *alla breve*-typer?

Den fremviser træk, der kunne tale for det:

- a. Satsen har ottendedelen som hurtigste nodeværdi
- b. Harmoniskifterne falder ofte på halvnoderne
- c. Den harmonisk styrende basopgang (t. 28f) er i halvnoder
- d. Den i udspindingerne anvendte figuration kan minde om sekstendedels-figurationen i en concerto-grossosats.

Lad os prøve at se på *alla breve*-satser hos Bach og Händel. Hos *Bach* er alle typer fyldigt repræsenteret (færrest „rigtige“ *alla breve*-satser). I en stor gruppe ses værker, som trods anført *alla breve* helt oplagt må spilles med fjerdedelen som tællenode, og som alle indeholder sekstendedels-passager. Det drejer sig om førstesatserne i fem af de seks Brandenburgerkoncerter, Violinkoncerten i E-dur, Dobbeltkoncerten for to violiner i d-mol, fugaerne i Ouverturesuiterne nr. 1 og 3 samt tre orgelsonater.

I mellemgruppen finder vi en række orgel- og klaverfugaer med ottendedelen som hurtigste nodeværdi, hvoraf nogle lige så godt kunne være noteret i 4/4. Andre satser i denne gruppe ligger og svæver omkring en rolig *alla breve*, hvor fjerdedelene i udførelsen bør have en vis vægt.

Mens *alla breve*-tegnet i de to ovennævnte kategorier ofte er sat af konvention (der er adskillige eksempler både hos Bach og Händel på, at den samme sats kan optræde med *alla breve* eller C i forskellig sammenhæng), så er betydningen af

6. Begrænset spalteplass i årbogen har bevirket, at jeg har måttet forkorte mit indlæg betragteligt, hvilket især er gået ud over en del dokumentation og en liste over undersøgte værker. Originalmanuskriptet befinder sig forfatterens varetægt, hvis nogen ønsker at konsultere det.

alla breve uomtvistelig i den „rigtige“ alla breve.

Hos Bach optræder en „rigtig“ alla breve ikke ofte i hans orgel- og orkestermusik (i 7 ud af 35 undersøgte satser). De følger beskrivelsen på side 34. De må karakteriseres som diverterende, har ofte gående eller luntende bas og optræder hyppigt i finaler.

Det kan meget vel være finalen af 4. Brandenburgerkoncert (BWV 1049) eller endnu bedre ouverturfugaen i orkestersuiten i h-mol (BWV 1067), der har tjent som forbillede for den moderne udførelse af *Messias*-fugaen!

Händel udviser i modsætning til Bach stor tilbageholdenhed i anvendelsen af alla breve-tegnet. Holder man de franske danse- og suitesatser, som traditionen tro noteres i alla breve, udenfor, finder vi kun 11 satser (af 64 undersøgte). Heraf er de 8 diverterende, og i 5 af dem slår fjerdedelsfornemmelsen kraftigt igennem. Tilbage bliver tre satser i mellemgruppen, hvis temaer kan minde om *Messias*-temaet, men som ved nærmere eftersyn ingen lighed har med *Messias*-satsen.

Sammenligner vi *Messias*-fugaen med 32 undersøgte alla breve-satser hos Bach, *Händel* og *Corelli*, må resultatet siges at være magert. Een sats fra mellemgruppen kommer dog i betragtning, idet den i stor udstrækning anvender de samme tekniske virkemidler i samme notation som *Messias*-satsen. Det drejer sig om Bachs orgelfuga i c-mol (BWV 537):

1. *Tema* 4 takter

2. *Mellemspil* præget af sekvenser (som i *Messias*). Kadenceformel 3b ses i t. 24.

3. *Kromatisk basopgang i halvnoder* med sekvenserende opspænding i ottendedele ovenover (t. 57). Men hvor *Händel* anvender den et par steder som harmonisk opspænding, benytter Bach den som konstruktionsgrundlag i alle stemmer i resten af satsen med vekslende harmonik. Harmonikken under overstemmens t. 62f svarer stort set til *Messias*.

4. *Harmoniskifte* på halvnoden.

Nu behøver en sats med ottendedelen som hurtigste nodeverdi jo slet ikke at være alla breve! Der findes mange satser hos *Händel* i denne notation, særlig fugaer, som står i 4/4 (C), og en betragtelig del af dem er placeret som 2. sats efter en langsom indledning. Af det undersøgte materiale drejer det sig om satser fra 8 instrumentalkoncerter, 5 operaouverturer, 3 oratorieouverturer, 5 triosonater og 6 klaverfugaer. Bortset fra at de alle er fugaer, udviser de stor forskellighed. Fælles for mange af dem er en tydelig profilering af ottendedelene, ofte i spring, mens takter med fjerdedele kun optræder sporadisk som basfundament eller „fyld“ i mellemstemmer. Satserne falder indenfor alle kategorier, fra det diverterende over diverse mellemformer til mere koncentrerede, strengere gennemarbejdede satser. Fjerdedelspulsen er uomtvistelig i dem alle, men i en del af dem spiller det overordnede halvnodependul mere eller mindre ind uden at svække fjerdedelene. De fleste udviser få fælles træk med *Messias*. Nærmest kommer 2. sats af concerto-grosso'en Op. 6 nr. 4 i a-mol fra 1739 (HWV 322), komponeret to år før *Messias*:

1. *Tema* 4 takter med ledetonetrille sluttende med ottendedelskæde (som *Messias*). Kadenceformlen eks. 3a danner temaets første toner og anvendes i satsen

med samme funktion som i *Messias*.

2. *Mellemspil* dialogiske ottendedelspartier over eks. 3a.

3. *Kromatisk basopgang* her i fjerdedele (t. 70 og 93). Kæden er dobbelt så lang som i *Messias*, men 2. halvdel svarer både i harmonik og tonalitet til *Messias*.

4. *Harmoniskifte* på fjerdedelene.

For en fjerdedelssats taler både de markerede fjerdedele i t. 6, den vægtige kromatiske opgang, samt at harmoniskifterne falder på fjerdedelene. Kæden af ottendedele i temaets slutning er heller ikke nogen letløbende affære med de mange spring. Trillen i begge satsers tema må også formodes at skulle give ledetonen en vis vægt. Endelig er, som i *Messias*, alle stemmer (også bassen) involveret i det tematiske arbejde.

Sammenholder man *Messias*-satsens eksposition med ekspositionen i Op. 6 nr. 4, hvor man begge steder finder ottendedelsfigurer sammenkædet med kadenceformlen eks. 3a, er man tilbøjelig til at spille begge satser ens, hvilket peger i retning af at opfatte *Messias*-satsen som en fjerdelssats.

På baggrund af det ovenfor sagte, mener jeg, at *Messias*-satsen skal placeres på vippen mellem en händelsk fjerdelssats og en bachsk halvnodesats. I konstruktionen omkring temacitaterne ligner den Händel, og i mellemspil og øvrige udvikling ligner den Bach. I sidstenævnte halvnodestyrede konstruktion passer punkterne b og c (s. 37) fint ind. Som dirigent kan man så vælge at slå fjerdedele (med megen vægt på halvnoden) eller halve (med omhu for fjerdelene).

Mens intet hidtil har peget imod en opfattelse af satsen som „rigtig“ alla breve, synes satsens *figurationer* (pkt. d, s. 37) ved en overfladisk betragtning at tale for det. Figurationernes motiv er afledt af temaets sidste fire ottendedele, og de optræder i lange kæder, som til forveksling ligner de diverterende instrumentalkoncerter virtuose passager, som vi kender dem fra Vivaldi og Händel. På baggrund af hvad der i det foregående er sagt om *Messias*-satsens stilistiske placering, tror jeg imidlertid ikke på, at disse kæder har denne diverterende funktion her. De består kun af dette ene motiv, som i stadig, koncentreret gentagelse er med til at opbygge satsens spændinger (eks. 5). De er en del af det satstekniske arbejde, som vi også møder det i Bachs orgelværker (f.eks. fuga i g-mol, BWV 576, t. 8f). Figurens lighed med de tilsvarende i instrumentalkoncerterne er efter min mening ikke nok til at opfatte satsen som „rigtig“ alla breve. Det er imod stykkets karakter. I øvrigt har satsen heller ikke nogen gående eller luntende bas, som ellers er typisk for mange af de „rigtige“ alla breve-satser, og jeg kan ikke se noget belæg for at tvinge en sådan grundrytme ned over den.

Skal man besvare det side 37 stillede spørgsmål, må man nok sige, at en rolig alla breve-opfattelse, som ved nogle af Bachs orgelfugaer i mellemgruppen, kan forsvares.

III Taktsammentrækning

Vil man have *Messias*-satsen til at lyde som en barok-allegro med sekstendedele i 4/4, må det ske ved taktsammentrækning (eks. 1 og 5). Nu er det få baroksatser i

Som det ses i eks. 5 (nederst forrige side) t. 27 (noteret som eks. 1) skubbes denne vigtige opgang hen på de mindre betonedede slag i taktens anden halvdel, og nogle inferiøre harmoniske funktioner rykker op på de vigtigste pladser efter nedslaget. Det samme gælder temaindsatsen t. 37 (38), som får sit toppunkt på subdominanten placeret på et mindre betonet taktslag t. 39 (40). Orgelpunkterne falder på 3 i stedet for på 1, og det samme gør kadencerne. Endelig hugges Händels totaktskonstruktioner over på midten af nedslagene.⁷

At begyndelsen og slutningen går så fint op, har måske fået nogle dirigenter til at overse, at de har slået mod metrummet i 52 af satsens 85 takter. Specielt hvis deres tempo har været så hurtigt, at det ikke har tilladt dem at gå i dybden med detailler. Selvfølgelig er der mange gode musikere, som har en klar fornemmelse af satsens konstruktion, og som forstår at bringe den til udtryk trods et evt. omvendt slag.

Slår man ned efter Händels egne taktstreger, kommer man ikke slagteknisk på gale veje. Jeg skal dog ikke afvise, at satsen kan få god sammenhæng ved, at man slår 4 halve. Blot skal man så nøjes med at slå to slag i t. 27 og 78 (og – måske – dele t. 68-73 op i to stortakter med 6 halvnodeslag i hver).

Det behøver imidlertid ikke at betyde en udførelse som hurtig „rigtig“ alla breve, men kan også lade sig gøre i en roligere alla breve af mellemtypen.

IV Tempo

Hvad angår *Messias*-satsens tempo mener jeg, at kommer man op over halvnode = ca. 85, kan man vanskeligt undgå at udføre satsen som en „rigtig“ alla breve, og da jeg i det foregående mener at have afvist denne mulighed, må jeg lede efter et passende tempo længere nede på skalaen.

Händels tempoangivelse er allegro moderato, som hos Quantz (sammen med allegro ma non troppo) henføres til allegretto-kategorien (XVII 2 § 26). Vælger vi (som de moderne) at betragte *Messias*-fugaen som en decideret alla breve-sats og følger Quantz's tempoangivelse for en allegretto i alla breve, får vi halvnode = 80 (fjerdedel = 160). Det virker hurtigt, men ikke så hurtigt som i de modernes udgaver. Ser vi derimod på de satser, hvor Händel ellers har anvendt moderato eller ma non troppo (HWV 67, 316, 324 og 386), er de alle typiske fjerdedelssatser med ottendedelen som hurtigste node. Et forsøg på at spille dem i fjerdedel = 160 giver et grotesk hurtigt og umuligt resultat, og spiller vi efter Quantz's allegretto-anvisning i fjerdedelssatser med sekstendedele (fjerdedel = 80) bliver det for langsomt. Der må gælde en anden regel for satser i 4/4 med ottendedelen som hurtigste node.

7. Som det ses af skemaet s. 36 er taktstregerne for neden forlænget, så de markerer en dobbelttakt. I de perioder, hvor motividannelsen ændres metrisk i forhold hertil (t. 28-79), er der yderligere markeret dobbelttaktstreger for oven.

Quantz omtaler en modereret allegro halvnote = 60, fjerdedel = 120 som en mellemstation mellem allegro assai og allegretto (XVII 7, § 51).⁸ Den er beregnet på sekstendedelssatser, men kan måske bruges som udgangspunkt for vor diskussion, idet den anvendt på ottendedelssatser hverken virker for langsom eller for hurtig.

Der er stor lighed mellem tempoangivelserne i *Messias* og i Op. 6 nr. 6, 2. sats HWV 324 (efter overvejelser foretrak Händel som sagt 'moderato' i *Messias*, mens 'giusto' sejrede over 'ma non troppo' i Op. 6 nr. 6).⁹ Op. 6 nr. 6 er en oplagt fjerdedelssats med markerede fjerdedele i temaets første takter, og jeg vil mene at fjerdedel = 120 er absolut i overkanten. Tager vi den side 38-39 omtalte Op. 6 nr. 4 (allegro), som også er en fjerdedelssats, føles fjerdedel = 120 måske i underkanten.

Betrager vi *Messias*-ouverturen som værende i nærheden af en fjerdelssats, får vi nok et minimumstempo på fjerdedel = 120. Nu lader *Messias*-satsen sig jo, i modsætning til de to andre, spille i et langt hurtigere tempo. Side 38 sammenlignede vi den med Bachs orgelfuga i c-mol (BWV 537). I den anledning har jeg konsulteret flere organister af forskellige årgange om deres tempo i dette stykke. Resultatet blev halvnote = 60 (3); 63 (1); 66 (3); 72 (1); 75 (1); og 80 (1). Med sammenligningen med Händels Op. 6, nr. 4 in mente er jeg tilbøjelig til at foretrække et sted i tresserne for *Messias*-satsen svarende til, hvad flertallet peger på for Bach-fugaens vedkommende. Musik skal ikke levendegøres ved hastighed, men gennem artikulation.

Leder vi efter Händels eget tempo, synes opgaven umulig. Nogen hjælp kan vi måske få i Jens Peter Larsens artikel *Handelian Tempoproblems and Messiah*.¹⁰ Her bringes bl.a. en oversigt over metronomangivelser i *Messias* mellem 1784 og 1940. Ouverturefugaen udviser overalt fjerdedelstempo mellem 112 og 126 (langsomst i forrige århundrede). Tager vi en mellemproportional mellem disse får vi et gennemsnitstempo på fjerdedel = 120. Alle disse angivelser er *rolige* og har været det siden monstropførelsen i Westminster Abbey i 1784.

Desværre ser det ikke ud til, at Händel selv har beskrevet varigheden af *Messias*. Det har han imidlertid gjort for *Salomos* vedkommende, og her er han i gennemsnit ca. 1/5 hurtigere end en beregning, som Jens Peter Larsen med anvendelse af et dengang rimeligt tempo foretog i midten af vort århundrede. Nu ved vi ikke, om Händel ville have været ligeså hurtig i et alvorligt oratorium af „Anthem-typen“ som *Messias*. Men prøver vi alligevel at overføre tendensen fra *Salomo* til *Messias*, får vi et ouverture-tempo på fjerdedel = 144 (halvnote = 72), hvilket ligger indenfor de forslag, der er angivet ved Bachs c-mol-fuga.

En sådan statistik må jo tages med det allerstørste forbehold. Vi kan måske ane en tendens, men ikke udlede Händels tempo i de enkelte numre. Hans tempo i ouverture-fugaen kan have været såvel roligere som hurtigere end det an-

8. Jvf. Thurston Dart: *The Interpretation of Music*, London 1954, s. 98.

9. *Halle-udg.* (se note 1) Serie IV, bd. 14, kritisk beretning s. 41.

10. *American Choral Review*, XIV, 1 (1972).

førte. Metronomangivelsen for den indledende Grave i 1784 er fjerdedel = 60. Det passer godt til Quantz's ord om, at en Grave skal spilles „etwas erhaben und lebhaft“ (XIV § 17), og muligvis svarer det til Händels eget tempo. Spilles satsen hurtigere er det 'erhabene' i fare for at forsvinde.

Til slut skal det siges, at det selvfølgelig er op til den enkelte dirigent, hvor han udfra sin personlige kunstneriske fornemmelse vil placere *Messias*-ouverturen tempo. Men jeg håber, det vil falde indenfor de rammer, der er anført i det foregående. En smuk måde, på hvilken man kunne virkeliggøre en opfattelse af ouverturen som en sammenhængende helhed, kunne være at sammenfatte hele stykket under en fælles puls: Grave, fjerdedel = 60 – Allegro, halvnote = 60. Men et så roligt tempo vil det nok være svært for nutidens dirigenter, publikum og måske Händel i hans grav at acceptere.

SUMMARY:

Concerning the performance of the Allegro in Händel's overture to the Messiah

This article discusses tempo and character in the Allegro of Händel's overture to the *Messiah*. Although many modern interpretations have tended to identify this music as being in the style of an amusing concerto grosso movement, the present author proposes a slower, more serious performance of the movement. An analysis of the work's structure and a comparison of this piece with other movements by Händel (HWV 322 and 324) and a Bach organ fugue (BWV 537) are used to substantiate this theory.

Translated by Anna H. Harwell

Niels W. Gade's 'Agnete og Havmanden'

Additional source material and a new hypothesis concerning its origin (Part 1: The Overture)

By ANNA HEDRICK HARWELL

Jeg føler først nu mit eget Jeg – dog misforstaa mig ej og tro mig ikke en indbildsk Taabe, som, følgende Solens Glans, flyver i Flammen – opvaagnet, som naar en Drivhusplante fra Nordens kunstige Solvarme hensættes under Sydens Azur. Hele mit indre Liv arbejder, udvider og forbereder sig til en aandelig Gjenfødelse; mit forrige Liv ligger som et Chaos, uformeligt og livløst i Baggrunden, hvoraf Skaberlivet kalder det Haarde og Bløde, det Tunge og Lette at forene sig.

De mange herlige og store Natursituationer, mit legemlige Øje har havt Lejlighed til at skue, have i det Aandelige vakt nye Følelser, nye Tanker og givet den aandelige Virken Stof og Næring for lang Tid.¹

With these words Niels W. Gade, then only 21 years old, described a new-found source of inspiration to his longtime friend and teacher, A.P. Berggreen. In this same letter, dated „Gothenborg, den 24de Sept. 1838,“ Gade continued by giving a description of his most recent composition:

Eventyret om Agnete og Havmanden har altid forekommet mig at være et meget musikalsk Sujet, og uden egentlig at have lagt nogen Plan til dets videre Udarbejdelse som Musikstykke har det dog bestandigen foresvævet mig. („Vogt Dem vel for den skønne Melusine,² Hr. Gade! en farlig Skjønhed og en ikke mindre farlig Rivalinde.“ „Jeg veed det, jeg veed det meget vel, min Herre, og tillader paa ingen Maade nogen Sammenligning mellem Jomfru Agnete og skøn Melusine; men skulde en Maler for en underskøn Gjenboerskes Skyld lægge Hænderne i Skjødet og ikke turde forsøge at male et Dameportrait? Nej! jeg veed det vist, der er Plads for os alle, om ikke i Hovedgaden, saa dog i en beskeden lille Sidegade.“)

Nu har jeg altsaa lagt Haand paa Værket og givet det Form af Overture. Jeg har tænkt mig Agnetes Længsel ved Strandbredden efter en hende ubekjendt Gjenstand som Hovedmomentet i dette Stykke. Som to hinanden modstridende Principper optræder Havmandens Elskovsklage og

1. C. Skou: *Andreas Peter Berggreen*, København 1895, p. 55-58.

2. Obviously a reference to Mendelssohn's *Die schöne Melusine* overture.

hendes egen Samvittigheds Røst (idet hun ved at elske Havmanden tror at begaa noget Ondt.) Denne Kamp mellem et Godt og Ondt udgjør Middelpunktet, indtil hun mod Slutningen overgiver sig paa Naade og Unaade i Havmandens Favn. Med den musikalske Udarbejdelse er jeg omtrent halvvejs og saa temmeligen til min egen Tilfredshed. Jeg arbejder flittigt, og det gaar godt fra Haanden.

Turning to Gade's published output, one soon discovers the absence of the above-mentioned overture. Thus the question is posed: What became of *Agnete og Havmanden*?

In an article entitled *Niels W. Gade og troldtøjet*, Finn Mathiassen asserts that sketches to an overture entitled *Jugendträume*³ are the remnants of the work originally named *Agnete og Havmanden*:

Det ligger umiddelbart nær at antage at dette værk [*Jugendträume*], der formentlig aldrig blev opført og ihvertfald ikke trykt, var det kompositoriske resultat af Gades gennembrud til hvad han kaldte „mit eget jeg“ i efteråret 1838, og at vi altså her står over for den omspurgte 'Agnete og Havmanden'-ouverture.⁴

Speculating upon the possible process of this transformation, Mathiassen continues with the following hypothesis:

Da inspirationen kom over Gade, greb han straks til pen og nodepapir. Han arbejdede endnu i en begejstringsrus, da han skrev sit brev til Berggreen, men kørte derpå fast. Rusen slap op – det ædruelige overlæg var alle dage et kendemærke for Gades virke –, men begejstringen holdt sig, støttet på hans slidsomt erhvervede kompositoriske håndelag og med hans splinternye erkendelse af sit kunstneriske kald som varmekilde. Som det tidligere var sket med hans 'Socrates'-ouverture, overantvortede han det allerede skrevne til kakkelovnen og begyndte den 16. oktober på en frisk, dog under bibeholdelse af ouverturens poetisk-dramaturgiske grundplan og velsagtens også dens vigtigste temaer.⁵

Although Mathiassen convincingly substantiates his hypothesis by comparing the major themes of *Jugendträume* to the „Agnete og Havmanden“ program

3. Copenhagen, Royal Library: Gades Samling. Supplement #17. Incomplete work consisting of piano sketches and an incomplete partitur. Piano sketches carry the title *Jugendträume*. The first page is dated „16/10 – 38. Stockholm.“ The closing date on page 9 reads: „Fin den 1ste December 1838. Stockholm.“ The partitur has no dates and is labelled simply „Overture.“

4. Finn Mathiassen, „Niels W. Gade og troldtøjet“ *Festskrift Søren Sørensen*, København: Dan Fog, 1990, p. 73-74.

5. Ibid., p. 74.

described in Gade's letter, his theory now seems unlikely due to the recent discovery of a third set of sketches.

In The Royal Library's Gade Collection lies a six-page bundle of sketches labelled *Agnete og Havmanden* and dated „September 1838 – Gothenborg.“ Bearing the incorrect date of 1858 in the handwritten catalogue of Gade's manuscripts (a.k.a. *Abelones Lister*), these sketches apparently have been overlooked by previous scholars. The sketches are written in piano-score format with notes concerning orchestral instrumentation. Both the date and title are written in Gade's hand, however, it appears as though the title was added at a later date. Two ink colors have been used (first brown and later black) and the manuscript paper is of different sizes (22cm x 35cm and 22.7cm x 34.5cm).

Composed the same month as Gade's famous letter to Berggreen, these newly-discovered sketches undoubtedly represent the composer's earliest setting of the *Agnete og Havmanden* overture. In addition, a comparison between these sketches and those of the *Jugendträume* overture reveals no similarities. Thus from the beginning, Gade apparently invisioned these overtures as two separate and distinct compositions.

ZUSAMMENFASSUNG

Niels W. Gades 'Agnete og Havmanden':

Weiteres Quellenmaterial und eine neue Theorie bezüglich der Entstehungsgeschichte des Werkes (Erster Teil: Die Ouverture)

Die Verfasserin beschreibt kurz einige neulich gefundene Orchesterskizzen von Niels W. Gade 'Agnete og Havmanden' bezeichnet und auf „September 1838“ datiert. Der Fund vertreibt die früher akzeptierte Theorie, Gades *Jugendträume* und *Agnete og Havmanden* seien eine und dieselbe Komposition.

Deutsche Übersetzung: Thomas von Jessen

Metamorfose og formdualisme i Zemlinskys 2. strygekvartet op. 15

Af THOMAS VON JESSEN

Zemlinsky kann warten. – Sådan sagde Arnold Schönberg om Zemlinsky i det tjekkiske musiktidsskrift *Der Aufstakt* i anledningen af dennes 50 års fødselsdag. „Er war mein Lehrer, ich wurde sein Freund, später sein Schwager“, sagde han videre for selv at gøre status over sine tætte relationer og vigtige korrespondance med ham igennem lang tid. Dengang, i 1921, var det tilsyneladende vigtigere for Schönberg at få promoveret sit eget mesterstykke, nemlig teorierne om dodekafonien. De skulle blive impulsgiver for fremtidig musik. Han mente vel ikke, at det tjente noget formål at støtte opførelse af musik, hvis aktualitet var afløst af en status som et historisk kuriosum. Zemlinskys musik var mere bagudrettet end fremadrettet, dog var han ikke i tvivl om, at senere tider ville få ørerne op for de kompositoriske kvaliteter, der fandtes i Zemlinskys partiturer. Schönberg stolede dermed trygt på Zemlinskys musik og dens musikalske niveau.

Zemlinsky fik stor betydning for Schönbergs kompositoriske udvikling, men fra omkring 1911 begyndte påvirkningen at gå den anden vej. Schönbergs musik satte en del tanker i gang, og Zemlinskys kvartet nr. 2, op. 15 (komp. 1913-14) kan med rette ses som en refleks af Schönbergs produktion indtil da. Kvartetten ligner i sin opbygning Schönbergs kvartet op. 7 (udg. 1905) og er i det hele taget båret af samme vilje til at skabe tæt og stramt organiserede enheder omkring en motivisk kerne som i Schönbergs instrumentale værker. Disse musikalske enheder tabes aldrig for øret eller mister på ingen måde sin relevans for afvikling af både form og indhold. Dette er symfoniens kompositoriske princip i det 18. og 19. årh. Dette princip bliver tilsyneladende hos Schönberg og Zemlinsky, og med Brahms som formidler, virksomt i det kammermusikalske medium. Zemlinskys 2. strygekvartet op. 15 er afgjort hans mest gigantisk anlagte. Den rummer en musikalsk og tematisk udviklingsmæssig energi, der flytter værket fra de mere intime rammer: „Kammeret“ og ind i koncertsalen. Dette er et stykke symfonisk kammermusik, og rent genre-mæssigt har det et sidestykke i Schönbergs kammer-symfoni (1. udg. 1906).

Værket er formet sammenhængende i én sats. Det indledes af et motiv (a) (eks. 1) i 1. takt (Philharmonia partitur nr. 66).

Eks. 1



Dette motiv optræder tillige på steder i værket, der er vigtige for dets formgivning. På de steder genkendes det omgående, idet det enten optræder i uændret form eller blot i en forsigtig variation (augmentation), el. på et andet trin i skalaen. Efter 1. gang drejer det sig om følgende steder: Ciffer (herefter: c.) 2 t.4f (vlc.); c. 3 t.1 (1.+2.vl.); c.14 t.1 (1.vl.) (augm.); c.31 t.1 (m. optakt) og t.2 (1.vl.); c.32 t.1 (1.vl.) (fra a-d'); c.33 t.1 (1.vl.) (fra a-d'); c.44 t.1 (1.+2.vl.) (a'-d., og a-d'). -//-. C.90 t.6 (1.+2.vl.); c.94 t.6 (br.); c.95 t.1+t.4 (2.vl.+br.). -//-. C.134 t.2 (1.vl.); c.135 t.6 (2.vl., br., vlc.) c. 137 t.1 (1.vl.) (fra a-d') (augm.); c. 140 t.1 (br.) (augm.); c.142 t.7 (2.vl.) (a-d'). Motiv a optræder i denne grundform i første del af værket indtil c. 44; hvorefter det som en art cæsurer også optræder i passagen c. 90 – 95 og i værkets slutning, hvor det tilsyneladende atter spiller en væsentlig rolle. Disse adskillelser er ovenfor markeret med -//-.

På denne baggrund kan vi altså se en tredelt struktur i værket. Ser vi på 1. del er det tydeligt, at motiv a alene danner baggrund for delens motiviske arbejde. Det er hele tiden virksomt og er genstand for en gennemførelse indtil c. 13, hvorefter det afvikles indtil c. 14. Det optræder igen fra c. 31ff, men nu i mere statisk form. Dette giver denne del udpræget reprise karakter fra c. 32ff og codakarakter fra c. 44f. Denne første del af værket har på denne måde i sin opbygning sonatens karakter. Vi ser nærmere på den senere.

Passagen c. 46 – 96 udgør karakttermæssigt en kontrast til den første del, men den er også udviklet og udformet med motivisk baggrund i a, nemlig ud fra dets variant α (eks. 2), der er skabt som en afledning af a af betydelig længde, idet det lægger op til „Fortspinnung“, medens a på denne baggrund blot må karakteriseres som en musikalsk tanke, – eller blot et indfald uden overgange, der kalder på en fortsættelse.

Eks. 2



Det væsentlige træk ved α er dets udprægede scherzokarakter. α gennemføres selv i passager, der stedse har karakter af grotesk „Dance macabre“ af den Mahler'ske type (f.eks. c. 65ff eller i kulminationen c. 83 – 90). Her er der elementer af ironi som f.eks. glissandi i c. 65ff og dette navnlig i c. 71. Denne vilde „Dance macabre“-satstype og trækkene af grotesk fordrejet salon-dans (NB: spilleanvisningerne: *Mit ordinärem Ausdruck* og *tänzelnd* i c. 71f.) er ment som en bitter karriering af trivielle musikformer. Dette musikalske fænomen kender vi med talrige eksempler hos Mahler og specielt i dennes scherzosatser.

Et andet motiv β (eks. 3) er også vigtigt for denne passages scherzokarakter.

Eks. 3



β udvikles i c. 56 (I.vl.); c. 58 (I.+2.vl.) t.iff, men kimen til dette motiv findes allerede under første gennemføring af motiv a (c. 1 – 15) ved c. 11. Det optræder som modstemme til α c. 65 t. iff (vlc.) (eks. 4) og c. 75 t. iff (vlc.) i varieret form. Eks. 4



Vægtningen af motiv β's musikalske værdi er først og fremmest bundet til det rytmiske. Mod passagens slutning bringes dette motiv sammen med α til en kulmination (c. 87ff) med spilleanvisningerne *Wild und verbessert* og *immer wilder* og med de dynamiske forskrifter fff og ffff. Stærkest velnok c. 88 t.7f. I passagen c. 97 – 113 er motiv a tabt mere af syne. I stedet optræder en afledningsform af β (eks 5) fra c. 100 (I.vl.) som denne passages motiviske kerne (motiv β'). Eks. 5



β' optræder i sin grundform c.104 t.7ff (I.vl.); c.119 t.5ff (I.vl.); c.126 t.5ff (I.vl.), som modstemme c.121 t.7ff (vlc.) og i tætføring c.123 t.3ff; c.125 t.9ff og c.129 t.iff. Dets rytmiske mønster optræder også alene for at bryde musikkens inerti c. 109 og c. 110, og som rytmisk akkompagnement for at sløre pulsslaget ved at undgå 1. slag i takten c.111 – 114, c.120 t.5ff, c.131 t.8ff samt c.132 – 133. Det optræder også i afledt form c.107 (I.+2.vl.), en form, der kommer igen c.115 t.iff) (vlc.); c.117 t.iff (br.); c.121 t.5ff (br.); c.125 t. iff (I.vl.) og c.131 i tætføring. Det er helt tydeligt, at meningen med denne afledte form β' i de sidste passager udelukkende består i en afvikling af sig selv, og dermed også af β' og β. Afledningens afledning skaber rum for en sammenfattende reprise af værkets motivstof omkring grundstrukturen motiv a. Hermed kan vi fastslå, hvorledes tredelingen af værket manifesterer sig:

I: C. 1 – 45	Sonateform
II: C. 46 – 96	Scherzo
III: C. 97 – 142	Finale

Det er imidlertid også klart, at der er tale om en motivisk udvikling i løbet af de tre dele med samme motiviske rod. De afledte former i de tre dele har hver på sin måde tættere eller fjernere slægtskab til motiv a. Men som værket skrider frem, bliver dette slægtskab gradvist fjernere. Det bliver svært at fiksere det oprindelige, selv om man ikke et øjeblik er i tvivl om satsens indre integration. Det

er nu blevet til et fornemmelsesanliggende. Der er tale om en variation af en grundstruktur med fjernere og fjernere mål, – om en metamorfose. I modsætning til den klassiske metode om et konstruktivt tematisk og motivisk arbejde i takt med værkets progression, synes det motiviske materiale på denne måde at være i besiddelse af en langt større fleksibilitet. Hovedstemmen bliver til stadighed konfronteret med vidt forskellige modstemmer, bliver udsat for ændringer tilsyneladende uden overordnet mønster og bliver i kraft af ombytninger og krydsninger selv til modstemme. Forholdet stemme – modstemme har ingen faste grænser og begrebet kontrapunkt er her et langt tættere integreret musikalsk fænomen, end blot udtryk for de lærdes håndværksmæssige kunnen som i det 17. og 18. årh.

Musikken har præg af at være et sammenhængende gennemføringsforløb, hvilket betyder, at musikens intensitet konstant øges. Men variationstyperne holder sig indenfor satsmæssige karakterprincipper: Sonate (-karakteren), scherzo (-karakteren) og finale/ kulminations (-karakteren). For ikke at tabe den røde tråd bringes grundstrukturen i sin oprindelige form som en form for mellemstil og cæsurer eller „bærepiller“ værket igennem. I 1. passage („Sonaten“) optræder motiv a oftest. Denne passage har del-passager med reprise-karakter og coda-karakter. Den rummer også kontrastpassager til a, – et „sidetema“ b:

Eks. 6

b1 ----- b1 var. ----- b1 var. -----
 (16) A tempo (Fließende Viertel, (Moderato) doch sehr ruhig) D Saite
 b: *p* zart und innig (ohne cresc.)
 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2
 b2 ----- mit Ausdruck
pp poco riten. dim.
 3 | 1 2 | 3 4 | 1 2 | 3 4 | 1 2 3 | 4 | 1 2
 b1 omv. ----- b3 -----
 Meno mosso (17) Andante (frei)
 mit Ausdruck poco accel.
 3 | 1 2 3 | 0

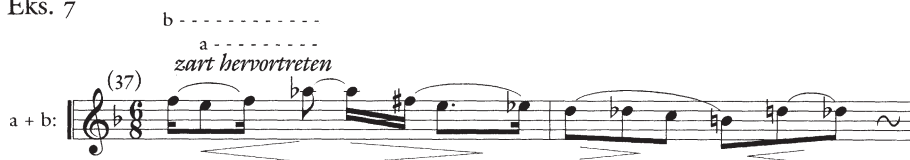
B er et langt mere udviklet tema end a. Det er opbygget af en række motiver. B1 skvenses og varieres i en kæde på 3 led og besvares imiterende af en parallelt løbende understemme i bratschen. Denne er ikke medtaget i eks. 6. Forholdet herimellem er ombyttet når tema b kommer 2. gang: c.18 t.5ff. Betoningen i denne passage ligger tilsyneladende til at begynde med forskudt på 2. slag i takten. Den reelle puls er således i eks. 6 angivet med tal under nodelinierne. Ved

det trinvis motiv b₂ ændres pulsen til 4 slag på tværs af den angivne taktart. Indenfor dette mønster varieres b₂ i en slags sekvenskæde 2 gange: 1. gang med akcent på springet fra dets nederste g^c til h^c og 2. gang med akcent på gangen fra dets øverste tone c^c til h^c. I denne passage afvikles og inderliggøres motiv b₂, hvorved det blot ender som en mediterende „Seufzer“ – figur (et sekund-fald). Baggrunden for at opfatte denne lille passage som en sammenhængende kæde af variation og opløsning af b₂ er tillige den rytmiske forskydning fra de angivne 3/4 til 4 slag pr. enhed i denne kæde. Omvendningen af b₁ viser tydeligt slægtskab med a ved at være augmenteret i forhold til a, hvilket er endnu et eksempel på værkets motiviske integration. B₃, passagens sidste motiv, virker i kraft af sin retoriske karakter friere end de forudgående to andre, og det afslutter dermed b-passagen og tjener tillige som overledning til den kommende gennemføring af de enkelte motiver i b. Dette motiv spiller to roller her og er altså et kompleks bestående af tre forskellige motivkerner. Men kimen til i hvert fald b₁ findes allerede i modstemmen til a (Intro. (2.vl.) t.2, t.5f og t.7. Sidste er en refleks af avar. (Intro (1.vl.) t.4), c.3 t.4ff (2.vl.+br.) og c.4 t.1ff (vlc.)) i form af en vippende bevægelse (1. henvisning ovenfor) eller i form af en kredsende bevægelse omkring en tone. Akkompagnement er blevet til modstemme.

B₁ danner tillige strukturelt grundlag for et koralagtigt mellemstil (c.20ff) inden reprisen. Disse koralpassager kommer i flere omgange som løsrevne dele afbrudt af parlandoagtige passager med udpræget modernistisk melodisk gestik: Duet (c.22 og c.23) og fugato (c.24) med en springvis linieføring, der savner harmonisk entydighed, hvilket er et typisk tematisk træk for den tidlige modernisme. Koraldelene er her på sin vis tillige afbrydelser (c.23 t.1 og t.8f; c.24 t.12f) og det samlede forløb har karakter af en dialog mellem forskellige musikalske fremtrædelsesformer. Alle disse dele indgår i afspaltet form og intensiveres på denne måde i et forløb, der er optakt til reprisen. Denne koralpassages motiviske grundstruktur optræder senere i værket som mellemstil og overledninger imellem de enkelte dele i mere eller mindre varieret form. Således inden kulminationen af motiv β i scherzodelen c.78 t.4ff og c.80 t.7ff. Også i overledningen til finalen c.94 t.7ff og endelig som overledning til værkets afsluttende passage, – coda'en (c.134 – 142) fra c.132f. Dette koralstof, der jo er afledt af b, har tilsyneladende også stor betydning for værkets leddeling fuldstændig på linie med motiv a, hvilket vi har set tidligere.

Som en parallel er reprisen i I (c.31ff) ikke alene en reprise i statisk forstand, men udgør tillige en gennemføring og metamorfose af a + b. Her indgår både gennemføring af a (c.33 t.4f (2.vl. + br.)), gennemføring af b₁ (c.34 t.4f(1.vl.)), af a + b₁ (c.32 t.4f (1.vl. + br.); c.33 t.1 (1.vl. + br.); c.34 t.1 (vlc. + 1.vl.) og c.36 t.3 (vlc. + 1.vl.)), af b₂ (c.32 t.3 (1.vl.)) og af b₃ (c.35 t.3 (1.vl.)). Reprisen er altså på en gang reprise af motiv a og tillige en fornyet gennemføring af motiv b. Metamorfosen af a + b₁ er fuldbyrdet c.37 t.1 (1.vl.) (eks. 7, næste side).

Eks. 7



I resten af passagen indgår det fremkomne motivstof i en intensivering indtil coda'en, hvor det motiviske stof afvikles, og så at sige umotiveret går i opløsning over del-elementer af motiv b₃ (c.45 t.1f (2.vl.)) og dettes egen afspaltning og endelige afvikling (c.45 t.6f).

Formmæssigt er reprisen altså i besiddelse af to vidt forskellige musikalske funktioner, hvilket må pege på dualistiske formprincipper for værket. Udfra en klassisk formbetragtning er det også påfaldende, at der mangler afslutning på I (sonate) og en overledning til det væsentligt anderledes motivstof og dets behandling i II (scherzo'en), der synes at komme forholdsvis uformidlet. Påfaldende er det også, at b tilsyneladende i uændret form i forhold til den første gang optræder i mellemspillet i scherzo'en (c.92 t.2ff) som en art forsinket statisk reprise af b, men nu med bratschen som melodifører. Umiddelbart forinden optræder a (c.90 t.6ff) ligeledes i sin oprindelige form blot i langsommere tempo for

I: Sonate	1-15: a + gennemføring 16-19: b („sidetema“) + gennemføring 20-30: overledning. „Koral“ (b) 31-43: reprise + metamorfose af a + b 44-45: coda	Exp. 1. var.
II: Scherzo	46-77: α + gennemføring (a) fra 56: eksposition af β 78-82: overledning „Koral“ (b) 83-90: α + β gennemføring 91-96: reprise af a + b og overledning „Koral“ (b)	2. var. 3. var.
III: Finale	97-110: β ₁ + gennemføring 111-114: b: tilbageblik og gennemføring 115-131: β ₁ : 2. gennemføring 132-133: overledning. „Koral“ (b) 134-136: coda 1 (a + b ₂) 137-142: coda 2 + sammenfatning (a + b ₁ , b ₃)	4. var. 5. var. 6. var. & coda

at øge eftertrykket her. B spiller også en stor rolle i III (finalen), hvor det også gennemføres (c.109 t.8ff (vlc.)) og mere udpræget fra c.111 t.1ff. De dualistiske tendenser, hvad værkets form angår, fremgår af oversigten nederst side 56.

En formanalyse af musik fra denne tid må i vid udstrækning være baseret på kompromisser og den almindelige forlegenhed, som enhver vilje til skematisering må indbefatte. Men af oversigten fremgår det tydeligt, på hvilken måde værkets formmæssige polyvalens kommer til udtryk: En tresatset struktur, hvor hver del har sit satsprincip. Dette medfører, at variationsrækken i takt med sin udvikling bevæger sig stadig længere væk fra det oprindelige. A og b ændrer form til α , β og β_1 . I variationsforløbet indgår motivstof fra b i alle mellemspillene. Disse forhold passer med sin „bitre sødme“ samtidig fint på b's karakter som „sitetema“. Det er mere lyrisk og „indadvendt“ end a, og er altså et element i musikken, der giver værket „afskedskarakter“ i lighed med Mahlers sene værker. B har snare strukturelle rødder i det 19. årh. end i den nye modernisme. Det er et element i værket, der „med vemod“ skuer tilbage.

Værkets modernistiske træk kommer derimod til udtryk i behandlingen af de tre satstyper. Med betegnelserne: „Sonate“, „Scherzo“ og „Finale“ er her udelukkende ment musikalske karakteranliggender, således at „Sonate“ går på måden at eksponere, udvikle og sammenstille kontrasterende motivisk materiale, „Scherzo“ henviser til det dansante, og i det hele taget, at denne musik frem for alt har karakteren af det lette og en funktion som en art underholdende mellemstil. Betegnelsen „Finale“ er udtryk for en kulmination af værkets musikalske materiale i bred forstand. Det musikalske arvegods: Formtyperne, er her reduceret til blot at gælde musikalske karakteranliggender, fænomener, der er meget udpræget i wienerskolen, navnlig hos Berg.

Derimod er der her ikke tale om en ukendt motivisk dybdestruktur, som det er karakteristisk for modernismen. Motiv a er hele tiden til stede og manifesterer sig ovenikøbet sideløbende hermed ofte i sin grundform, netop for at skabe den klassiske formfasthed i værket. Dette forhold er samtidig afgørende for fornemmelsen af værkets hovedtoneart, de tonale hvilepunkter og en fornemmelse for et tonalt mål i værket (D-dur), den eneste rest af en dur/mol-tonal tænkemåde i klassisk forstand. Lige på dette punkt har Zemlinsky tilsyneladende fjernet sig temmelig langt fra sin umiddelbare forgænger Gustav Mahler, hvis sene værker udviser en betydelig højere grad af dur/mol-tonal fasthed. De diatonisk og kromatisk nedadgående harmoniske skridt, som man må kalde kadencer (c.135 t.1-5 (m. optakt) og c.147 t.1-7) (over motiv b₂ augm.) viser kun yderst rudimentært rester af den klassiske kadence.

Det forhold, at et motiv (a) er afgørende for en fornemmelse af en hovedtoneart i værket, tyder samtidig på en sammensmeltning af forskellige musikalske parametre. Men det væsentligste ved dette motiv er, at det optræder på to forskellige måder, og derved spiller to forskellige roller i musikken: I uændret form som fastholder af værkets strukturelle kerne og samtidig som center for opbygningen af værkets form, og som middel til at iværksætte en kæde af afspaltninger

og metamorfoser. Dette medfører, at det fuldstændig ændrer karakter, for tilsidst helt at skifte identitet. Denne motivbehandling er tegn på, at Zemlinsky, i kraft af metamorfoserne, både har villet gennemføre en motivisk – og dermed også en formmæssig – opløsning, samt netop postulere en klassisk formfasthed. Dette synes at være ret modsatte, ja endog uforenelige satsprincipper, men det er ikke desto mindre de velkendte metoder, som wienerskolens komponister i vid udstrækning benytter sig af.

Med en høj grad af kompositionsteknisk virtuositet formår Zemlinsky med sin 2. strygekvartet både at forholde sig til sin nutid ved en række træk, der peger frem snarere end tilbage, samt bevarer kompositoriske principper fra tidligere tider, der for ham endnu repræsenterede en stor kompositorisk værdi. Han er tilmed i stand til at opnå en musikalsk helhed. Zemlinskys kompositoriske metode kan, sådan som den kommer til udtryk i 2. strygekvartet, langt fra kaldes konventionel. Betjener han sig i sine operaer af konventionelle musikalske midler, der egentlig i højere grad er produktet af en visuel forståelse af musikalske virkemidler, så viser han her en imponerende grad af musikalsk originalitet, der består i hans musikalske materiales store smidighed og fleksibilitet, og samtidig i hans kompositoriske fantasi: Måden, hvorpå dette materiale udvikles og kombineres uden overflødigheder og uden at musikkens grundlag forsvinder. Med opløsning af det musikalske materiale er ment en omformning og metamorfose til nye motiviske fremtrædelsesformer. Behandlingen af motiv a i coda 2 (fra c.142 t.7 (2.vl.)) er i denne forstand ingen opløsning. Her er der snare tale om en fortætning og inderliggørelse af den motiviske kerne i lighed med Mahlers måde at afslutte satser i sine sene værker. Det er dog tidligere påvist, at der består en sammenhæng herimellem. „Inderliggørelse“ og „Opløsning“ er to begreber, der er dele af samme fænomen.

Det lykkedes ikke Zemlinsky at opnå den store succes som komponist og få det store gennembrud. På trods af sin afgørende fornyelse af den kompositoriske teknik, som Haydn udviklede: Det tematiske Arbejde, til: Den tematiske Metamorfose, og ikke nødvendigvis fordi han alligevel var for fast forankret i musikalske traditioner, men muligvis snarere fordi han dagligt var tynget af ydre forpligtelser som teatermusiker, var Alexander Zemlinsky som komponist henvist til en afsides plads i skyggen af det potentiale af kraft og ideer, der udgik fra de unge medlemmer af wienerskolen. For Gustav Mahler, der ligeledes både var teatermusiker og komponist, var problemet nøjagtigt det samme. Som musiker, – altså teaterdirigent, var han i sin samtid af kolleger og venner højt værdsat og respekteret. Som komponist derimod blev han af den samme gruppe betragtet med stor skepsis, – ja til tider blev han med sine værker direkte afvist. For Mahlers vedkommende er den manglende forståelse for hans musik formentlig lettere at forklare, end det er for Zemlinskys vedkommende. Mahlers musik tematiserer det moderne menneskes fremmedgørelse, – ganske vist med klassisk-romantiske kompositoriske stilmidler, men denne æstetik var endnu for moderne og uhørt

for Mahlers kjoleklædte og borgerligt selvbevidste salonpublikum, der endnu var fast forankret i det 19. årh.'s idemæssige univers. Men tiderne havde ændret sig afgørende og radikalt i løbet af de få år, der gik til Zemlinskys tid. Da var „Det moderne“ som begreb for længst slået igennem, og havde indenfor de fleste kunstarter legitimeret sig og opnået æstetisk gyldighed. Sammenligner man med Mahlers musiks skæbne ganske få år forinden må det forekomme paradoksalt, at Zemlinskys musik, der netop tematiserer samme moderne menneskes selvsamme fremmedgørelse, af sin samtid blev afvist, fordi den var retrospektiv og efter de toneangivendes opfattelse regressiv.

Zemlinsky havde for længst affundet sig med disse forhold, og til Alma Mahler, som han tidligere havde haft som elev i komposition, skrev han i 1930 et brev, hvori han gør op med livet som teaterdirigent og dobbelttilværelsen som både dirigent og komponist. Denne livsførelse rummer håbløse udsigter for det sidste, men bekræfter nødvendigheden af det første for at tjene til livets ophold. Dette var året før han opgav sin stilling som dirigent ved Kroll-operaen i Berlin:

Warum das alles so ist, darüber will ich nicht reden. Aber eines glaube ich mit zunehmendem 'Alter' und darum ruhigerer Beurteilung: man ist an seinem Schicksal immer selbst Schuld – letzten Endes; oder unschuldig schuldig wenigstens. Mir fehlt sicherlich das gewisse Etwas, das man haben muß – und heute mehr denn je – um ganz nach vorne zu kommen. In einem Solchen Gedränge nützt es nichts Ellbogen zu haben, man muß sie auch zu gebrauchen wissen. Aber das sind ja alles bekannte Tatsachen. Deswegen freue ich mich doch, sobald ich zum Arbeiten für mich komme, genauso wie die, die für unmittelbaren Erfolg arbeiten. Und jetzt komme ich wieder dazu und *hoffentlich* ist es *endlich* mit meiner Theaterkapellmeisterei bald zu Ende!! Du weißt ja aus Erfahrung, was es heißt, mehr als 25 Jahre Theater! [Weber 1977, s. 38]

Litteratur om Zemlinskys 2. strygekvartet:

Rudolf Stephan: „Über Zemlinskys Streichquartette“ i: Otto Kolleritsch (udg.): *Alexander Zemlinsky – Tradition im Umkreis der Wiener Schule*. (Studien zur Wertforschung Bd. 7) Universal Edition Graz 1976, s. 120-136

Rudolf Stephan: *Alexander Zemlinsky ein unbekannter Meister der Wiener Schule*. (Kieler Vorträge zum Theater. Heft 4) Kiel 1978

Horst Weber: *Alexander Zemlinsky, eine Studie*. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. 23) Wien 1977

ZUSAMMENFASSUNG

*Metamorphose und Formdualismus in Zemlinskys**2. Streichquartett Op. 15*

Die Form des zweiten Streichquartetts von Zemlinsky (1916 erschienen) enthält Züge, die sowohl zukünftig in die Richtung des Modernismus deuten als auch rückwärts in das 19. Jahrh. schauen. Das Werk ist deshalb als Übergangswerk zwischen Klassik/Romantik und Moderne aufzufassen, und das Ergebnis eines Studiums dieser Musik dient dem Verständnis dieser Übergänge, sowohl was die Form im Großen als auch die thematische Arbeit im Kleinen betreffen. Die äußere musikalische Gestik im Laufe vom Werk zeigt wechselnde Züge eines klassischen Formbewußtseins: *Sonate*, *Scherzo* und *Finale*. Das Werk ist dreiteilig, und diese Namen sind eher Bezeichnungen musikalischer Charakterangelegenheiten als genaue Folgen der klassischen Formenlehre aufzufassen, und stellt insofern eine moderne Behandlung des musikalischen Erbgutes dar.

Wenn wir die thematische Arbeit betrachten, entdecken wir auch Züge, die in beide geschichtliche Richtungen deuten. Das Werk wird mit einem Motiv a (T. 1, 1. Vl.) eröffnet. Dieses Motiv ist Kern des folgenden musikalischen Verlaufes, und dem folgt später ein Motiv b (Z. 16, T. 1, 1. Vl.), das sequenziert sich zu einem vollen Thema entwickelt. Der elegische Ton dieses Themas entspricht dem Modell eines spätrömantischen Seitensatzes. Die beiden Motive verschmelzen Z. 37, T. 1, 1. Vl. und gehen dadurch einer Metamorphose im modernen Sinne ein.

Vom Motiv a ist das Scherzothema a (Z. 46, T. 1, Br.) abgeleitet, und dem folgt ein rytmisches zweites Scherzothema ß (Z. 56, T. 1, 1. Vl. und Z. 65, T. 1, Cl.). Der Keim dieses Themas ist schon in der ersten Durchführung von Motiv a zu sehen (Z. 11), und zwei verschiedene Ableitungen desselben Motivkerns entwickeln sich beide zu einem Grade einer Selbständigkeit, daß sie um Z. 65 imstande sind, sowohl Stimme als auch unabhängige Gegenstimme auszumachen.

Im Laufe vom Werk ist der Motivkern a Gegenstand einer Reihe von Variationen, die die wohlbekannten klassischen Rahmen hiervon durchdringen und damit sprengen. Die thematische Entwicklung des Motiv a's hat immer fernere Ziele, und neue thematische Ableitungen tauchen mit einer neuen musikalischen Identität immer auf. Diese Reihe sieht folgendermaßen aus: *Exposition* Z. 1-19, 1. *Var.* Z. 31-43, 2. *Var.* Z. 46-77, 3. *Var.* Z. 83-90, 4. *Var.* Z. 97-110, 5. *Var.* Z. 115-131, 6. *Var.* & *Koda* Z. 134-142. Um den musikalischen Grundstruktur von Motiv a nicht zu verlieren, wird Motiv a in seiner ursprünglichen Form gebracht als Zwischenspiele oder Zäsure in der musikalischen Entwicklung. Das Motiv dient im Werk sowohl als Ausgangspunkt der thematischen Arbeit als auch als Baupfeiler der ganzen Konstruktion. Am Ende geht das Motiv in Auflösung und im Charakter erreicht es dadurch eine Verinnerlichung im Mahler'schen Sinne. Wenn wir die gesammte Form betrachten sehen wir ein modernes dualistisches Formprinzip: Eine Folge von drei klassischen Sätzen – Eine Reihe von Variationen.

Populærmusik mellem mundtlig og skriftlig kultur

Af CHARLOTTE RØRDAM LARSEN

Middleton og populærmusikken

I sin meget inspirerende og, i positiv forstand, vidtfavnende bog *Studying Popular Music*¹ redegør Richard Middleton for, hvorledes termen „popular music“ skifter betydning, alt efter hvordan man har opfattet „popular“, og hvem det er, der er opinionsdanner. Middleton, der selv bekender sig til en meget rummelig opfattelse af begrebet, peger på to gennemgående træk ved nutidens forståelse af begrebet „popular music“: Den ene (den positivistiske) tager udgangspunkt i og koncentrerer sig om et kvantitativt aspekt, og den anden, der udspringer af en mere kvalitativ vurdering, benævner han *sociological essentialism*. Den første position afviser Middleton, idet han sætter spørgsmålstegn ved dens selvforståede objektivitet eller værdifrihed: Den bygger på salgstal for gramfonplader, der muligvis kan være manipulerede, den fokuserer udelukkende på selve købet og ikke på brugssituationen, ligesom den ignorerer anden musikalsk praksis end pladen som en vare. Den anden position, der bygger på interesse for hvad der er det kvalitative aspekt i forskellige kulturelle udtryksformer, ser enten populærmusikken „fra neden“ eller „fra oven“. Når synsvinklen er ovenfra og ned, betoner man: „manipulation“, „standardisering“, og „popular“ bliver lig med *massekultur* eller *kommersiell kultur*. Når man ser nedefra, betoner man „autenticitet“, „spontanitet“ og „græsrodder“. Her er opfattelsen af „popular“ *fra folket*. Også denne position afvises af Middleton, idet den i begge tilfælde bygger på et underforstået ideologisk grundlag:

In both cases popular music is located, implicitly within a larger field, for in both cases the nature of popular music is established through comparison with something else, an absent Other. And both, implicitly and explicitly, organize this field historically, for the non-popular is, depending on the perspective, either what the popular has tried to replace or what has tried to replace the popular.²

Middleton advarer på denne baggrund imod at dele det musikalske felt op i altfor rigide modsætninger („folk song“, „art music“ etc.), idet der er en tilbøjelighed til at undlade at gå i dybden med hvilke antagelser, der ligger til grund for

1. Richard Middleton: *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes 1990.

2. Ibid. s. 6.

sådanne absolutter, hvorved analyserne bliver alt for udifferentierede. Han påpeger hvorledes begrebet „popular music“ (or whatever)“ kun kan forstås til bunds, når dette ses på baggrund af og i forhold til hele det samlede musikalske felt, som det er aktiv medspiller i: Et felt, der aldrig er i ro, men hvis relationer altid er i indbyrdes bevægelse.

Middleton selv tager i sin analyse af det musikalske felt udgangspunkt i en konstatering af dette felts relative autonomi. Skønt dets topografi er knyttet til de herskende magtstrukturer, er de ikke bestemt af dem. Her henviser Middleton til Antonio Gramscis teorier om forholdet mellem den aktuelle kultur og bevidsthed på den ene side, og de økonomisk definerede faktorer som f.eks. klasseposition på den anden. At se disse som bærere af betingede reflekser er problematisk, idet de kulturelle og ideologiske positioner, skønt knyttet til de økonomiske forhold, lever et eget liv og udkæmper en indbyrdes kamp med kulturelle våben. I forhold til tidligere tiders lidt betonagtige, mekaniske bevidsthedssociologiske sammenstillinger af f.eks. klassetilhørsforhold og musiksmag³ er denne indfaldsvinkel som Middleton refererer til som „artikulationsteorien“ langt mere nuanceret og følsom overfor sit genstandsfelt.

Adornos kritik af populærmusikken

Det er klart, at Adornos meget bidske og unuancerede udfald mod populærmusikken udfra denne synsvinkel må være en lækkerbidsken at behandle. Og Middleton påviser da også, hvorledes Adorno⁴ ser „populærmusik“ udfra den overordnede ramme: *Kapitalistisk produktion*,⁵ samt hvordan han i sin bastante holden fast i synspunktet at musikken slet og ret genspejler samfundets form, faktisk kommer til at fortælle enden på selve Historien: Masserne er så prægede af produktionsmåden, at der egentlig ikke er mere at komme efter, ingen næring til nyt, ingen bobler, ingen kim til utopier – kun genspejling af et samfund på vej ind i banaliteten. Når masserne holder fri, vil de have standardiserede varer og pseudo-individualisation – intet mindre kan gøre det!

Middleton understreger flere gange, at hans kritik af Adorno udelukkende retter sig mod dennes deterministiske opfattelse af populærmusikken. Alle former for musik befinder sig i en verden, der har kapitalistisk produktion som gennemgribende metode – og intet musikalsk udtryk kan reduceres til blot at afspejle dette. På mange måder er tankegangen om varegørelsens enorme kraft sand. Problemet er blot, at Adorno i forhold til populærmusikken har en alt for

3. Dette kan man f.eks. finde i *Kontext* nr. 24, Kbh. 1974, hvori Graham Murdoch i artiklen *Kultur og protestpotentiale – en analyse af popmusikkens unge publikum*, i vid udstrækning sætter lighedstegn mellem klassetilhørsforhold og musiksmag.

4. Se f.eks. Theodor W. Adorno: *On Popular Music* 1941, i: *On Record*, red. Frith og Goodwin, Routledge, London 1990.

5. Alene Adornos terminologi underbygger dette: Automatisering og standardisering forbinder man snarere med industriel produktion end med musikalsk udfoldelse.

begrænset opfattelse af selve den produktive proces, som når han for eksempel diskuterer produktionen af populærmusik og ender med at konstatere, at det såmænd ikke ville forøge omkostningerne ved produktionen, hvis komponisterne til forskellige hits ville lade være med at følge visse standardmønstre (!).⁶ Ligeledes kritiserer Middleton Adorno for at anlægge en etno-centrisk og kulturelt fikseret synsvinkel, en begrænsning, der også påpeges i Jens Brinckers efterskrift til *Den ny Musiks Filosofi*.⁷

Når det gælder selve den musikalske form i populærmusikken, er Adornos standardsvar netop – standardisering. Han anser populærmusikken for at være tygget på forhånd: „The composition hears for the listener“. Hvorfor egentlig? Fordi den musikalske form simpelthen er forudsigelig idet den bygger på kendte formler og normer (f.eks. *Tin Pan Alley* musikkens 32 takter), ligesom der ikke er samhørighed mellem den overordnede struktur og detaljen – i modsætning til Beethoven der netop lod detalje og helhed præge hinanden, hvorved hver eneste komposition blev unik.

Den klassiske *Tin Pan Alley Song* er oftest bygget op over 32 takter, normalt udformet som AABA. Den samme frase repeteres 3 gange (alle gode gange tre). Denne formelagtige gentagelse ses også altid i melodikken og i teksten. Hvis man altså genkalder sig den kendte standard *As Time Goes By* med tekst og melodi af Herman Hupfeld (1931) vil man kunne finde alle disse elementer: Sekvenser i melodien og en tekst, der er bygget op over genkendelighed og mundrette fraser: *As time goes by, a kiss is still a kiss, a sigh is just a sigh, woman need man, and man must have his mate...*

Denne form for strukturering af det musikalske og tekstlige materiale går igen og igen, og der er altså belæg for at 32-takters sangen repræsenterer et populærmusikkens gyldne snit. Adorno er i sin gode ret til at tale om standardisering. Alligevel virker hans udsagn provokerende. Middleton argumenterer med, at Adorno aldrig undersøger de standards, der bryder med konventionen og giver sig til at argumentere mod Adornos snæversyn i nogle meget spændende analyser. Jeg selv tror, at Adorno leverer et skoleeksempel på, hvorledes en musik-kultur, der overvejende bygger på nogle mundtlige normer, vurderes udfra en skriftlig musikkulturs helt anderledes ideer. Dette kommer til udtryk når Adorno skriver:

Popular music must (...) meet two demands. One is for stimuli that provoke the listener's attention. The other is for the material to fall within the category of what the musically untrained listener would call „natural“ music: that is the sum total of all the conventions and material formulas in music to which he is accustomed and which he regards as the inherent, simple language of music itself, no matter how late the development might

6. Adorno i: Frith og Goodwin (1990) p. 306.

7. Theodor W. Adorno: *Den ny Musiks Filosofi*, Tiderne Skifter, København 1983.

be which produced this natural language.(....) Official musical culture is, to a large extent, a mere superstructure of this underlying musical language, namely the major and the minor tonalities and all the tonal relationships they imply. But these tonal relationships of the primitive musical language set barriers to whatever does not conform them. Extravagances are tolerated only insofar as they can be recast into this so-called natural language. (...) The attitude of the audiences toward the natural language is reinforced by standardized production, which institutionalizes desiderata which originally might have come from the public.⁸

Sådanne forhold kommer også til udtryk i betegnelsen „pseudoindividualisering“ som Adorno mener er et skalkeskjul for populærmusikkens standardisering. Via denne „glorie“ skjules ensartetheden, f.eks. af den såkaldte improvisation, der i hans øre er ret så forudsigelig, idet den ikke bringer nyt til de kendte akkorder.

Med udtrykket pseudoindividualisering tager Adorno udgangspunkt i, at det er opførelsens mål at indløse komponistens intentioner. Spontane fraseringer og improvisationer som man finder dem i en Billie Holiday-opførelse, regner han ikke med, vel fordi han ikke ser, at der i opførelsesøjeblikket foretages en rekomposition af melodien, en rekomposition, der meget ofte kan ses som en fortolkning af en tekst – eller for instrumentalmusikkens vedkommende et forstærket udtryk for en sindstilstand. Middleton beskriver hvordan dette af de fleste jazz-elskere opfattes som et unikt kunstværk, formet mellem det givne skema (den nedskrevne melodi) og øjeblikkets autenticitet.⁹ Inden for det Adorno ser som standardisering og pseudoindividualisering, er der plads til variation af musikalsk praksis, der kan have rødder i forskellige etniske, klassemæssige og nationale traditioner. Han vurderer populærmusikkens konventioner og repetative normer på baggrund af en epoke og en bestemt musikalsk tradition, der ser kollektive rammer som „konventioner“ og repetitioner som „regressive“, idet disse anses for at repræsentere massesamfundets skabelon. Adorno er repræsentant for „Music of Thought“,¹⁰ som er karakteriseret ved udarbejdelsen af temaer, udvidede, integrerede former, sofistikeret harmonik, tonale spændinger, – altså den germanske tradition, som vi ofte er tilbøjelige til at anskue som universel.

Mundtlig og skriftlig kultur

Min pointe med at bruge så megen plads på Adorno er, at jeg synes at man i hans vurderinger af populærmusikken finder et klart eksempel på opfattelsen af musik

8. Theodor W. Adorno i: Frith og Goodwin, s. 307.

9. Middleton (1990) s. 53.

10. Middleton (1990) s. 53.

11. Udtrykket er hentet fra Kirsten Sass Baks spændende artikel *Folkemusik og musikvidenskab*, i: *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet 1988.

som en overvejende skriftlig kulturform. Det, der er tilbage af den mundtligt overleverede kultur, opleves enten som „feudale restprodukter“¹¹ eller som „Moderne Tiders“ efterligninger af kapitalistiske tidsstudieundersøgelser: Den samme frase gentages igen og igen.

En ny og spændende synsvinkel på denne gamle konflikt mellem absolutterne „kunst“- „folke“- og „populærmusik“ finder man i Walter J. Ongs *Orality and Literacy*.¹² Som litteraturforsker har Ong igennem mange år beskæftiget sig med forskelle i de mundtlige og skriftlige overleveringsformer, der sætter sig igennem i selve den form, som man benytter og udvikler. Ong (og med ham Jan Lindhardt, der har skrevet to i denne forbindelse meget væsentlige bøger nemlig *Tale og Skrift. To Kulturer*¹³ og *Frem mod Middelalderen – det levende billede i det åbne rum*¹⁴), beskriver og analyserer de litterære og orale former for kultur. Med fare for at simplificere problemstillingerne vil jeg her prøve at gengive forskellene i en skematisk form.¹⁵

<i>Mundtlig kultur</i>	<i>Skriftlig kultur</i>
Knyttet til hørelsen	Knyttet til synet
Eksisterer kun i opførelsesøjeblikket og er variabel	Skriften er hukommelse, der sikrer bestandighed i det overleverede
Baseret på formler, som udfyldes	Afstandtagen fra „kliché“
Additive strukturer	Syntaktiske, udviklede strukturer og formbevidsthed
Opremsende, gentagende	Koncentrerede forløb (læseren kan vende tilbage)
Konservative – kun gentagelse er garanti for eksistens	Spekulative, meget gerne „original“ og nyskabende
Nær og nærværende	Abstrakt og til fiktive modtagere
Deltagende viden	Adskillelse mellem den vidende og „viden“ = distance = objektivitet

12. Walter J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982.

13. Jan Lindhardt, *Tale og Skrift. To kulturer*, Munksgård, København 1991.

14. Jan Lindhardt, *Frem mod Middelalderen, det levende billede i det åbne rum*, Gad, København 1993.

15. Ideen til udarbejdelse af et skema, har jeg fået fra Lars Lilliestam, som med sine oplæg på Nordisk Rockforskernetværk og sit skrift *Musik i mundtlig og skriftlig kultur, Gehörsmusik I*, Stencilat, Göteborg (1992) har været en inspirator for mig.

Tilpasning af viden ud fra relevans

“Den objektive sandhed” kan slås op og verificeres

Situationspræget viden. Hvad man ikke bruger, går i glemmebogen

Abstrakt tænkning¹⁶

Skemaet skal her blot tjene til i stikordsform at antyde, hvad det er der karakteriserer henholdsvis mundtlighed og skriftlighed. Jon-Roar Bjørkvold har også, med basis i Ong, udarbejdet et skema,¹⁷ der som modsætningspar har „oplevede toner“ og „læste noder“. Efter min mening ligger der allerede i denne formulering en meget værdiladet holdning til forholdet mellem den orale og den skriftligt traderede kultur. Bjørkvold forsøger selv at tage højde for dette, idet han dog medgiver at: „I vesteuropæisk kultur repræsenterer den noterede musik en umistelig tradition af indiskutabel skønhed og styrke.“¹⁸

Hvad jeg ser som mulighed indenfor denne opdeling i skriftlig og mundtlig kultur er, at den kan være med til at give plads og rum for forskelle i æstetik, produktionsformer, situationer og tradition. Jeg synes, jeg gang på gang oplever hvordan forskellige musikgenrer vurderes i forhold til hvad de ikke er, og aldrig har været.

Ong skriver, at det er kontrasten mellem de elektroniske medier og trykke-kunsten, der gør os følsomme overfor kontrasten mellem den skriftlige og den mundtlige tradering. Den elektroniske tidsalder kalder Ong for „secondary orality“ – en ny mundtlighed, der bygger på tilstedeværelsen af telefoner, båndoptagere, radio, fjernsyn etc., alle medier, der som forudsætning har skrift- og tegnsystemet. Denne nye (sekundære) mundtlighed ligner den første, men adskiller sig også.¹⁹ F.eks. ved, at det publikum, der i den orale tradition var en betingelse for at en fremførelse overhovedet fandt sted, i vore dages studieoptagelser er en fiktion: Publikum er hele tiden medspillende faktor i udarbejdelsen af en produktion, men fraværende, usynlige og uhørlige.²⁰ I bogen *Urban Rhythms*²¹ beskri-

16. Ong og Lindhardt anvender naturligvis begge alfabetet som grundlag for betragtningerne, og i deres terminologi repræsenterer et oralt samfund et samfund, der ikke kender til skrift. Det er klart, at der må andre overvejelser til, når det gælder læsning af partiturer, og det faktum at en stor del af befolkningen faktisk er analfabeter i betydningen ikke-nodelæsende. Selv for dem der er nodelæsere, foregår læsningen ofte som højtlæsning – det er som bekendt meget få, der behersker at læse et partitur indenad. Se evt. Jon-Roar Bjørkvold, *Det musiske Menneske*, Reitzel (København 1992) for nogle meget provokerende tanker om musiklærere i denne forbindelse.

17. Bjørkvold (1992) s. 207.

18. Bjørkvold (1992) s. 208.

19. Det er forhold omkring den sekundære mundtlighed, som Jan Lindhardt behandler i bogen *Frem mod Middelalderen* (1993).

20. For en uddybning af denne problemstilling, se Antoine Hennion, *The Production of Success*, i: Frith og Goodwin 1990.

ver Ian Chambers hvorledes den modstand som Elvis Presley og ungdomskulturen mødte i England, i virkeligheden var en modstand mod selve det industrielle samfund: Den gensidige blanding af industri og kultur, af kommerciel produktion og populær smag, åbnede for en ny æstetik, der rokkede ved den traditionelle opfattelse af kulturproduktion. Hvor man tidligere havde kunnet fokusere på en bestemt forfatter, komponist eller maler som ophavsmanden til et bestemt værk, betød de kollektive, teknologiske processer der anvendtes i radio-, TV-, film- og musikalsk studieproduktion en fragmentering af kunstnerrollen ligesom det egentlige „skabelsesøjeblik“ fortabte sig i det uvisse.²²

Populærmusikken er et spændende felt at undersøge på baggrund af teorierne om mundtlighed og skriftlighed. Den skriftlighed, som ellers har præget den vestlige kultur, er ikke slået an på samme måde indenfor musikkens verden, hvilket vel dels skyldes musikkens naturlige vægtning af høresansen og dels den analfabetisme, som de fleste mennesker har i forhold til nodeskriften.

Snarere er den nok slået an indenfor den litterære musikæstetik og indenfor musikvidenskabens, som jo (af gode grunde) har haft lettere ved at behandle det fastholdte nodebillede end den flyvagtige lyd. Hvad jeg ser som mulighed for denne opdeling i en skriftlig og mundtlig kultur er, at dette kan være med til at give plads og rum for forskelle i æstetik, produktionsformer, situationer, traditioner og forventninger.

Det er altså muligt, at disse synsvinkler kan være med til at åbne for en ny og tiltrængt dialog og udveksling af synspunkter mellem forskere i den ene og den anden grøft, hvilket også ville afspejle nutidens lyster til opblødning af skellet mellem genrer og stilarter. Jeg mener man kan se mange eksempler på, at det populærmusikalske felt op igennem dette århundrede har været arena for livtag mellem den skriftlige og den mundtlige musikkultur. Mundtlighed er ikke kun knyttet til „improvisation“, „spontanitet“ og „fri udfoldelse“, som rockmusikens æstetik og myter har betonet. Den er også i høj grad knyttet til „formler“, „rammer“ og „tradition“. Det er helt tydeligt, at mange (rock)musikere har forholdt sig til disse, skønt offentligheden kun har set det oppositionelle, bruddet og opgøret med konformiteten.

21. Ian Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, London 1985.

22. Chambers (1985) s. 25.

SUMMARY

Popular Music between Orality and Literacy

This article attempts to reassess the aesthetics of popular music and the definitions of orality and literacy introduced by Walter J. Ong in his book *Orality and Literacy* 1982.

These originally literary concepts are translated into music. Modern popular music is seen as an expression of *secondary orality* (Ong), modern popular music is defined as music characterized by oral aesthetic (the well-known) although it may be preserved and redeveloped (literacy) by means of modern technology.

Move that Body!

En introduktion til Richard Middleton's gesture-teori

Af LISBETH IHLEMANN

*How does one account on paper for the strut
– the strut one's body picks up and responds to
immediatly and without conscious thought
– of Prince's „U got the Look“?*

Susan McClary & Robert Walser.

Det swinger fedt! – Feelingen er bare helt rigtig!. Det er udsagn, man kan høre fra rockfans f.eks. til en koncert eller i diskussionen af tidens toner. Men hvad ligger bag disse begreber *swing* og *feeling*? Hvad er det for en oplevelse af musikken, der tales om?

Der er ingen tvivl om, at den musikoplevelse har med kroppen at gøre, og med det kropslige 'svar' musikken nærmest aftvinger lytteren. Der er heller ingen tvivl om, at vi her berører et af de væsentligste områder i receptionen af rockmusik. Det er dog ikke uden grund, at det indledende citat¹ former sig som et spørgsmål, for dette område (musik-oplevelse-krop) er vanskeligt at arbejde med, og derudover forholdsvis uopdyrket i musikvidenskabelig sammenhæng.

Er par af de mest nærliggende spørgsmål er: Hvordan kan vi foretage en analytisk afdækning af den betydningsdannelse, der foregår på kroppens niveau, altså i den umiddelbare reception af og reaktion på musikken? Hvordan er det muligt at formidle en sådan analyse?

Med dette rids har jeg (med udgangspunkt i McClary & Walser) foretaget nogle koblinger, dels på et teoretisk niveau mellem analyse, betydningsdannelse og reception, og dels på betydningsdannelsens niveau mellem rockmusik og krop. Disse koblinger vil jeg se nærmere på i denne artikel, med udgangspunkt i Richard Middletons seneste arbejde *Popular music analysis and musicology: bridging the gap*, (1993).² Middleton har i flere sammenhænge arbejdet med disse problemstillinger, og han tager i nævnte artikel de første skridt mod en teoridannelse på området.

1. Citatet stammer fra McClary & Walser (1990) s. 282.

2. Richard Middleton er „senior lecturer“ i musik ved Open University, Newcastle upon Tyne, England.

Baggrunden for Middletons gesture-teori

Middleton skelner mellem primær og sekundær betydningsdannelse („primary and secondary signification“).³ Med begrebet sekundær betydningsdannelse hen- tyder Middleton til den proces, hvor musikken henviser til noget uden for sig selv (konnotationer).

I det videnskabelige arbejde med populærmusik har analysen af de sekundære betydningsprocesser hidtil været fremherskende. Dette har taget to hovedret- ninger, enten i form af homologiteorier, der fokuserer på forholdet mellem musik- ken og kulturen, eller i form af forskellige semiotisk/hermeneutisk orienterede teorier. I modsætning hertil befinder analyse og teoridannelse omkring den pri- mære betydningsdannelse sig endnu på et ret uudviklet stade.

Den primære betydningsdannelse ligger før eller under alle disse fortolknings- lag (sociale, historiske, psykologiske etc.). Den betegner for Middleton musik- kens kerne, dens indre system, musikkens betydningsdannelse ‘i sig selv’ uden forklarende mellemlid. Musikken henviser derfor på dette niveau til sig selv og ikke til udenforstående referenter. Man kan også udtrykke det således, at musik- ken ikke på samme måde som sproget har et denotativt lag. Dette får konsekven- ser for det, vi almindeligvis forstår ved indhold. Musikkens primære betydnings- dannelse hænger således først og fremmest sammen med musikkens struktur, form og udtryk. Middleton udtrykker det således:

...content is defined through its *structure*, which is closely tied to the syn- tactic form; conversely, whatever might *fill* this structure is left blank, or ambiguous, or undeciphered.⁴

Et centralt område i analysen af den primære betydningsdannelse er analysen af musikalske „gestures“.⁵ Gesture forstår Middleton som:

...possessing affective and cognitive as well as kinetic aspects – by which I mean simply that how we feel and how we understand musical sounds is organised through processual shapes which seem to be analogous to phy- sical gestures.⁶

Der er to ting, jeg vil trække frem fra ovenstående citat. For det første, at med denne definition af (eller måske snarere tese om) gesture understreger Middleton

3. Disse betegnelser kan opfattes som paralleller til de lingvistiske begreber, denotation og kon- notation.

4. Middleton (1990) s. 222.

5. Jeg har valgt ikke at oversætte ‘gesture’, da det på engelsk rummer en vigtig dobbelt betydning, nemlig både bevægelse og udtryk. Denne træder efter min mening ikke tydeligt nok frem i det danske ord gestus (eller fagt). Jeg lader i artiklens forløb det engelske ord undergå en ikke helt reglementeret fordanskning, såsom „det gesturale centrum“.

6. Middleton (1993) s. 177.

det helt centrale i koblingen mellem musik og krop, og dermed er et første skridt taget imod en teoridannelse.⁷

For det andet, at denne kobling skal forstås som analogi eller korrespondens. Det vil sige, at „det ene sæt tænker det andet“. Den musikalske struktur forstås af kroppen, som „genkender“ strukturen af den musikalske gesture fra sig selv. Der er således tale om en anden proces end f.eks. ved sprogets tegnrelation, hvor det ene betegner eller repræsenterer det andet.

Det er frem for alt rytme, der forbinder de kropslige og de musikalske gestures i korrespondens. Der er tale om musikalsk rytme i en bred forstand, som også omfatter f.eks. vokalt åndedræt, vibrato, fraseopbygning, forandringer i akkorder og tekstur.⁸ Disse rytmiske niveauer kan opfattes som analoge til alle de rytmiske bevægelser i kroppen fra synlige muskelbevægelser over hjerteslaget til små neurale bevægelser. Ikke som en firkantet analogi, der kan opstilles en gang for alle, men i en kompleks gestural totalitet.

Begrebet feeling, som blev nævnt i denne artikels indledning, har ligesom gesture en tæt sammenhæng med de rytmiske kvaliteter. Dette udtryk bruges især i musikersammenhænge, og beskriver en oplevet korrespondens mellem bevægelser i musikken og i musikerens eller lytterens krop. Feeling betyder ikke følelse, men nærmere sansning, hvor man mærker snarere end hører om feeling'en er rigtig.

Gesture-analyse og rockmusik

Der er for så vidt ingen grund til, at disse antagelser om gesture ikke skulle gælde al musik, siger Middleton. Endnu befinder teoridannelsen sig dog på et så forholdsvist uudviklet og afprøvende stadium, at det vil være oplagt at tage udgangspunkt i en musik, hvor oplevelsen meget tydeligt udmønter sig i en kropslig respons, som f.eks. rockmusik.

Jeg skal ikke her bruge plads på de næsten rituelle forpostudfald mod den musikvidenskabelige tradition og dens stedmoderlige forhold til rockmusikken, men blot gentage at det traditionelle analyseværktøj ikke er velegnet til analyse af rockmusikken.⁹ I forbindelse med gesture-analysen er det især holdningen til forholdet mellem analytiker og værk, der er problematisk. Hvor der i den traditionelle analyse stræbes efter en vis afstand mellem analytiker og værk, er det i gesture-analysen tværtimod meget væsentligt, at hun kan gå i dialog med musikken. Middleton mener, at analytikeren har en 'dobbeltrolle' som både fan og videnskabs-m/k.¹⁰

7. Middleton bygger på et bredt teoretisk fundament, der foruden musikvidenskab (János Maróthy) også inddrager antropologi (Claude Lévi-Strauss), kulturteori (Roland Barthes) og musiketnologi (John Blacking).

8. Med dette begreb hentyder jeg til arrangementets 'type', tæt/løst, dybt/højt etc.

9. For uddybning af og argumentation for dette, se f.eks. McClary & Walser (1990), Middleton (1993), Ihlemann (1991).

10. Middleton (1993) s. 180.

Den deltagende analytiker trækker i analysen bl.a. på sine egne oplevelser af de musikalske gestures, hvilket betyder at objektiviteten antastes. For at imødegå dette foreslår Middleton, at man udarbejder en slags katalog af gesture-modeller, baseret på lytter/deltagerundersøgelser. Dette ville give et sammenligningsgrundlag for den konkrete analyse, men samtidig er det svært at forestille sig ideen om et katalog udmøntet i praksis. Resultatet af sådanne deltagerundersøgelser vil sandsynligvis blive uhyre komplekst, da udgangspunktet er højst subjektivt (nemlig den enkelte lytters krop), og dermed vil materialet blive meget svært at arbejde med.

Gesture-analysen i praksis

Eftersom teori og metode i denne forbindelse stadig er på begyndelsesstadiet, har jeg valgt at beskrive den analytiske fremgangsmåde gennem en lille analyse af gestures. Som objekt har jeg valgt et nummer i techno-stil, *It Will Make me Crazy* med Felix¹¹, hvor jeg koncentrerer mig om en mindre del, nemlig et omkvæd.

De første problemer optræder allerede inden start, hvordan skal jeg præsentere dels materialet, dels analysen? Gesture kan ikke aflæses i noderne, og desuden befinder vi os på den primære betydningsdannelse niveau før eller hinsides sproget. I den akademiske tradition har vi endnu ikke andre muligheder end sprog og noder, suppleret med grafiske fremstillinger. I en mundtlig fremlæggelse kan dette kombineres med musik (eksempler, sang, rytme) og bevægelse (luftguitar, dans etc).

I artiklen *Popular music analysis and musicology: bridging the gap* præsenterer Middleton sine analyseeksempler med to-dimensionel grafik suppleret med noder og skriftlige beskrivelser. Det rummer den fordel, at analysen lettere kan læses af nodekyndige, men det er, som han selv fremhæver, langt fra optimalt.

Jeg har valgt her, foruden at give skriftlig beskrivelse af de forskellige gestures, at vise en transskription. Det gør jeg for orienteringens skyld, men vil samtidig gøre opmærksom på, at mange af de elementer, jeg refererer til i teksten, kun kan høres!

It Will Make me Crazy er et dansenummer, og er derfor stærkt præget af repetitioner. Omkvædet, jeg har valgt at analysere, består således kun af to takter, der gentages fire gange. Derudover er nummeret et typisk techno-popnummer, karakteriseret ved en hård og syntetisk sound, hvor alle lyde, undtagen den vokale, er frembragt af elektronisk vej:

11. Fra CD'en *No. 1*, udgivet i foråret 1993 på pladeselskabet *De Construction* (under *BMG-Ariola*).

Vokal

Synthesizer

Synthbas

Tamborin

Trommer

It will make me cra - zy

I gesture-analysen er undersøgelsen af „det gesturale center“ omdrejningspunktet. Kernen i det gesturale centrum er det rytmiske groove,¹² og stikord i analysen er bl.a. taktart, tempo, nodeplacering (på slaget), artikulation og markering.

I *It Will Make me Crazy's* gesturale centrum har vi med ret få instrumenter at gøre: trommesæt, tamborin, bassynth og synthesizer. Men på trods af denne enkle besætning kan man tale om flere gesturale lag i dette centrum. På den ene side de fire lige slag, som er stærkt fremme i lydbilledet, hvor de markeres af trommerne. De 'taler' til benene, hvilket understreges af det friske tempo. Bassen ligger nærmest som en tyk lydflod, der ikke profilerer sig særlig tydeligt rytmisk, bortset fra markeringer af et-slaget via toneskiftet. Gesturalt vil jeg placere den dybt nede i kroppen på grund af det dybe toneleje.

Modsvarende dette lag er off-beatet meget kraftigt markeret i synthesizer og high-hat, hvilket er en bevægelse, der trækker kroppen opad med afsæt i bassens 'lydpude'. Tamborinens sekstende-dele fornemmes ligeledes i overkroppen.

Fornemmelsen af at de forskellige lag i musikken korresponderer med forskellige dele af kroppen, stammer dog ikke kun fra rytmikken, men måske i lige så høj grad fra sound og toneleje. Dermed bevæger vi os over i nogle af de gestures, som for Middleton er i spil rundt om det gesturale centrum, såsom fraseforhold, melodiske intonationstyper, akkordsekvenser, tekstur.

I nærværende nummer forekommer det dog at være en unaturlig opdeling, det vil være forkert at skille f.eks. synthesizerens rytme og „melodik“ fuldstæn-

12. Groovet er den grundlæggende musikalske figur/rundgang i et nummer, og er det, som giver det specifikke nummer sit eget bestemte swing eller feeling. Groovet vil ofte ligge i bassen, men kan også ligge i keyboard eller guitar, eller i kombinationen af disse basisinstrumenter. Et groove skal gentages mange gange for at være et groove.

digt fra hinanden i analysen, de er del af samme gesture. Bevægelsen ned-op skyldes dels den rytmiske karakter, men sandelig også oktavbevægelsen fra bassens lille c# til det enstregede c# i synthesizeren.

Der findes ikke harmonik i gængs forstand i nummeret, hvor der i stedet er tale om enkle melodiske bevægelser med c# som centraltone. Her i eksemplet er disse bevægelser bas/synthesizer og vokal. Bassen kan på mikroniveau beskrives som en bevægelse hjemme (c#), lidt ude (a-f#-a) og hjem igen, eller oppe-nede-oppe. Vokalen opleves som bølgeformet med indånding på første takt „It will make“ og udånding på „me crazy“. Derudover lægges der en vis vægt på bevægelsen ned-op, via fraseringen af ordet „crazy“.

Vi må endvidere være opmærksomme på, at nok er disse to instrumenter karakteriseret ved hver deres melodisk-gesturale frase, men samtidig er disse fraser så korte (to takter), at det måske snarere er det cirkulære, gentagelsen som kroppen responderer på.

Ovenfor har jeg prøvet at tage Middletons opdeling i de forskellige gesturale kategorier for pålydende, men det blev hurtigt klart, at de i virkeligheden må afstemmes efter, hvilket nummer der er tale om. F.eks. giver begrebet det gesturale centrum kun mening i vores tilfælde, hvis det diskuteres sammen med den melodiske bevægelses karakter.

I den lille sekvens fra *It Will Make me Crazy* kan vi tale om forskellige gesturale niveauer eller forskellige bevægelses kvaliteter. De er ikke alle lige vigtige eller fremtrædende, i centrum finder vi en gesture, der siger ned-op, og rundt om den finder vi forskellige cirkulære elementer.

Afsluttende bemærkninger

Man kan spørge sig selv, om man får nok ud af analysen, som den er udført her? Dertil er der flere ting at bemærke. Jeg har i ovenstående forsøgt helt at undgå bemærkninger og kommentarer, der kunne hentyde til sekundære betydningsformationer, og det er måske medvirkende til at gøre denne pilotanalyse mindre givende. Men det er for det første ikke meningen fra Middletons side, at gestureanalysen skal stå alene, den skal danne basis for videre arbejde f.eks. med den sekundære betydningsdannelse.

For det andet er skellet mellem primær og sekundær betydningsdannelse efter min mening problematisk. For foregår den virkelig i to tempi, hvilket ligger implicit i betegnelserne primær og sekundær (det ene efter det andet)? Måske burde vi i stedet opfatte gesture og fortolkning som to forskellige modi, der f.eks. sagtens kan optræde samtidigt. Middleton går jo selv så langt som til at anerkende, at hele analyseprocessen afhænger af deltagelsen fra analytikerens side, så hvad er mere nærliggende end at integrere de to niveauer eller de to processer? Primær og sekundær betydningsdannelse er således snarere en analytisk konstruktion end et led i en fortolkningsproces hos modtageren. Og det er en vigtig forskel at holde sig for øje.

Disse forbehold ufortalt er der grund til at glæde sig over, at der med begrebet 'gesture' og den spæde begyndelse til en gesture-teori er taget hul på et meget centralt og hidtil uberørt område i udforskningen af rockmusikkens betydningsdannelse. Let's boogie!

LITTERATUR:

Per-Erik Brolinson & Holger Larsen: *Satisfactions. Studier i ungdomskulturens musikestetik*. (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie, nr. 63) Stockholm 1990

Simon Frith: „Making Sense of Video. Pop into the Nineties“ i: *Music for Pleasure*. (Polity Press) London 1988

Andrew Goodwin: *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. (Routledge) London 1993

Christian Grambye & Harly Sonne: „Grundbegreber i nyere tekstvidenskab“ i: *Meddelelser fra Dansklærerforeningen*, nr. 1 (1980)

Lisbeth Ihlemann: „Roll over Beethoven – om analyse af rockmusik“ i: *Cecilia* (årbog fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet) Århus 1991

Susan McClary & Robert Walser: „Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock.“ i: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. (Routledge) London 1990

Richard Middleton: *Studying Popular Music*. (Open University Press) Milton Keynes 1990

Richard Middleton: „Popular music analysis and musicology: bridging the gap“ i: *Popular Music* vol. 12/2 (1993)

Frede V. Nielsen: „Musik som mangespektret meningsunivers – konsekvenser for pædagogisk og analytisk virksomhed“ i: *Musik – oplevelse, analyse, formidling*. (Edition Egtved) Egtved 1988

SUMMARY

Move that Body! An introduction to Richard Middleton's theory of gesture

An often made connection is that between rock music and the body. While there is no doubt that listening to rock music often makes the body move, and that this is crucial in the experience of rock, several problems arise when dealing with this subject in terms of a musicological analysis.

In some of his recent works Richard Middleton proposes that the notion of musical gesture should be taken into account when working analytically with the music-body connection.

In this article I agree with the notion of gesture. Through a gestural analysis of the refrain in Felix' *It Will Make me Crazy*, I attempt to sketch out some of the difficulties that must be dealt with in this connection. They are, among others, problems of how to present the analysis, because words and scores often fail in reproducing the musical gestures. In addition problems arise regarding the role of the analyst, who now has to participate in the reception process. Despite these problems, I propose that musical gesture can serve as a very promising analytical concept.

Rapporter

KVINDER I DEN BORGERLIGE MUSIKKULTUR

Siden 1. juli 1990 har jeg arbejdet på et projekt med titlen *Kvindens rolle i den borgerlige musikkultur i Danmark 1800-1850*. Projektet finansieres af en treårig bevilling fra Statens Humanistiske Forskningsråd og udføres på Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet.

Det private musikliv dannede ikke blot en tryk ramme om kvindernes musikudøvelse i det borgerlige samfund, men var også forum for to af 1800-tallets væsentlige musikalske genrer, romancen og karakterstykket for klaver. I den nære kontakt med musikken, som kvinderne fik som udøvere, lå også forudsætningerne for, at de kunne begynde at skabe musik, og det er karakteristisk, at de kvinder, som komponerede i første halvdel af 1800-tallet, udtrykte sig i intime musikalske genrer, der rettede sig mod det private rum. Det er altså først og fremmest på denne baggrund, kvindernes virke som komponister skal belyses. Projektet sigter desuden på at afdække kvindernes indsats som musiklærere og som udøvende sangere og musikere i det offentlige koncertliv.

Kvindernes musikdyrkelse må formodes at have haft stor økonomisk betydning for det musikalske marked. Dels bidrog deres forbrug af instrumenter, musikaler og musikundervisning til udbygningen af musikhandelen og instrumentfabrikationen; dels bidrog de som flittige teater- og koncertgængere til at financiere det offentlige musikliv.

Det private musikliv er en kildemæssigt vanskelig størrelse at håndtere, for nok rummer memoirelitteraturen mange udsagn om musikdyrkelsen i private kredse, men oplysningerne er sjældent konkrete med hensyn til tid, sted og repertoire. Af metodiske grunde har jeg derfor koncentreret mit søgearbejde om en lille halv snes kvinder, som komponerede i første halvdel af 1800-tallet. Arbejdet med at opspore biografisk og musikalsk materiale vedrørende dem har givet mig nogle konkrete holdepunkter for at undersøge det private musikliv i nogle bestemte miljøer.

Af praktiske grunde har min udforskning af kvinder i det offentlige musikliv stort set begrænset sig til København, og kun hvor materialet har gjort det muligt, har jeg fulgt de udøvendendes karriere videre ud i – eller ud af – landet. Jeg har fokuseret på kvindernes instrumentvalg, musikalske repertoire, karriereløb og sociale baggrund og er herved kommet på sporet af nogle bemærkelsesværdige skæbner.

Skal man pege på et område, hvor kvinder som komponister har bidraget med noget originalt, er det nok på den åndelige sangs område. Cora Nyegaards Grundtvig-udsættelser er nogle af de tidligste melodier til disse tekster, og såvel hun som Sigrid Henriette Wienecke har komponeret et stort antal kunstmusi-

kalske sange med åndelig tekst. Før romancetonen fandt vej til kirken, fandt de åndelige tekster altså vej til salonen.

Jeg er ved at lægge sidste hånd på et manuskript, der fremlægger projektets resultater i bogform, men der kan muligvis også blive tale om at publicere en separat fortegnelse over de kvindelige komponisters musik.

Lisbeth Ahlgren Jensen

DANSK INSTRUMENTALMUSIK CA. 1910-1935

Projektet, *Dansk instrumentalmusik ca. 1910-1935 med særligt henblik på instrumentalmusikken: en stilhistorisk studie på baggrund af undersøgelser af ny musiks stilling i periodens københavnske koncertliv*, gennemføres som et ph.d.-studium, støttes økonomisk af Carlsbergfondet og forventes afsluttet efter en treårsperiode den 1. februar 1995. Det er ønsket om dels at beskrive omfanget af og takten i præsentationen af udenlandsk instrumentalmusik i København i perioden ca. 1910-1935, dels at kortlægge de stilistiske tendenser i samme periodes danske instrumentalmusik, der har været de væsentligste bevæggrunde til gennemførelsen af projektet. Der foreligger ikke i den tilgængelige musiklitteratur en samlet dyberegående undersøgelse af disse forhold.

Projektet gennemføres som to hovedundersøgelser, hvoraf den første er tilendebragt. Den omfatter studier i Københavns musikliv: musikernes vilkår under den stadig stigende trussel fra den mekaniske musikreproduktion og radioen, orkesterforholdene samt den standende debat om nødvendigheden af en stor moderne koncertsal; endelig belyses fremkomsten af en række mekaniske musikreproduktionsapparater og radioens gennembrud med den deraf følgende omkalfatring af koncertlivet. Tyngden i denne undersøgelse ligger i en gennemgang af otte koncertgivende foretagender, hvis målsætning i særlig grad var at opføre ny musik samt i en kortlægning af ny udenlandsk instrumentalmusiks præsentation og opførelsesfrekvens i København i årene ca. 1885-1935. Ydermere rummer hovedundersøgelsen en opregning af instrumentaltværker opført i København 1900-1935 af udenlandske symfoniorkestre og kammerensembler.

Den anden hovedundersøgelse, som gennemføres fra efteråret 1993, vil omfatte stilistiske undersøgelser i periodens danske instrumentalmusik med særligt henblik på orkestermusikken. Foruden det allerede nævnte er der foretaget en undersøgelse af komponisters uddannelsesforhold, hvorunder særligt danske komponisters studierejser på Det Anckerske Legat har været studeret.

Projektet sigter mod en påvisning af sammenhænge mellem resultaterne af de to hovedundersøgelser.

Claus Røllum-Larsen

SATSTEKNIK OG TONALITET I DET 17. ÅRHUNDREDES INSTRUMENTALE KUNSTMUSIK

Licentiatstudium ved Musikvidenskabeligt Institut Aarhus Universitet. Indskrivningsdato: 1. marts 1992.

Projektets overordnede tematik er udviklingen af tonalitetsopfattelsen i europæisk kunstmusik og teori i den tidlige barok. Målsætningen er at redegøre for udviklingsforløbet fra 1500-tallets 8 hhv. 12 såkaldte kirketonearter til fastlæggelsen af de 24 dur- og mol-tonearter i løbet af 1600-tallet. Fra en systematisk, en terminologisk og en brugsmæssig synsvinkel fokuseres på problemstillingen *modus/modalitet contra toneart/tonalitet*.

I projektets musikteoretiske del redegøres for centrale aspekter af tonearts-læren i musiktraktaterne fra slutningen af 1500-tallet til op imod 1700, idet der lægges speciel vægt på at sammenfatte de nyere teorier og forklaringsmodeller, som blandt andre Harold Powers, Bernhard Meier og Carl Dahlhaus står som eksponenter for.

Den musikteoretiske del belyses gennem en analyse af et udvalg af musik for tasteinstrumenter fra 1600-tallet, hvis modus/toneart er entydigt fastlagt ud fra stykkets titel eller dokumenteres i den samtidige litteratur. Med udgangspunkt i specielle tonalitetsmæssige problemstillinger (toneart i teori og praksis, vokale hhv. instrumentale idiommer) centrerer analysen omkring en række determinerende parametre, herunder skala/system, nøglesætning, ambitus, kadenceskema og finaltone/-klang.

Thomas Holme Hansen

STADSMUSIKANTER OG BONDESPILLEMÆND

Privilegeret og uprivilegeret musikliv i Danmark 1660-1800

Den privilegerede stadsmusikant var en central figur i europæisk musikhistorie ca. 1500-1800. Embedets centrale betydning ligger ikke i, at det fostrede store komponister – for det skete kun i få tilfælde – men i, at stadsmusikantvæsenet var et internationalt system, der sikrede tilstedeværelsen af en alsidigt uddannet musikerstand til opfyldelse af borgernes musikbehov til hverdag og fest. Som sådan var organisationen en parallel til håndværkernes lavsvæsen, men stadsmusikanterne havde – i hvert fald i Danmark-Norge, Skåne og Slesvig-Holsten – en bredere kontaktflade både opad og nedad i samfundet til hofmusikanter, trompetere og landbospillemænd.

Projektet har et dobbelt formål: Dels det empiriske at samle fakta til en skildring af stadsmusikantvæsenet i Danmark. Dels mere teoretisk og overordnet at

diskutere problemstillinger som: Land og by. Tradition og fornyelse. Privilegeret og uprilegeret. Danmark og Europa.

I Danmark nåede stadsmusikantvæsenet sin fuldeste udfoldelse ca. 1660-1800. De kgl. privilegerede stadsmusikanter residerede i hovedstaden og ca. 25 købstæder, hvor de leverede musik til bystyret, til kirken, gav musikundervisning i latinskolen og havde monopol på al betalt musikudøvelse hos private både i byerne og på landet.

Der er i perioden tale om en indbygget modsætning mellem to forskellige slags musikliv: På den ene side det officielt regulerede, professionelle stadsmusikantvæsen og på den anden side det spontane, uorganiserede og uprilegerede musikliv (herunder den traditionelle folkemusik). De to slags musikliv bliver som regel studeret hver for sig. Min ide er at belyse, hvordan de gensidigt betingede og – i hvert fald på nogle punkter – befrugtede hinanden. Projektet lægger vægt på at besvare grundlæggende spørgsmål om stadsmusikant-institutionen, musikerne, musikkens brugssituationer og musikken selv.

Når stadsmusikanter og bondespillemand er udforsket så lidt i Danmark før 1800, skyldes det ikke mangel på kilder. Der er et stort materiale efter 1660, men det gemmer sig spredt omkring i mange forskellige arkiver. Projektet lægger vægt på at fremdrage væsentligt, nyt kildemateriale. Jeg har systematisk gennemgået udvalgte dele af Centraladministrationens arkiver (Danske Kancelli), folketællinger og skattemandtal, Det kgl. Kapels arkiv, rådstuearkiver, amts- og stiftsamtarkiver, retsbetjentarkiver (skifter og retssager), godsarkiver samt nodesamlinger i offentlig og privat eje.

Projektet er finansieret af Statens humanistiske Forskningsråd og min daglige arbejdsplads Dansk Folkemindesamling i fællesskab. I perioden fra 1. nov. 1992 til 31. okt. 1994 er jeg blevet frikøbt af Forskningsrådet fra alt rutinearbejde for at kunne koncentrere mig om forskningen. Resultatet bliver en afhandling i bogform, der forventes at kunne færdiggøres i 1995. Det er mit håb, at arbejdet senere kan følges op med en nodeudgave.

Jens Henrik Koudal

POLAR INUIT TRADITIONAL MUSIC

Projektets formål er at beskrive den traditionelle sangkultur hos Polar Inuit i Thule-området.

Udgangsmaterialet er en samling lydoptagelser gjort i 1937 af arkæologen og etnologen prof. Erik Holtved. Jeg blev i 1958, af Københavns Universitet ved prof. Nils Schiørring, anmodet om at transskribere og analysere denne samling, som omfatter 106 trommesange, 22 sange i fortællinger, en sang for et barn, og to magiske formler. I 1962 og i 1984 var jeg i Thule-området for at gøre optagelser for Dansk Folkemindesamling. I 1962 optog eskimologen mag. art. Bent Jensen og jeg omkring 350 sange, i 1984 blev der gjort ca. 220 sangoptagelser i samarbejde med folkloristen Pauline Lumholt.

Transskriptionen af sangene i Erik Holtveds samling viste, at næsten alle sangene var af samme temmelig komplicerede formtype. Denne formtype genfundtes i 1962- og 1984-samlingerne, men her var også tre andre veldefinerede formtyper, hvoraf én især var bemærkelsesværdig ved at have niveauforskudt ligedannethed mellem strofernes sætninger.

Meddelernes valg af sungne formtyper viste sig afhængigt af deres familiemæssige tilhørsforhold. Sangene af niveauforskudt ligedannethed kunne, helt frem til 1962-samlingen, vises at være primært sunget af efterkommere efter den sidste indvandring fra Canada, i 1860'erne.

En dækkende præsentation af sangkulturen hos Polar Inuit kunne hermed ikke gives ved udelukkende at publicere sangene i Holtveds samling, således som først påtænkt. Sange af de andre formtyper måtte med, altså analyserede transskriptioner af repræsentative sange fra 1962- og 84-samlingerne. Med den fundne direkte forbindelse til Canada øgedes muligheden – og ønsket – om at kunne placere sangkulturen hos Polar Inuit i den samlede Inuit musikkultur. Udfra dette ønske har jeg transskriberet og analyseret et meget stort antal lydoptagelser fra alle egne af Grønland og fra mange lokaliteter i Canada og Alaska. Repræsentative eksempler fra Østgrønland, Sydgrønland, Vestgrønland, Thule-området, med klarlægning af stilmæssige inter-relationer er fremlagt i bogen *Traditional Greenlandic Music*. Den blev udgivet i 1992 af forlaget Kragen (Dansk Folke-mindesamling) og det grønlandske pladeselskab ULO, med en tilhørende CD/MC indeholdende 55 lydeksempler fra de nævnte lokaliteter samt Canada.

Den kommende udgivelse indledes med en historisk redegørelse og præsentation af udgivelser indeholdende beskrivelser/musiknotationer af traditionel Inuit musik fra alle Inuit-egne. Efter forhåndsamtale af transskriptionsmetode, tegnforklaring m.v. følger analyserede transskriptioner af samtlige sange i Erik Holtveds samling, med efterfølgende konklusioner. Bogens anden del viser de øvrige formtyper i området eksemplificeret gennem sange fra 1962-samlingen, ligeledes analyserede.

Blandt undersøgelsesresultaterne i bogens afslutningsdel gives en karakteristik af syngemåden og fremførelsespraksis i forbindelse med forskellige sangkategorier. Her fremlægges de samlede undersøgelsesresultater af analyserne vedrørende det pentatone tonemateriale, melodik, rytmik, formdannelser, samt relationerne til andre Inuit musikkulturer. Udover disse fysisk målbare parametre præsenteres oplysninger udfra sangernes egne omtaler af deres sangkultur og dens sociale betydning i samfundet.

Projektet har været støttet af Statens Videnskabsfond, Dronning Ingrid's Fond, Folketingets Grønlandsfond og Statens humanistiske Forskningsråd. Bogen ventes færdiggjort om et par år.

Michael Hauser

ÖSTERSJÖPROJEKTET

Östersjöområdet som musiklandskap. Musiker – institutioner – repertoarer

Med stöd från *Nordiska samarbetsnämnden för humanistisk forskning* (NOS-H) går „Östersjöprojektet“ (påbörjat 1990) nu in i sin avslutande fas. Projektgruppen består av följande personer: doc. dr Greger Andersson (Lund; projektledare), prof. dr em. Fabian Dahlström (Åbo), arkivar, cand. mag. Jens Henrik Koudal (Köpenhamn), prof. dr Heinrich W. Schwab (Kiel) samt cand. philol. Arne Stakkeland (Kristiansand). Projektet med dess särskilda fokusering på stadsmusikantväsendet under 1600- och 1700-talet och dess utgångspunkter har i flera sammanhang redan presenterats. Den mest omfattande presentationen på nordiskt område gjordes vid Nordiska musikforskarkongressen i Oslo 1992 (se kongressrapport Oslo 1993). Det är självklart ännu för tidigt att summera projektarbetet och dess resultat i sin helhet. Befogat kan emellertid vara att något redogöra för projektets kontakter med externa forskare och forskargrupper. Dessa kontakter som ofta kanaliserats genom konferenser och seminarier har också genererat flera viktiga artiklar. Tyvärr är långt i från alla ännu publicerade.

Redan från början poängterades vikten av kontakter med andra forskarmiljöer i Östersjöområdet, inte minst i de baltiska staterna, för vilka NOS-H anslog särskilda medel. I februari 1992 (14-16) arrangerade Tallinns musikkonservatorium tillsammans med Estlands tonsättarförening och i samråd med vår projektgrupp en konferens på temat *Music life in the countries around the Baltic sea in the 16.-18. centuries*, i vilken forskare från alla tre baltiska staterna deltog. Konferensbidragen är under utgivning i den finska musikvetenskapliga tidskriften *Musiikkitiede* (utg. av Inst. för musikvetenskap i Helsingfors). Kontakterna med baltiska forskare har därefter varit kontinuerlig. Forskare från samtliga länder har varit inbjudna till projektgruppens arbetsseminarier. Två forskare – Heidi Heinmaa (Tallinn) och Zane Gailite (Riga) – har knutits till projektet som aktiva medarbetare; båda lämnar egna bidrag till de dokumentvolymerna som blir projektets huvudresultat (se nedan).

Baltikum betyder emellertid inte bara forskarkontakter utan också arkiv och bibliotek, vilka nu under senare tid blivit tillgängliga för forskare från utlandet på ett sätt som bara för några år sedan var helt otänkbart. Greger Andersson och särskilt Fabian Dahlström har ägnat sig åt intensiva arkivstudier i främst Tallinn (Reval), Tartu (Dorpat) och Riga. Stadsarkivet i Tallinn tillhör nu ett av de största och mest kompletta stadsarkiven i Europa, sedan man under hösten 1990 återförde de delar av arkivet som i samband med andra världskriget flyttades till Tyskland.

Med forskare från en vidare östeuropeisk krets kom projektgruppen i kontakt med vid en konferens i Odense den 26-28 september 1992, arrangerad av ett annat NOS-H-projekt, *Byerne i Østersøområdet*, under ledning av Thomas Riis (Köpenhamn). Omedelbart före denna konferens var Greger Andersson inbjuden till ett internationellt symposium i Köln, arrangerat av musikvetenskapliga

institutionen vid Kölns universitet och Institut für Ostdeutsche Musik. Temat för symposiet var *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn* (Kongressrapp. under utg.). Vid detta symposium deltog forskare inte minst från Polen och Baltikum.

Med Intitut für Ostdeutsche Musik har projektet behållit kontakten. Till ett arbetsseminarium i Kiel i december 1992 inbjöds dess direktor dr. Helmus Loos att medverka. Samma institut arrangerade tillsammans med de musikvetenskapliga institutionerna i Greifswald och Gdansk i månadsskiftet november/december 1993 en internationell konferens på temat *Musica Baltica – interregionale musik-kulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, vid vilken Greger Andersson och Jens Henrik Koudal deltog med referat.

Projektarbetet kommer som ovan antytts att utmynna i fyra dokumentvolymer, *Dokumente des Stadtmusikantentums im Ostseeraum*, som är tänkta att allsidigt belysa stadsmusikantväsendet i Östersjöområdet:

I. Der Stadtmusicus. Eine Berufs- und Kulturgeschichte in Einzelzeugnissen. Utg. Greger Andersson

II. Die Kunst der Stadtmusikanten. Das musikalische Repertoire. Utg. Heinrich W. Schwab

III. Das Stadtmusikantentum. Eine kommentierte Bibliografie. Utg. Jens Henrik Koudal

IV. Stadtmusikanten im Ostseeraum. Kommentierte Verzeichnisse zu Personen, Städten und Ländern. Utg. Fabian Dahlström

För samtliga fyra volymer föreligger nu utarbetade modeller i fråga om innehåll och disposition. Varje volym kommer att ges fylliga inledningar och en tyngdpunkt kommer att ligga på kommentarer av dokument, musikverk etc. Samtliga projektdeltagare samt vissa externa, såsom de baltiska, medverkar i samtliga volymer.

Greger Andersson (Lund)

UDGIVELSEN AF NIELS W. GADES VÆRKER

Fonden til Udgivelse af Niels W. Gades værker er stiftet af Dansk Selskab for Musikforskning i 1990. Den er organiseret som en almennyttig selvejende institution, der „skal varetage udgivelsen af Niels W. Gades værker med henblik på at stille disse til rådighed for offentligheden, musikvidenskabelig forskning, universiteter og andre højere læreanstalter i Danmark og udlandet samt for udøvende kunstnere“.

Udgivelsen finansieres af Augustinus Fonden og Lundbeckfonden. Derudover har Statens Humanistiske Forskningsråd bevilget en halvtidssekretærstilling.

Der er ialt projekteret med ca. 19 bind til første etape af udgivelsen: instrumentalværkerne. Det er senere hensigten at fortsætte med anden etape (vokalværkerne) og tredje etape (den dramatiske musik). De første bind forventes at udkomme i 1994.

Værkerne fordeles på følgende serier:

Symfonier

Ouverturer

Andre orkesterværker

Klaver- og orgelværker

Kammermusik

Hvert bind er planlagt til et omfang på ca. 200 sider.

Fonden ledes af en bestyrelse på 5 medlemmer, hvis formand er professor, dr. phil. Finn Egeland Hansen. Derudover er der til projektet tilknyttet en kreds af udgivere, der varetager tilrettelæggelsen af nodeteksten til de enkelte bind. Udgiverkredsen består af danske og udenlandske universitetsfolk og stipendiater. Som redaktionssekretær og daglig leder er ansat cand. mag. Anne Ørbæk Jensen, og for de redaktionelle retningslinier står mag. art. Niels Bo Foltmann, der også fungerer som en af udgiverne.

I forbindelse med udgaven er der etableret et Niels W. Gade-arkiv, som har til huse på Det kgl. Bibliotek i København. Kernen i arbejdet er en stor database, der indeholder oplysninger om Gade-noder (såvel trykte som manuskripter), breve (såvel registranter som fuld tekst), litteratur, fonogrammer og billedmateriale. En del materiale findes i kopi i arkivet.

Arkivet udgiver et *Newsletter*, der informerer om projektets aktiviteter og som distribueres gratis til interesserede. I øvrigt er man velkommen til at rette henvendelse til arkivet i sager vedrørende Niels W. Gade, ligesom vi med tak modtager oplysninger om materiale, der vedrører komponisten. Adressen er:

Fonden til Udgivelse af Niels W. Gades værker

Det kgl. Bibliotek, Postboks 2149

DK-1016 København K, Tel. 00 45/ 33 93 01 11, lokal 314

Niels Bo Foltmann & Anne Ørbæk Jensen

DaCapo

Den generelle revision af musikloven i 1987 åbnede mulighed for etablering af flere nye institutioner til styrkelse af de områder inden for musiklivet, som erfaringsmæssigt har haft vanskeligt ved at gøre sig gældende på almindelige markedsvilkår. I august 1989 oprettedes således *DaCapo – Selskabet til udgivelse af dansk Musik på Fonogram og Videogram*. Det betød samtidig nedlæggelse af *Dansk Musik Antologi* (DMA) og udskillelse af fonogramproduktionen fra Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik (SUDM), idet det nye selskab fik som primær opgave dels at færdiggøre DMA's produktionsplaner, dels at videreføre SUDM's fonogramaktiviteter med fortsat hovedvægt på nutidig dansk kompositionsmusik.

DaCapo's årlige driftsbudget på ca. 1,5 mio. kr. finansieres hovedsageligt gennem tilskud fra Statens Musikråd, hvortil kommer en beskednen egenindtægt samt støtte fra private fonde til enkeltprojekter. Selskabets årlige produktionskapacitet udgør 12-15 CD-udgivelser, hvoraf ca. halvdelen omfatter det nyere og nyeste repertoire.

DaCapo ledes af en direktør i samarbejde med en bestyrelse, hvis sammensætning sikrer kontakt til alle væsentlige miljøer inden for dansk musikliv: komponister, musikere, forskningsinstitutioner, brugere (biblioteker) og bevilgende myndigheder (Kulturministeriet/Statens Musikråd).

DaCapo har hidtil koncentreret sig om den danske partiturmusik fra dens tidligste blomstring i 1500-tallet til idag. Fremtidig vil også nutidig dansk jazz og såkaldt fusionsmusik være at finde blandt *DaCapo's* udgivelser. Fra 1994 igangsætter Statens Musikråd desuden en forsøgsordning til fremme af distributionen af eksperimenterende rytmisk musik i *DaCapo's* regi.

På videosiden er planlagt en serie komponist- og ensembleportrætter, men disse projekter har indtil videre måttet udskydes af økonomiske grunde.

Det er relativt overkommeligt at udvælge og indspille dansk kvalitetsmusik med kompetente danske musikere. Det er væsentligt mere krævende at få indspilningerne synliggjort og markedsført. Derfor indgik *DaCapo* i 1991 en distributionsaftale med *HNH International*, der bl.a. udgiver plademærkerne *Naxos* og *Marco Polo*. Hermed har *DaCapo's* udgivelser fået adgang til et internationalt distributionsnet, og det har ført til en glædeligt voksende interesse for dansk musik, selvom salgstallene endnu ikke er frapperende målt med international alen.

DaCapo har netop udsendt sit første katalog, omfattende realiserede og planlagte CD-produktioner i perioden 1989-94. Kataloget indeholder 36 numre, spændende fra 1500-tallets hofmusik over guldalderen – Kuhlau Weyse, Gade, Hartmann og Heise – til elektroakustisk musik fra DIEM-studiet i Århus.

Blandt forestående udgivelser af det ældre repertoire bør fremhæves Buxtehudes samlede triosonater – med Lars Ulrik Mortensen som ankermand – og Weyses 6 symfonier med Det kgl. Kapel og Michael Schönwandt. Samtidsmusikken tilgodeses først og fremmest med en løbende serie komponistportrætter.

Aktuel i denne sammenhæng er en netop færdigproduceret CD med kammermusikværker af Mogens Winkel Holm.

En egentlig dansk antologi på CD vil *DaCapo* indtil videre ikke kunne præstere. Hensigten med oprettelsen af selskabet var fra første færd at sikre en regelmæssig produktion og distribution af den del af det nationale kvalitetsrepertoire, som de kommercielle selskaber ikke ønsker at markedsføre.

Sven Erik Werner

DE FIRE RI.-PROJEKTER. EN MUSIKBIBLIOGRAFISK STATUS

På det bibliografiske område er det især de fire RI.-projekter, der dominerer diskussionerne på de årlige internationale musikbiblioteksmøder. Redaktionen for *RISM* (Répertoire International des Sources Musicales) bebuder i 1994 *Der dritte Datenbankindex der Musikhandschriften 1600-1850* (Serie A/II) udgivet på ca. 40 mikrofiches. Udgivelsen vil rumme omkring 120.000 indførsler med hoveddelen ordnet efter komponist og titel. Derudover suppleres med flere indekser og ikke mindst et incipit-register. Danmark har indberettet ca. 4.200 poster, som kan søges i Det kgl. Biblioteks database REX/REGINA.

RIIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) med center i New York udgiver årligt to newsletters med artikler og informationer, er medudgiver af tidsskriftet *Imago Musicae* og har indtil nu publiceret 8 hæfter med registrering af amerikanske museers musikikonografiske bestand. Der er for øjeblikket ikke aktiv dansk deltagelse i gruppen.

RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) forsøger ihærdigt at komme ajour med udgivelsen af litteraturindekser. Projektet får informationer fra 43 lande, deriblandt Danmark, og man håber at være på omgangshøjde i ca. 1996. *RILM*-basen er nu kommet på CD-ROM'en *MUSE*, der også indeholder meget materiale fra Library of Congress, især fonogramposter. Søgemulighederne udvides derved betydeligt, idet CD-ROM'en omfatter alle indekseringer til og med 1988. Samtidig kan man søge ikke alene på forfatter, titel, år o.l., men også på tidsskriftnavn, ord i indekserne etc. Årlige opdateringer vil udkomme.

RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale) udgives i bogform og indeholder grundige indekseringer af vigtige 1800-tals musikperiodica. Det kgl. Bibliotek har indkøbt serien som indtil nu udgøres af omkring 60 bind, med tidsskrifter fra Tyskland, England, Østrig, Italien, U.S.A. og Frankrig. Blandt titlerne ses bl.a.: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, *L'Art musical*, *Dwight's Journal of Music*, *Il Teatro Illustrato* og *The Musical Standard*. Det skandinaviske stof er i øjeblikket under udarbejdelse i Norge, og for Danmarks vedkommende drejer det sig om de tre centrale periodica *Tidsskrift for Musik* (1857-1859), *Nordisk Tidsskrift for Musik* (1871-1873) og *Musikbladet* (1884-1893). Projektet er ialt sat til 135

bind, og de næste lande på listen vil være Belgien, Holland, Spanien, Portugal, Ungarn og Rusland.

Herudover findes andre nyere eller projekterede hjælpemidler til søgning af musiklitteratur, såvel bøger og tidsskrifter som noder og fonogrammer. *CPM Plus* (Catalogue of Published Music) på CD-ROM fremstår som en opfølgning af den trykte udgave fra 1980. Registreringen omfatter hele British Library's beholdning af trykte musikaler dels indtil 1980, dels en opdatering af bestanden til og med 1992, ialt ca. 1 mill. poster. *Music Index* på CD-ROM svarer til den trykte udgave, men med mediets flere søgemuligheder. Den omfatter perioden 1981-89, ialt ca. 300.000 poster, og den findes tilgængelig på Det kgl. Bibliotek. *MUSICROM*, ligeledes på CD-ROM er et katalog over hollandske bibliotekers nodebeholdninger op til 1991, ialt ca. 300.000 poster. Også den findes tilgængelig på Det kgl. Bibliotek. Dette er kun et udpluk af CD-ROM'er til brug for søgning af musikalsk materiale. Især på fonogram-området findes en del andre tilbud.

Det er den internationale musikbiblioteksforenings plan at gøre *Whistling* og *Hofmeisters* omfattende trykte kataloger over musiktryk i det 19. århundrede alment tilgængelige. I begyndelsen var det tanken, at hvert bibliotek skulle indbette sin bestand af noder fra katalogerne som en form for fortsættelse af RISM, men det viste sig hurtigt at være for omfattende. Man forsøgte siden at indskanne de gamle kataloger, men på grund af for ringe eksemplarer og for varierende skrifttyper viste dette sig ikke hensigtsmæssigt. Løsningen er blevet, at man indtaster de ca. 400.000 poster, og for øjeblikket overvejes et regelsæt for inddatering af annoncer og bekendtgørelser. Det er planen, at denne database skal udkomme på CD-ROM, hovedsagelig til brug for datering og verifikation.

Anne Ørbæk Jensen

MUSIKKEN I DEN STORE DANSKE ENCYKLOPÆDI

I slutningen af 1960'erne var der planer fremme om at udsende en ny udgave af *Salmonsens Konversationsleksikon*. Tiden var efterhånden løbet fra det gamle opslagsværk, som ikke havde fået nogen værdig afløser. Der var kort sagt behov for et leksikon, der kunne sammenfatte og videregive til kommende generationer den sum af viden, vi sidder inde med i slutningen af det 20. århundrede.

Skønt arbejdet med nyudgivelsen blev påbegyndt og tilmed nåede forholdsvis langt frem, måtte planerne af forskellige grunde skrinlægges i begyndelsen af 1970'erne. Behovet for et moderne dansk opslagsværk var dog stadig aktuelt, og en snes år senere blev ideen taget op på ny, denne gang i let ændret skikkelse, idet det nye værk skulle indskrænkes til 20 bind, samtidig med, at det skulle have et andet navn, således at det reelt blev et nyt og selvstændigt opslagsværk. Som alle ved, fik Danmarks Nationalleksikon titlen *Den Store Danske Encyklopædi*. Første bind udsendes i november 1994, og resten følger indtil 2001. Forlaget Gyldendal,

der står for udgivelsen, har blandt andet Augustinusfonden i ryggen som garant for projektets gennemførelse. Til hovedredaktør valgtes professor *Jørn Lund*; om sig har han samlet en stab af fagredaktører, der holder til i lokalerne på Nytorv 17.

I titlen på det nye værk ligger frem for alt, at alle sider af tilværelsen skal tages under behandling, hvilket selvsagt også gælder musikken, der udgør ca. 3% af den samlede stofmængde. I de udsendte brochurer og reklametryksager er der gjort rede for, hvorledes redaktionen søger at knytte specialister fra hele landet til projektet, således at den højest opnåelige standard og pålidelighed tilstræbes. Musikken udgør naturligvis ingen undtagelse.

Hele området musik er inddelt i 13 emnekredse: musikken før 1600, barok, klassik, romantik, det 20. århundrede, dansk musik, jazz, rock, musikinstrumenter, udøvende kunstnere, musikteori, folkemusik, kirkemusik. For hvert område er udpeget en fagkonsulent, der dels medvirker til at afgøre, hvilke emner, der skal behandles, dels er behjælpelig med at finde egnede forfattere. Disse søges fortrinsvis blandt danske specialister inden for de enkelte emner. Fagkonsulenten har desuden til opgave at foretage den løbende kontrol af artiklernes indhold; dette gælder såvel rigtigheden af de givne oplysninger (årstal o.l.) som udvælgelsen af dem.

Dette sidste spørgsmål har givet og vil til det sidste give anledning til overvejelser og drøftelser mellem redaktør og fagkonsulenter. Hvilke stikord skal med, hvor lange skal artiklerne være, hvor detaljeret skal de udformes? Det er spørgsmål, der ikke kan besvares entydigt. I et værk som *Den Store Danske Encyklopædi*, der som nævnt skal dække alle sider af tilværelsen, er der naturligvis begrænset plads til rådighed for belysning af de enkelte emner, og det er derfor vigtigt at sikre, at de meddelte oplysninger er væsentlige. I artiklen om Beethoven bliver der fx næppe plads til at nævne hans mandolinsonate, medens det på den anden side ville være utænkeligt at springe hans strygekvartetter over. Mange vil måske søge forgæves efter navne og begreber, som det har været nødvendigt at udelade, andre vil måske undre sig over, hvor kortfattet de enkelte emner bliver beskrevet.

Hertil er kun at sige, at vi efter bedste evne søger at imødekomme de behov og ønsker om oplysninger, som vi tror vil opstå hos brugerne.

Peter Ryom

NORDENS MUSIKHISTORIA

Vid en genomläsning av musikhistoriska framställningar från de nordiska länderna – en svensk musikhistoria, en norsk musikhistoria osv. – påträffar man nära nog identiskt disponerade kapitel. Samma likhet är påtaglig också i fråga om själva innehållet. De nationella musikhistorieböckerna beskriver en rad parallella historiska förlopp och innehåller en hel rad gemensamma fakta. Vid eftertanke är

detta inte särskilt märkligt med hänsyn till den historiska „sammanflätning“ som överhuvudtaget präglat Norden, i vilken inte minst den språkliga gemenskapen spelat roll.

Anmärkningsvärt är däremot att inte nordiska musikkforskare hittills, enskilt eller i grupp, i större utsträckning försökt att se Norden som ett enhetligt kulturellt område – som det av allt att döma måste ha varit – utan valt att se sitt respektive lands musikhistoria utifrån ett tämligen snävt nationellt perspektiv.

Ett projektförslag för en *Nordens musikhistoria* utarbetades av docent Greger Andersson (Lund universitet), forskningssekreteraren fil. dr Henrik Karlsson (Kungl. musikaliska akademien) och prof. dr. Heinrich W. Schwab (Christian-Albrechts-Universität, Kiel), ett förslag som beviljades ekonomiskt stöd från *Nordiska Kulturfonden* våren 1993. Huvudman för projektet är *Kungl. musikaliska akademien* (Stockholm) med Henrik Karlsson som administrativ samordnare. Projektets mål är att inom en treårsperiod åstadkomma en monografi över Nordens musikhistoria. Enligt planerna skall denna bok presenteras och diskuteras vid den Nordiska musikkforskarkongressen 1996 i Lund.

De nyssnämnda personerna utgör projektets ledningsgrupp och Greger Andersson är utsedd att vara redaktör för den planerade monografin. Därtill har ett nordiskt redaktionsråd formerats som utöver ledningsgruppen består av följande personer: prof. dr. em. Fabian Dahlström (Åbo), prof. dr. Erkki Salmenhaara (Helsingfors), prof. Harald Herresthal (Oslo), universitetslektor Niels Martin Jensen (Köpenhamn) och tonsättaren Thorkell Sigurbjörnsson (Kópavogur, Island). Som författare kommer ytterligare 10-15 nordiska forskare att engageras.

Syftet med projektet är att se Norden som en enhetlig musikhistorisk och musikkulturell region och därmed komma bort från den ända till våra dagar dominerande 1800-talistiska musikhistoriesynen som betonar det nationella. I stället eftersträvas en övernationell regional musikhistoria. Det kommer således inte att bli frågan om ett slags additiv sammanlänkning av de enskilda ländernas musikhistoria utan om att finna de gemensamma musikhistoriska strukturerna för hela Norden. Hur har de nordiska länderna genom århundradena profilerat sig som ett slags enhetligt musiklandskap och hur såg denna profil ut under olika epoker?

Projektet och den planerade monografin är tänkt att dels summera det nuvarande forskningsläget, dels ge underlag för diskussioner om inriktningen av en framtida fördjupad forskning. Det är således inte tal om att skriva en heltäckande eller en „definitiv“ nordisk musikhistoria. Snarare är tanken att – särskilt hos yngre nordiska musikkforskare – väcka och uppamma ett intresse för musikhistorisk forskning i allmänhet och för den nordiska i synnerhet.

Greger Andersson (Lund)

EN NY UDGAVE AF DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Allerede få år efter at første udgave af *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* var udkommet (udgivet 1949-79 (registerbind 1986)), toges der skridt til planlægningen af en andenudgave. Arbejdet på denne er nu i gang hos Bärenreiter-Verlag i Kassel. I modsætning til førsteudgaven vil den komme til at fremtræde som en „Sachenzyklopädie“ (otte bind), hvoraf første bind skal udkomme 1994, samt en „Personenteil“ (tolv bind), som er planlagt at skulle udkomme fra 1998. Værkets hovedredaktør er professor Ludwig Finscher, medens redaktionens konsulent på det danske stofområde er forskningsstipendiat, mag.art. Claus Røllum-Larsen.

red.

DEN DANSKE ORGELREGISTRANT

Danske kirkegængere og organister må siges at være temmelig forkælede i orgelmæssig henseende. Langt de fleste af landets kirker har i dag et godt og velholdt instrument stående, bygget af et af vore dygtige danske orgelbyggerier og ofte udstyret med et betragteligt antal stemmer. Det er faktisk temmelig sandsynligt at Danmark er det land i verden der ofrer flest penge på kirkeorgler i forhold til antallet af kirkegængere.

Men medaljen har også en bagside: de seneste årtiers voldsomme byggeaktivitet har gjort det af med størsteparten af de orgler der stod i kirkerne i mellemkrigsårene, og mange vidnesbyrd om ældre dansk orgelbygningshåndværk er således forsvundet.

Det var på denne baggrund Det Danske Orgelselskab i 1972 tog initiativet til oprettelsen af Den Danske Orgelregistrant: man ønskede at få skrevet de danske orgler i mandtal, således at man havde et pålideligt grundlag for en overordnet bevaringspolitik

I samarbejde med Musikhistorisk Museum søgte man om støtte hos Statens Humanistiske Forskningsråd. Ansøgningen blev imødekommet og i efteråret 1972 gik denne artikels forfatter og hans fotograferende og maskinskrivende hustru Annelise Olesen i gang med arbejdet. Vores arbejdsplads var – udover de ca. 2.500 kirker m.v. – Musikhistorisk Museum i København, der den dag i dag er Orgelregistrantens hjemsted.

Der fandtes i 1972 ikke tilsvarende registranter i andre lande, og vi måtte derfor begynde fra bunden med at udtænke en metode, der med et behersket tidsforbrug kunne gøre det muligt at indsamle væsentlige og énsartede oplysninger om emnet. Dengang talte man ikke om databaser, men det var faktisk noget sådant vi lagde grunden til med vore forskellige skemaer og rutiner.

Efter fem års forløb var indsamlings- og redigeringsarbejdet afsluttet, og der skulle findes en ordning for registrantens fortsatte drift. Efter nogle vanskeligheder lykkedes det at få etableret en ordning, hvorefter Musikhistorisk Museum og

Nationalmuseet i fællesskab sørger for kontorfaciliteter samt en beskeden aflønning af Orgelregistrantens leder.

Registranten er i dag et velfungerende centralregister vedr. dansk orgelbygning. Hvert instrument – dødt eller levende – har i princippet sin egen sagsmappe, hvis indhold af rapporter, udskrifter, fotokopier og fotografier dels skyldes registrantens eget indsamlingsarbejde, dels kommer fra det netværk af orgelbyggere, arkitekter, museumsfolk og *organ freaks*, der regelmæssigt sender os materiale af forskellig art. Den løbende udbygning af materialet foregår i to retninger: *fremad* med en ajourføring af oplysningerne om de aktuelle forhold og *bagud* med kildeudskrifter, arkivaliekopier m.v.

Materialet i de store hængemappeskabe bliver flittigt brugt, såvel af professionelle som af amatører. Postmængden stiger år for år, og det samlede årlige antal ind- og udgående brevforsendelser nærmer sig de 200.

Der blev ikke gjort sensationelle enkeltfund under de 5 års opdagelsesrejse – der blev ikke fundet ukendte Compenius- eller Raphaëlis-orgler på kirkeloftene – men til gengæld viste der sig at være langt flere værdifulde ældre orgler – hovedsagelig fra 1800-tallet – end man havde kunnet vente efter de seneste års byggeboom.

Der er ikke aktuelle planer om større bogudgivelser med udgangspunkt i orgelregistrantens materiale, men som et led i Det Danske Orgelselskabs bestræbelser for at værne om dansk orgelkultur udsendtes 1987 en kortfattet fortegnelse over ældre orgler i danske kirker. Alle de berørte kirker fik fortegnelsen tilsendt, og noget tyder på at dette har medvirket til en øget forståelse for de gamle instrumenters værdi og egenart.

Registrantens arkiv er et gammeldags papirarkiv, men siden foråret 1992 er alle nye rapporter tillige blevet gemt som datafiler. Endvidere er et specialsyet databaseprogram blevet udviklet i sommeren 1993, beregnet til oplysninger om danske orgelbyggeres arbejder gennem tiderne (samt udenlandske orgelbyggeres arbejder i Danmark).

Ole Olesen

NODEFUNDET PÅ AALHOLM SLOT

I sensommeren 1991 var jeg så heldig at finde en ukendt nodesamling i arkivet på Aalholm på Lolland. Samlingen består af ca. 225 musikværker, nemlig ca. 150 trykte og ca. 75 håndskrevne, alle fra 1700-tallet. Den stammer fra Otto Ludvig Raben (1730-91), der fra 1750 og til sin død var greve af „Christiansholm“ dvs. Aalholm og det nærliggende Bramsløkke. Sammen med noderne lå hans fransk-sprogede dagbog for perioden 1749-90.

Som en dansk repræsentant for l'Ancient régime var den unge grev Raben på dannelsesrejse til Paris fra 1750 til 1754. Han færdedes ved Ludvig XV's hof og gik i teatret, til baller, opera, opera-comique samt offentlige og private koncerter.

Raben var passioneret fløjtespiller. Han lærte at spille af fem lærere i København og Paris, heriblandt Frankrigs berømteste fløjtevirtuos Michel Blavet (1700-68). Fra 1757 til 1768 flyttede han og hustruen hver vinter til København for at deltage i selskabs- og musiklivet omkring hoffet. Fra 1756 spillede han desuden selv med ved de halvoffentlige koncerter i „Det musikalske Selskab“ i Rådhusstræde i København. I perioden 1755-65 nævner Raben i sin dagbog det utal af koncerter, som faderen afholdt på Bramsløkke, i København og endda i Hamburg. Raben afholdt også selv koncerter på Aalholm, hvor der dog ikke kan spores noget fast kapel. Raben omtaler under de sommerlige besøg hos hustruens familie i Holsten koncerter og anden privat musikudøvelse på slotte og herregårde som Gottorp, Altenhof, Helmsdorf, Seedorf og Neversdorf. Han dyrkede i øvrigt også sin musikinteresse hos velstående købmænd og embedsmænd på Lolland-Falster.

Blandt de ca. 75 håndskrevne musikværker i nodesamlingen finder man 12 *fløjtekoncerter* af Vivaldi, Scheibe, Hasse, Agrell, Pergolesi, Quantz og Döbberth, 23 *kvaretter* af K. J. Toeschi og Pleyel, 17 *triosoner* af Jomelli, Gluck, Spourni, Pergolesi, Chelleri og Schweinitz, 12 *violinduetter* af Viotti, en *klavernodebog* med 73 småstykker samt en *koralbog* og 2500 *danse- og ariemelodier for solofløjte*. (Pergolesi-værkerne er næppe ægte).

Blandt de ca. 150 trykte kompositioner findes 7 *orkesterværker* af Viotti, M. L. Symen, St. Georges og Pleyel, en *seksstet* og 10 *kvintetter* af Pleyel, 30 *strygekvartetter* af Haydn og 11 af Pleyel, samt en hel del værker for *et eller to instrumenter med eller uden continuo* af Telemann, Pleyel, Leeder, Blavet, Baillot, Lolli, Rode, Kreutzer, Beethoven og Nardini. Af danske tryk forefindes kun Zincks koralbog og klaverudtoget til Schulz' „Høstgildet“.

Hovedparten af nodesamlingen er fra Otto Ludvig Rabens tid, dvs. ca. 1750-90. Det fremgår af nummereringen, at håndskriftsamlingen må have været betydeligt større. Blandt håndskrifterne har tre fløjtekoncerter af Scheibe og to fløjtekoncerter af Agrell vist sig at være unica. Alt i alt afspejler nodesamlingen, at man på det lollandske grevskab har været godt ajour med den aktuelle musik i Europa.

Det er et åbent spørgsmål, hvor Aalholm-samlingen har været brugt. Det kan ikke udelukkes, at dele af nodesamlingen har tilknytning til musikalske cirkler i København eller Holsten. Fra Danmark kendes i øvrigt kun to andre samlinger fra 1700-tallet, der kan sammenlignes med den foreliggende, nemlig kammerherre W. H. R. R. Gieddes store samling af fløjtemusik i Det kgl. Bibliotek og baron Frederik Juels nodesamling på Valdemar slot (der dog primært indeholder vokalmusik).

Aalholm-samlingen blev præsenteret ved en helaftensudsendelse i Danmarks radio's P2 den 27. august 1992 og en artikel i det historiske tidsskrift *Siden Saxo*, 1, 1992. Til radioudsendelsen indspillede barokorkestret „Concerto Copenhagen“ blandt andet fire fløjtekoncerter af Scheibe (2), Agrell og Hasse. Musikken blev studieproduceret af DR og blev udgivet på CD af Chandos i februar 1993 (Chan 0535).

En nøjere rederørelse for fundet, blandt andet med en komplet værkfortegnelse, finder man i min artikel „Nodefundet på Aalholm Slot. En kort præsentation“.

tion“ i Århus-musikinstituttets årbog *Cecilia* 1992-93, s. 265-278. (Værkfortegnelsen har også været trykt i *CHM-nyt*, Meddelelser fra Center for Historisk Musik, 16:8, april 1993). Desuden er min artikel „The Music Discovered at Aalholm Manor: A Brief Introduction“ under trykning i *Fontes artis musicae*. Samlingen har i foråret 1993 været genstand for et studiekredsarbejde på Musikvidenskabeligt Institut i København. Der overvejes en nodeudgave.

Aalholm viste i sommeren 1993 en udstilling om grev Raben og musikken og afholdt i den forbindelse en lille koncert. Nodesamlingen forbliver i privat eje på slottet, men den vigtigste del af den har siden april 1993 været offentlig tilgængelig i form af mikrofilm på Det kgl. Bibliotek. Aalholms nuværende ejere John og Merete Raben-Levetzau samt museumsleder Bjørn Ohl har med stor velvilje, hjælpsomhed og interesse fulgt arbejdet med at udforske og tilgængeliggøre dette sjældne nodefund.

Jens Henrik Koudal

MUSIKTERAPIFORSKNINGEN PÅ EN SKILLEVEJ

Rapport fra VII World Congress in Music Therapy, Vitoria-Gasteiz 19.-23. juli 1993

Det siger næsten sig selv, at musikterapiens udøvere (klinikere og forskere) for det meste er „holister“. De arbejder induktivt, subjektorienteret og fænomenologisk med „det hele menneske“ (klienten – og dem selv). Selvfølgelig kan man også bedrive musikterapeutisk forskning efter „det gamle, naturvidenskabelige paradigme“ (kvantitativt, produktorienteret) – det er der faktisk tradition for i USA og Storbritannien. Men fagfolkets flertal hælder (ligesom inden for andre områder af psykoterapien) til kvalitative, procesorienterede arbejdsmåder. Med fokus på betydningsdannelsen og interaktionen i terapien.

I det internationale musikterapeutiske samfund møder man, nu som før, dette „nye paradigme“ i alle dets former: fra det trivielt utroværdige til det spirituelt storslåede. Det var Verdenskongressen i Baskerlandets hovedstad et vidnesbyrd om. Faktisk på alle disciplinens områder: fra den kliniske praksis på klientniveau over musikterapiens „skoledannelser“ til forskningen. – Der er langt fra pyramideenergi til musikterapi med torturofre; fra pseudo-shamanisme til vibroakustik!

Sådan en kongres er lidt af et internationalt supermarked – med et stort og varieret varesortiment, en del discount, nogle knaldtilbud, hvoraf ikke alle lever ganske op til varedeklarationerne – plus afdelingen for „eksotiske specialiteter“. Men også en masse gedigen kvalitet – på papiret yderst imponerende, i praksis ganske overvældende: Foredrag af varierende længde i op til syv samtidige spor fra 9-13 og igen fra 15-17.30, derefter workshops til kl. 19.30, med op til ni valgmuligheder! Hver aften desuden et kunstnerisk tilbud.

Man kan selvfølgelig diskutere, om „supermarkedsmodellen“ er den eneste mulige – eller om en verdenskongres i højere grad bør have seminarform, med langt færre og til gengæld bedre indlæg og god tid til debat. Uden alt for megen „genbrug“ og „tvivlsom kvalitet“. Personligt så jeg det gerne, men vanskelighederne er åbenlyse, og på de givne præmisser må man sige, at *Tony Wigram* (AUC) og *Patxi del Campo* (værtlandet) havde udført et stort, fortjenstfuldt planlægningsarbejde.

Inden for temaet *Musikterapeutisk Forskning* var der forbavsende få præsentationer af egentlig klinisk forskning. Jeg tror det hænger sammen med, at forholdet mellem klinisk praksis og forskningspraksis p.t. er inde i en vanskelig overgangsfase. I 1980 sagde 4 ud af 5 amerikanske klinikere, at de ikke kunne bruge forskernes resultater i deres daglig arbejde. Det har medført, at (især amerikanske) forskere nu fokuserer på nødvendigheden af *kvalitativ forskning i musikterapeutisk praksis*. Noget tyder på, at tidligere tiders „kløft“ mellem psykoterapeutisk og specialpædagogisk orienterede musikterapeuter og forskere er ved at blive afløst af „nye modsætninger“: a) mellem klinikere og forskere, b) mellem forskere af kvantitativ og kvalitativ observans. I Vitoria mente flere (amerikanske) forskere f.eks., at „kun kliniske musikterapeuter kan bedrive kvalitativ musikterapiforskning“! Dette betragter jeg som udtryk for en uheldig tendens: Begrebsparret kvantitativ/kvalitativ forskning sættes (fejlagtigt) lig med begrebsparret positivistisk/naturalistisk (new paradigm, fænomenologi osv.). På denne falske præmis afskrives så den mere traditionelle, naturvidenskabeligt orienterede musikterapi-forskning (der som nævnt er udbredt både i USA og i England) som uforenelig med musikterapiens proces-„natur“.

Efter min mening repræsenterer kvantitativ og kvalitativ forskning to forskellige aspekter af vores viden om verden – det reducerbare over for det ikke-reducerbare; tal plus verbalsprog overfor verbalsprog plus non-verbale udtryksformer. Der er tale om forskellige gyldighedsområder, erkendelsesformer og sprogkoder. Og udsagnskraft i forhold til politikere, som stadig vil have „hårde data“! Og derfor bør *begge* forskningstraditioner udvikles (af forskere såvel som klinikere), ikke mindst inden for så ungt et forskningsfelt som musikterapi.

Der var ikke mange tyskere i Vitoria. Formentlig et udtryk for, at de tyske forskere (der hører til fagets absolut bedste) ikke har været overbevist om nødvendigheden af at tage til Spanien. Dette behøver dog ikke give anledning til andet end store forventninger til næste verdenskongres 1996 – i Hamburg!

Lars Ole Bonde

Jeg kan henvise interesserede til min mere udførlige rapport i: *Nordisk Tidskrift for Musikterapi*, 1993 2 (2) s. 35-40. Kongressens bredde er dokumenteret i den over 300 sider store *Book of Abstracts* med en side på spansk og engelsk om hvert enkelt bidrag. Forskningsaktiviteterne p.t. kortlægges i: Rogers, Penny og Henk Smeijsters (1993): *European Music Therapy Research Register*. W.O.M. Burg. Reigersstraat 87, 3581 KP Utrecht NL.

Musica Baltica

Musica Baltica – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Musikforskerkongres i Greifswald og Gdansk 28. november til 3. december 1993

I 1991 genoptog universitetet i Greifswald den tradition for at afholde musikvidenskabelige seminarer med regionalt afgrænsede emner, som blev skabt af Hans Engel og Walter Vetter i 1920'erne og 1930'erne. I 1992 var emnet „Zu inter-regionalen musikkulturellen Beziehungen im Ostseeraum“ og samme år afholdt Institut für Deutsche Musik im Osten (Bergisch-Gladbach) en konference om „Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn“. Igen i 1993 havde man i Greifswald valgt at arrangere en konference om interregionale musikforbindelser i Østersøområdet. Uafhængigt heraf havde polske musikforskere imidlertid planlagt en konference med samme tema, og man valgte da at skabe én fælles konference, hvor deltagerne efter de to første dage i Greifswald blev kørt i bus til Gdansk for at fortsætte i yderligere tre dage. Der deltog 49 indbudte musikforskere fra 11 nationer, og arrangørerne var: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik ved Ernst-Moritz-Arndt-Universitetet i Greifswald (dr. Lutz Winkler), Musikvidenskabeligt institut ved Musikakademiet „S. Moniuszko“ i Gdansk m.fl. (prof. dr. Joachim Gudel) og Institut für Deutsche Musik im Osten (prof. dr. Helmut Loos). Undertegnede var eneste deltager fra Danmark.

Konferencen var en succes både fagligt og menneskeligt. Kredsen var ikke større, end at man kunne mødes i ét rum. Alle indbudte holdt et 20 minutters foredrag, der var fælles diskussioner, og desuden var der indlagt en eller to koncerter hver dag. Et besøg på Musikakademiets bibliotek i Gdansk blev der også tid til.

Foredragene omhandlede emner fra renæssancen til vore dage. Her er det umuligt at gå nøjere ind på de enkelte foredrag. Men foredragene kredsede om nogle hovedtemaer.

Et hovedtema var, hvad man kunne kalde musiklivsforskning. Der var bl.a. foredrag om Hansestædernes musikliv i det 17. årh., om musikernes rejser i Østersøområdet, om musiklivet i Greifswald i det 19. årh., om musikalske forbindelser mellem England og Østersøen i det 17.-18. årh. og om spredningsveje for den italienske barokstil til Østersøområdets centre. Et andet hovedtema var musikere og komponister, der virkede i en Østersøby, ikke mindst Gdansk. Der var foredrag om bl.a. Crato Bütner, J. J. Rowaldt, Daniel Friderici, B. Erben, G. S. Löber, J. V. Meder, J. B. Freisslich og Heinrich Dorn. Andre talte om Østersøområdets reception af nogle bestemte af de store komponister (Telemann, Gluck), og endnu andre om internationale strømninger som tysk indflydelse på korsangen i Sverige, nordisk tematik i tjekkisk musik, tysk-russiske kulturforbindelser, polskdans eller musikinstrumenter („Drehleier“ og orgelbygning) i Østersøområdet. Endelig var der flere, der tog udgangspunkt i en bestemt kilde, eller

belyste arkivsituationen i en bestemt region, og der var adskillige foredrag om nulevende østeuropæiske komponister (K. Palubicki, E. Synowiec, K. Olczaka m.fl.). Alle indlæg vil blive trykt i kongresrapporten.

Især hos polakker og tyskere mærkede man, at musikforskerne betragtede studiet af den lokale region (byen, amtet, delstaten/regionen) som en naturlig og nødvendig opgave for et universitet. Interessen for receptionshistorie var ligeledes tydelig. Dette er ikke en tilbagevenden til tidligere tiders hjemstavnsforskning. Blandt de fleste af deltagerne mærkede man en oprigtig vilje til at overvinde fortidens overdrevne nationalisme og studere musikken og musikerne ud fra en mere nøgtern international synsvinkel. Men alt var ikke idyl. Særlig intens blev diskussionen, da man drøftede den opgave, som Institut für Deutsche Musik im Osten forbereder: At skabe et leksikon om tyske musikere i det område, som engang var Pommern. Der blev ingen enighed om, hvilket koncept, man burde vælge.

Den ånd, som dominerede kongressen, lover godt for et fremtidigt internationalt samarbejde mellem musikforskere fra landene omkring Østersøen.

Jens Henrik Koudal

Anmeldelser

Ole Kongsted: Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten. Ein Notenfund des späten 16. Jahrhunderts aus Flensburg und seine Vorgeschichte. (Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte e. V., 43). Kopenhagen-Flensburg-Kiel 1991. 107 s. Ill. Noder. Uden ISBN-nr.

Under senare år finns ett förnyat intresse för dansk musikhistoria från 1500-talet och 1600-talet; här tycks 400-årsfirandet av Christian IV:s regeringstillträde 1588 fungerat som något av ett riktmärke. I alla händelser har man i Danmark fr o m 1970-talet intill nu utgivit flera intressanta publikationer, konferensrapporter, musikaliutgåvor, inspelningar, anordnat utställningar och arrangerat konserter. En av de danska musikforskare som gjutit nytt liv i diskussionerna kring dessa avlägsna epoker – snart ett sekel efter den danske nestorn Angul Hammerichs pionjärår – är Ole Kongsted. I föreliggande publikation lyfter han fram ett musikmaterial som legat gömt och glömt i olika arkiv i Flensburg. Schleswig-Holstein historia är som bekant tillika en gemensam tysk-dansk angelägenhet, vilket också bekräftas av denna samlings tillkomst och innehåll. Den välsituerade och aktivt musikintresserad borgaren, Hans Hartmann är samlings ursprunglige ägare och var även räntmästare åt änkedrottning Sophia av Danmark. Kongsted framhåller att de delar av samlingen som har anknytning till Danmark i själva verket representerar det mest substantiella fynd som gjorts i dansk musikhistoria från Fredrik II:s regeringstid (1559-88), således tiden mellan den nyligen uppmärksammade repertoaren från Christian III:s tid (se Henrik Glahns utgåvor i Dania Sonans band 4 och 5) och de mer välkända förhållandena under Christian IV:s guldålder, då bl a flera danska hovmusiker komponerade madrigaler och Danmark blir synligt i den nyare tidens europeiska musikhistoria.

Vad denna skrift påminner om, är den på musik tidigare rätt fattiga epok (dock undantagandes koralsamlingar) nu fått en ny lyster främst tack vare ett antal specialkomponerade motetter, praktverk dedicerade till den kungliga familjen. Det är självfallet välmotiverat att

lyfta fram dessa verk vilket också Kongsted gjort, dels i en separat edition, dels i denna skrift – dessutom har verken inspelats på en CD på märket DaCapo (DCDD 9020). De nämnda motetterna är tre till antalet och diktade på konstfull latinsk vers. De kan intimt kan förknippas med tillkomsten av den stora, rikt utsmyckade springbrunn, en veritabel praktpjäs, som ställdes upp på slottet Kronborgs borggård 1583 sedan den transporterats från Nürnberg, där den tillverkats på direkt uppmaning av Fredrik II själv. Kongsted ger på grundval av ett rikt arkivmaterial en utomordentligt ingående skildring av turerna kring denna beställning, brunnens tillverkning och – i samband därmed – tillkomsten av de latinska dikterna (återgivna med dansk översättning i Anhang) och musiken. Några svårigheter att identifiera diktaren har inte förelegat – han är den välkände Paul Melissus Schede. Fastän inte obekant som tonsättare (jfr The New Grove bd 16, s 598) kan han knappast komma ifråga som upphovsman till dessa tre konstfulla men anonyma motetterna. Av de Nürnbergtonsättare som var aktiva som kantorer eller organister vid tiden för brunnens tillkomst utpekar Kongsted den välenommerade kantorn och tonsättaren Leonhard Lechner som det mest sannolika namnet.¹ Som en ytterst kvalificerad „dark horse“ lanseras tidens mästare, münchenkapellmästaren Orlando di Lasso, vilket inte är helt gripet ur luften, med tanke på den aktuella musikens höga kvalitet och Lassos biografi med hans nära förbindelser till den välenommerade, fria riksstaden Nürnberg. Nu kan man undra om inte Schedes egen formulering „cantor“ som yrkesbeteckning för den ej namngivne tonsättaren (s 65) trots allt pekar på Lechner snarare än Lasso? Att hela affären mellan det danska kungahuset och de förnämna hantverkarna i Nürnberg inneburit en affärsförbindelse med kulturella-representativa förtecken på högsta nivå är det ingen tvekan om. Som kungens förmedlare uppträder ingen mindre än Tycho Brahe, den banbrytande astronomen, och som iscensättare av de olika aktörerna till detta arkitektoniska-litterära-musikaliska allkonstverk framträder rådsherren Joachim Pömer med anor från den pommerska

adeln på 1100-talet. Själva brunnens senare öde inbegriper en tragisk „funktionsomvandling“ från representationssmycke till försörjningskrigsbyte: svenska soldater monterade ned brunnen i samband med Kronborgs kapitulationen i den svensk-danska krig som utmynnade i freden i Roskilde 1658. Av brunnens 37 allegoriska figurer kan Kongsted visa riktigheten av ett tidigare antagande (F. Carlsson): att tre gudinnor alltså kan beskådas i Nationalmuseum i Stockholm.

I de omfattande utredningarna beträder Ole Kongsted med stor aptit vida forskningsterritorier, delvis med hjälp av många experter utanför musikens domäner. Någon gång känner man sig som musikforskare överväldigad – och stundom något konfys – inför all detaljinformation och detaljdiskussion. Författaren har här varit ivrig att låta läsaren följa med in i alla skrymslen och vrår – han liknar själv arbetet som en spännande kriminalroman. Dock hade en tydligare strukturerad av problemställningarna – såväl de musikvetenskapliga som de övriga – avgjort inte varit ur vägen. Ur musikvetenskaplig synpunkt saknar man exempelvis en närmare diskussion av den övergripande innehållsstrukturen i Flensburgsamlingen och motiveringar för de verk och komponister som avskilts till grupperna „A“ och „B“ (s. 12ff). Man undrar också på vilket sätt obekanta namn som Bartholomaeus Stockmann, Cosmas Vake, Johann Frölich hör till den dansk-schleswig-holsteinska musikhistorien? Framför allt finns knappast en stilistisk (och gärna uppförandepraktisk) diskussion av musiken i de tre motetter som resonemangen – direkt och indirekt – pekar på och som trots allt bildar centrum för dessa forskningsutredningar. Här får läsaren gå till den 1990 av Kongsted utgivna editionen med kommentarer.

Erik Kjellberg (Uppsala)

1. Kongsted har siden konkluderat, att Lechner er komponisten, jfr. „Kronborg-motetternes komponist“, *Dansk Årbog for Musikforskning* XX (1992) s. 7-18. Red.

H. C. Robbins Landon: *Vivaldi. Voice of the Baroque*. London, Thames And Hudson 1993. 208 s. Ill. Noder. ISBN 0-500-01576-7.

1991 var som bekant Mozartår. 200-året för hans död blev markerat världen över med utalliga bog- och pladeudgivelse, konserter och andra arrangementer. Herhjemme udgav Gylden-dal bl.a. den danske oversættelse af *Mozarts gylde år*, skrevet af H. C. Robbins Landon. Hvem husker ikke *The Mozart Companion*, som han redigerede i det andet jubilæumsår, 1956.

At det i 1991 samtidig var Vivaldiår – han døde den 28. juli 1741 – var der ikke nær så mange, der bemærkede, men Robbins Landon gjorde. Måske ærgrede det ham, at *Årstiderne* var genstand for større popularitet end noget værk af Mozart; i hvert fald satte han sig for at finde ud af grunden til den store interesse for de fire konserter. Resultatet blev en monografi om komponisten.

Når en musikforsker af den kaliber tager fat på en af historiens store skikkelser, må resultatet blive opsigtsvækkende, og det må siges at være tilfældet med den nye bog om Vivaldi. I hvert fald er det bemærkelsesværdigt, at den slet ikke lever op til den standard, man må forvente af en så kendt musikskribent.

Ganske vist indeholder bogen nyttige oplysninger, bl.a. oversættelsen til engelsk af en del italiensksprogede kilder. Men allerede de første sider giver læseren anledning til en vis undren: forfatteren mener, at Vivaldirenæssancen var begyndt i 1950, fordi der just da var udsendt en indspilning af *Årstiderne*. Ikke med et ord nævner han forrige århundredes udgivelser af bl.a. J. Rühlmann eller P. Waldersee, for slet ikke at tale om Arnold Scherings *Geschichte des Instrumentalkonzerts* fra begyndelsen af århundredet. Man undrer sig ligeledes over, at Robbins Landon har fået hjælp fra en række personer, men ikke har rettet henvendelse til én af de førende Vivaldispecialister som Rudolf Eller, Karl Heller eller Michael Talbot.

Robbins Landons bog indeholder alt for mange unøjagtigheder. Eksempelvis skriver han, at Vivaldi var elev af Legrenzi, men det er en meget tvivlsom påstand, der for længst er opgivet (Legrenzi døde i 1690, da Vivaldi var 12 år gammel). I samme forbindelse får man at vide, at han i 1691 skulle have komponeret et *Laetatus*, hvortil det autografe manuskript ligger i Torino. Det pågældende værk er anonymt, og håndskriften er ikke Vivaldis (RV

Anh. 31). I anden forbindelse tillægges M. Talbot æren for i 1978 at have opdaget den rette sammenhæng omkring en samling koncerter benævnt *La Cetra*; men det var andre, der allerede i 1970 fandt frem til sandheden. I listen over de samtidige udgaver anføres op. 13, seks sonater trykt i 1737 under Vivaldis navn med titlen *Il Pastor Fido*, men ikke et ord om, at de er skrevet af Nicolas Chédeville — en omstændighed, der blev kendt allerede i 1990. Selv litteraturlisten er af ret tvivlsom værdi: heri karakteriseres for eksempel W. Kolneders stærkt kritisable Vivaldibøger som „lærde“.

H. C. Robbins Landon er ingen Vivaldispecialist, og hans bog viser, at det i virkeligheden kræver mange års forstudier at skrive en videnskabelig holdbar monografi om en af historiens kendte komponister. Hvad det angår, kan Karl Hellers *Vivaldi*, udsendt i jubilæumsåret 1991 (Reclam, Leipzig), trykt anbefales.

Peter Ryom

Kuhlau Breve. Udgivet og med kommentarer af Gorm Busk. København, Engstrøm & Sødning 1990. 220 s. pris: 250 kr. ISBN 87-87091-37-2.

At Friedrich Kuhlaus breve er en vigtig kilde-samling, uanset om det gælder vurderingen af personen og hans forhold til andre mennesker eller komponisten og dateringen af hans værker, det viste Gorm Busk allerede i sin disputats om Kuhlau fra 1986. Nu har han tillige udgivet samtlige Kuhlaus 172 bevarede breve (samt et lille supplement af breve mellem hans familiemedlemmer og instrumentmageren G.D. Hashagen) i en nydelig og skønsomt kommenteret udgave.

De fordeler sig i forskellige grupper: der er først og fremmest forretningsbreve til udenlandske forlæggere, der er bønsskrifter om forbedrede kår til kongen og til direktionen for Det kgl. Teater eller andre indflydelsesrige personer, og så er der endelig en del private breve.

Udgiveren giver i indledningen en generel redegørelse for kildeforholdene og bringer derefter en liste over de bevarede breve og over de breve, som vides at være gået tabt. Kilden til hvert enkelt brev findes i et tillæg. Et andet tillæg rummer en fortegnelse over de af Kuhlaus værker (med og uden opustal), der er nævnt i brevene. Endelig en liste over de værker, Kuh-

lau fra tid til anden havde planlagt, men ikke fik fuldført.

I en kort indledning gør udgiveren rede for kildeværdien og den musikhistoriske betydning af de forskellige grupper af breve. Forretningsbrevene er især værdifulde, fordi de beretter om Kuhlaus arbejdsproces og hans planer for kompositioner i den nærmeste fremtid, ligesom de i mange tilfælde hjælper os til at datere de værker, de omtaler. Desuden giver de et godt indtryk af Kuhlaus bestræbelser for at etablere kontakter i det øvrige Europa, af hans relative held med det i Tyskland og Frankrig, men også af hans skuffelser, f. eks. i forhold til engelske forlæggere. Ikke sjældent indfører Kuhlau bemærkninger om andet end sin egen virksomhed, f.eks. modtagelsen af en Weyse-opera, nedlæggelse af en musikforening, så at brevene bidrager til vort kendskab til Københavns musikliv i almindelighed — såvel som til Kuhlau som opmærksom deltager i det. Bønsskrifterne karakteriserer Gorm Busk som „knap så inspirerende læsning“, og naturligvis er det ikke opløftende at læse om Kuhlaus som regel fortvivlende økonomi. Men det er dog oplysende at sammenholde hans indtægter med dem, den mere etablerede Weyse havde som grundlag for sin tilværelse, og disse breve kan således give læseren indtryk af de usikre — og ulige — vilkår, musikere måtte leve med under enevældens regime. De er i modsætning til størsteparten af brevene ofte skrevet på dansk, dvs. nok signeret, men ikke formuleret af Kuhlau selv, der hele sit liv beholdt tysk som tale- og skriftsprog. Endelig giver de private breve et godt indtryk af Kuhlaus personlighed. Er de end kortfattede, som han selv indrømmer i et fragment af et brev, så giver de dog et tiltalende indtryk af ham som menneske gennem det bilde de tegner af hans forhold til sin familie og sine personlige venner.

Der er lagt et stort arbejde i udgivelsen og kommentarerne. Udaterede eller usikkert daterede breve er passet ind i den kronologiske rækkefølge, så at kun ét brev har måttet bringes til sidst som umuligt at datere. Kuhlaus egne overstregninger og rettelser er taget med, hvilket kan virke lidt pedantisk, hvor der er tale om korrigerede skrivefejl, men andre steder giver indblik i den skrivendes overvejelser. Kommentarerne, anført som noter lige efter brevene, bringer oplysninger om realia og kortfattede argumenter for de valg, udgiveren har truffet. Der findes et passende, begrænset antal henvis-

ninger til foregående breve. Det er tydeligt, at udgiveren har regnet med, at brevene bliver læst i rækkefølge snarere end hver for sig. Men de, der foretrækker at dyrke det sidste, må så betjene sig des flittigere af registeret.

Tilskud fra Statens humanistiske Forskningsråd og fra Augustinus Fonden har gjort det muligt for forlaget at give bogen det anlæg og udstyr, indholdet fortjener. Det er i sig selv en fornøjelse at se hen over siderne. Den er illustreret med portrætter (dog ikke i farver), med titelblade og byplaner, samt facsimiler af breve og noder, og nodeeksemplerne i brevene er gengivet meget klart og omhyggeligt.

Udgivelsen er en værdifuld forøgelse af litteraturen om dansk musik og musikliv i begyndelsen af det 19. århundrede.

Carsten E. Hatting

Gerhard Schepelern: Giuseppe Siboni. Sangeren – Syngemesteren. Et Afsnit af Operaens Historie ude og hjemme hovedsagelig paa Grundlag af hidtil ubenyttede trykte og utrykte Kilder, bind 1-2. Amadeus 1989. 577 s. Ill.

Med sin omfangsrige monografi om den italienske sanger Giuseppe Siboni har Gerhard Schepelern udfyldt endnu en lakune i vor viden om dansk operahistorie i det 19. århundrede. Siboni har ganske vist ikke været noget ukendt navn ude og hjemme. Som feteret tenor på de europæiske operascener og som syngemester ved Det kgl. Teater i København fra 1819 til sin død i 1839 øvede han en betydelig indsats i udenlandsk og dansk musikliv. Men kilderne til belysning af hans liv og virke er spredte og vanskeligt tilgængelige og har ikke lokket til en grundigere behandling, førend Gerhard Schepelern blev fængslet af denne farverige personlighed. Resultatet er blevet det her foreliggende tobinds værk, der med sin omfattende udnyttelse af et mangeartet kildemateriale vil blive stående som den grundlæggende fremstilling om sit emne.

Den smukt udstyrede bog lader også sammenhængen i Gerhard Schepelerns operahistoriske forfatterskab træde tydeligt frem. Arbejdet i 1965 med en ny udgave af *Operabogen* – i dag klassikeren blandt dansksprogede operaførere – førte forfatteren ind på studiet af de italienske gæstespil på Hofteatret 1841-1850 og 1853-1854. Det resulterede i den stofmættede fremstilling af *Italienerne paa Hofteatret* (bind

1-2, 1976), rig på benyttelse af samtidige kilder og dokumentarisk materiale. Den umiddelbare forhistorie til disse gæstespil, som Schepelern så personificeret i Giuseppe Siboni, kaldte på en uddybet behandling, og denne foreligger nu i en lige så stofmættet og veldokumenteret skildring af sangeren, scenekunstneren, sanglæreren, syngemesteren, dramaturgen og komponisten, som det på enestående kort tid lykkedes at vinde varigt fodfæste i toppen af det københavnske musikliv. Kun godt en måned efter sin ankomst til den danske hovedstad fra Stockholm i december 1818 havde han opnået dansk statsborgerskab og var bag om ryggen på både musikdirektøren Claus Schall og syngelærerne Ludvig Zinck og kapelmusikus Kittler blevet ansat som hofembedsmand, kongelig kammer-sanger og direktør for Det kgl. Teaters syngeskoler for en periode af foreløbig 11 år. Selvom Schepelern i sin nøgterne fremstilling nødes til at afkræfte sin egen og andres hidtidige antagelse af, at det skulle være prins Christian Frederik, den senere Christian VIII, der havde hentet Siboni til København, må man dog vel antage, at nogen har forberedt ham denne lige vej til hoffet og inderkredsen i det københavnske musik- og kulturliv. Kilderne tier, men Dupuy, der på dette tidspunkt var chefkapelmester ved operaen i Stockholm, kendte forholdene i København fra tidligere og Schepelern har god grund til at formode, at han kan have givet Siboni nyttige informationer og peget på nogle muligheder for at gøre karriere dér. Hvorfor ellers søge til København, denne ravnekrog i musikdramatisk henseende, som forfatteren karakteriserer den danske hovedstad, omend Sibonis foregående omflakken fra Østrig over Rusland til Sverige mere synes at have haft karakter af en politisk betinget flugt end af en fejret sangers turné?

I første bind skildres Sibonis italienske opvækst og hans vej til europæisk stjernestatus som både lyrisk og dramatisk (baritonalt farvet) tenor. I et afsluttende kapitel karakteriseres han som sanger og scenekunstner. Hans vej ad de europæiske operascener gik bl. a. over Prag, Milano, London, Wien og Napoli (hvor han sang under Rossini), og omfattede optræden sammen med blandt andre Angelica Catalani i London og Anna Milder-Hauptmann og Johann Michael Vogl i Wien. I Prag talte operaensemblet sangeren Luigi Bassi, der havde sunget titelpartiet i *Don Giovanni* ved uropførelsen i Prag 1787, og i Wien medvirkede Siboni i 1814

ved en koncert, hvor Beethoven dirigerede egne værker. Det skal også have været Siboni, der førte Schubert sammen med Vogl i Wien i 1817, et bekendtskab, der skaffede den 20-årige komponist den fornemmeste fortolker af hans sange.

Især i denne første del af fremstillingen har forfatteren gjort et imponerende og omfattende arbejde for at opspore relevante, ikke mindst utrykte, kilder. Schepelern har forsket i arkiver og biblioteker de fleste steder, hvor Siboni har opholdt sig og været ansat, fra fødebyen Forlì i Italien til operabyerne Prag, Wien, Milano og Napoli. Som en rød tråd gennem skildringen går benyttelsen af Sibonis fragmentariske, selvbiografiske optegnelser, der foreligger i et manuskript på fransk frem til sommeren 1818 (tidligere udgivet af Povl Ingerslev-Jensen i Det kgl. danske Musikkonservatoriums årsskrift 1961).

Med Sibonis tiltræden ved Det kgl. Teater indledtes endnu et af de til dels forgæves forsøg, der gennem snart 100 år havde været gjort på at skaffe europæisk, især italiensk, opera indpas på Det kgl. Teater, siden Mingotti og hans operatrup første gang gav deres forestillinger på Charlottenborg i 1747. Og med dette afsnit af Sibonis liv, da han 39 år gammel stod ved enden af sin sangerkarriere og ved begyndelsen af sit tyveårige virke i den danske hovedstad, begynder tillige det andet og mest omfangsrige bind af Schepelerns fremstilling, der omfatter Sibonis virke i København. Selvom perioden er velkendt og udforsket, hvad angår adskillige områder af dansk musik- og teaterliv, er den ikke tidligere blevet skildret med Siboni som centrum. En artikel af Jens Peter Keld i *Dansk Årbog for Musikforskning* xi 1980 har behandlet dette tema, men ellers er Schepelerns bog, også hvad angår Sibonis sidste mange år i Danmark, et værdifuldt førstehåndsarbejde. Jeg har især været fængslet af det indblik, som bogen giver i den sene enevældes bureaukrati med dets kulturpolitiske magtkampe, personlige intrigespil og korridorpolitik. Det træder frem i skildringen af Sibonis forhold til og udmanøvrering af skikkelser som Claus Schall og syngelæreren P. C. Krossing, der slet ikke formåede at hamle op med Sibonis scenevante optræden på de bonede gulve.

Væsentlig til belysning af de danske konservatoriets historie er redegørelsen for Sibonis oprettelse af et musikkonservatorium i 1827 med blandt andre J. P. E. Hartmann som lærer og med en forhistorie, som går tilbage til hans

planer fra 1816 for et sanginstitut i Wien. Forfatteren kalder dette for et sangkonservatorium, men der synes snarere at have været tale om en syngeskole i tilknytning til hofoperaen i Wien. Sibonis konservatorium i København eksisterede til 1842, og interessant er forfatterens fremdragelse af Hartmanns lange redegørelse for dets mulige videreførelse fra 1841, – et aktstykke, der mig bekendt ikke tidligere har været behandlet, og som giver Hartmanns indsats ved det senere oprettede Kjøbenhavns Musikkonservatorium (1866) et længere perspektiv. I 1841 ønskede Hartmann Sibonis konservatorium fortsat som „en høiere Elementarskole for Musikunderviisning i Almindelighed“. Herigennem kunne også København få et bredt anlagt musikkonservatorium, således som det efterhånden kendtes fra andre europæiske hovedstæder, og ikke først og fremmest en syngeskole for teatret. Den tanke havde vel egentlig også fra konservatoriets start foresvævet Siboni.

Gerhard Schepelern har med sin monografi om Giuseppe Siboni ydet endnu et vægtigt bidrag til belysning af dansk operahistorie i første halvdel af det 19. århundrede. I centrum står ikke genren eller værkerne, ikke repertoiret eller ensemblet, men manden og kunstneren, – „sangeren – syngemesteren“, som den første af bogens undertitler lyder. Gennem forfatterens minutøst dokumenterede skildring af Sibonis liv og virksomhed på de europæiske operascener og i spidsen for sangerkræfterne på Det kgl. Teater i København gennem 20 år retfærdiggøres bogens anden og lange undertitel: „Et Afsnit af Operaens Historie ude og hjemme hovedsagelig paa Grundlag af hidtil ubenyttede trykte og utrykte Kilder.“ Mens italienerne på Hofteatret introducerede Verdi, hører det til Sibonis fortjenester at have forsøgt at bringe Det kgl. Teaters repertoire à jour med samtidens franske, tyske og italienske operatradition. Han indførte Rossini på den danske scene, bl.a. med det resultat, at signalet blev givet til endnu en af dansk teaterhistories mange operafejder. Her kunne forfatteren i sin lidt lemfældigt opstillede litteraturfortegnelse med rimelighed have anført Povl Ingerslev-Jensens bog om Rossini (1939), der indeholder et særligt kapitel om Rossini og Danmark.

Den strengt kronologiske disposition er efter bedste danske teaterhistoriske tradition (Overskou) fremstillingens ryggrad både i første og andet bind. Sæson for sæson og år for år

kortlægges Sibonis liv og færden ikke mindst ved hjælp af samtidige anmeldelser og anden avisomtale. Talrige repertoire-oversigter ledsager fremstillingen og præsenterer et dokumentarisk materiale af værdi til belysning af den europæiske operasituation i et tidsrum, der hovedsageligt var præget af et i dag næsten glemt repertoire. Hertil kommer en række bilag sidst i andet bind, hvoraf især planerne for syngeskolerne og konservatorierne er vigtige kilder til belysning af de danske musikinstitutioners historie. Den nøgterne historikers redelighed og dokumentationslyst lader hellere kilderne end forfatteren selv komme til orde. Det gør ikke den omstændelige fremstilling let læst, men pålidelig.

Siboni kommer i løbet af fremstillingen til at fremstå som en tidstypisk kunstnerskikkelse med anlæg og evner langt over gennemsnittet, – en skikkelse, der som scenisk fremstiller befinder sig på overgangen mellem en ældre operaforms virtuose „*primo uomo*“ og en ny tids individuelt skabende scenekunstner. Uden for scenen udviklede han sig til den erfarne verdensmand og selvbevidste lederskikkelse, der efter at være trådt ud af den internationale musikscenes rampelys i sit virke på Det kgl. Teater – trods modgang og modstand – fastholdt de krav, der er uomgængelige, hvis der skal skabes et levende og blomstrende operamiljø: professionalism, aktualitet og international orientering. Det er det budskab fra Siboni, som Schepelerns fremstilling formidler til eftertanke for nutiden.

Forfatteren har gennem årene med sine operahistoriske studier bidraget med meget nyt til vor viden om de internationale indslag i den hjemlige operatradition og dermed også givet den danske musikdramatik et større perspektiv. Skulle han eller andre have lyst til at gå videre, er der flere områder at afdække, løseligt berørt af Schepelern selv i tidligere arbejder; f.eks. de tyske gæstespil på Vesterbroes nye Theater i 1830'erne og den sidste italienerperiode med gæstespillene på Casino og Hofteatret i 1860'erne og 70'erne. Men dansk musikforskning vil vide at værdsætte, hvad denne flittige forsker allerede har ydet.

Niels Martin Jensen

Bendt Viinholt Nielsen: Rued Langgaard. Biografi. København: Engstrøm & Sødring 1993. 334 s., ill. ISBN 87-87091-60-7.

Mon nogen for blot få år siden havde forestillet sig, at der i 1993 ville foreligge såvel en udførlig fortegnelse over Rued Langgaards værker som en omfattende biografi over hans liv og gerning? Næppe! At dette ikke desto mindre er tilfældet nu, hvor Langgaards værker oplever en hidtil uhørt opmærksomhed – mange opførelser og ikke mindst pladeindspilninger – kan udelukkende tilskrives Bendt Viinholt Nielsen, som flittigt og vedholdende i mange år har arbejdet med emnet Rued Langgaard. Der er al mulig grund til at være glad for, at det er en mand af Viinholt Nielsens støbning, der har stået for den forskningsmæssige forvaltning af dette vigtige, og på nogle punkter esoteriske, område inden for dansk musikforskning. Allerede i værkfortegnelsen viste Viinholt Nielsen evnen til at holde hovedet klart og bevare overblikket over et materiale, som nok kunne få det til at svimle for de fleste, og i biografien genfinder man i høj grad sagligheden kombineret med en stor entusiasme for Langgaards musik.

Biografien udkom på komponistens 100-årsdag, den 28. juli 1993; den omfatter: 7 s. indledning, 247 s. biografi, 24 s. værkorienteret beskrivelse (kap. 9 „Idéerne bag musikken – musikken bag idéerne“), 4 s. kilder og litteratur, 13 s. noter, 3 s. selektiv diskografi samt to registre: 10 s. værkregister og 12 s. personregister. Illustrationsmaterialet er fyldigt med forbavsende gode fotografiske optagelser bl.a. fra Langgaards barndom. Bogens opsætning og typografi fremstår smukt og overskueligt, og der er kun observeret få og ubetydelige trykfejl.

Det er den egentlige levnedsbetragtning, der er bogens vægtigste del. Den er præget af en lang række hidtil upublicerede faktuelle oplysninger om Langgaards liv samt relevant værkomtale og diskussion af specifikke problemstillinger. Forfatteren gør hyppig brug af gode citater, som i den i øvrigt velskrevne tekst virker oplivende og afvekslende. Som dokumentation fungerer citaterne udmærket, og i det hele taget er bogens dokumentationsniveau afgjort højt. Alligevel må man i en række tilfælde søge forgæves efter kildehenvisninger; det gælder til oplysninger om bl.a. Thomas Laub (s. 85), Louis Glass (s. 143), Finn Viderø (s. 212f.), Mogens Wöldike (s. 219) samt den formodede

danske førsteopførelse af Bruckners 7. symfoni (s. 150) og besættelsen af organiststillingen ved Lyngby Kirke (s. 139).

Blandt værkbeskrivelserne i de biografiske kapitler finder man indsigtfulde behandlinger, og her og ikke mindst i de musikalske og æstetiske diskussioner, som værkomtalen afføder, kommer Viinholt Nielsen ind på centrale og tankevækkende forhold inden for Langgaards musikalske univers. Interessant er således beskrivelsen af komponistens virkelighedsopfattelse (s. 25) og det problematiske forhold til faderen Siegfried Langgaards musikalske ideologi om „musikkens mission“, som forholdsvis tidligt kolliderede med sønnens stadig mere frigjorte kompositoriske fantasi (s. 74f.). Ydermere beskriver Viinholt Nielsen det anstrengte forhold til Carl Nielsen, som forklares som af født af Langgaards egen afmagt (s. 143).

Det kan ikke undre, at Viinholt Nielsen er i stand til at nå langt ind i de problemer, Langgaard havde som komponist. Han skriver således i forlængelse af omtalen af strygekvartet nr. 3: „Langgaards værker var jo ikke udslag af kølig intellektuel overvejelse, han var ét med sin musik, og noget tyder på, at det maskespil, der er nedlagt i den tredje strygekvartet, og som foregår på alle planer: inden for værkets egne musikalske rammer, mellem komponisten og værket og udadtil mod den omgivende musikverden, var for abstrakt og kompliceret til at Langgaard kunne overskue at videreudvikle det kunstnerisk.“ (s. 124). På samme måde formår Viinholt Nielsen at gennemskue nogle af de „firkantede paroler“, som kun i nogen udstrækning afspejles i musikken. F.eks. kommenterer han Langgaards „*Leve* den skønne og stemningsfulde musik! *Ind* med Niels W. Gade og *ud* med Carl Nielsen“ således: „Ordene var jo kun ord; musikkens verden var en ganske anden – og dér var tingene stadig i bevægelse.“ (s. 159). Der gøres udmærket rede for værkernes metamusikalske karakter (s. 243), ligesom musikkens flere forståelsesplaner og forholdet mellem idé og musik beskrives (s. 246). I den løbende værk gennemgang i denne biografiske del placerer Viinholt Nielsen på overbevisende måde de enkelte kompositioner i en udvikling i det livsværk, der, som det hedder i kapitel 9, „er en enhed, et særegent univers spændt ud mellem skønheden og undergangen, hvor alt har sin plads og meget lidt kan undværes i det samlede billede. Det er et dialektisk univers, inden for hvilket værkerne på afgørende måde

belyser og supplerer hinanden.“ (s. 291). I den forbindelse er det en af bogens fortjenester, at den gør op med den opfattelse, at de senere værker var udtryk for en afmatningsperiode i Langgaards produktion; tværtimod finder Viinholt Nielsen f.eks., at symfonierne nr. 15 og 16 „bringer afgørende nyt i forhold til det tidligere sagte.“ (s. 254).

Det afsluttende kapitel forsøger at indkredse Langgaards idéverden og stilistiske særpræg. Der gives her bl.a. eksempler på symbolbrugen i værkerne, ligesom Langgaards fortolkning af Gades tonesprog omtales. Desuden, og særdeles vigtigt, karakteriseres Langgaards musik som „ikke-procespræget“ (s. 272). Som Viinholt Nielsen selv betoner, kalder værkerne på yderligere behandling. Det samme gør Siegfried Langgaards musikfilosofiske skrifter, hvis indhold Viinholt Nielsen dog giver en god kortfattet indføring i.

Det siger sig selv, at Langgaards forhold til musiklivet må indtage en fremskudt plads i et arbejde som det foreliggende, og det fremgår da også tydeligt, at eksempelvis de mange hårde ord fra musikanmeldere gik Langgaard meget på (s. 88). Det ville derfor være interessant, om dette forhold havde været behandlet mere klart i bogen, således at de enkelte kritikerpersonligheder havde stået mere frem i teksten. Dermed havde denne for Langgaard vitale kontakt med omverdenen ikke fremstået så anonymiseret, som det her sine steder er tilfældet. For det er klart, at receptionssiden af et fænomen som Rued Langgaard ikke bør undervurderes.

De nævnte ankepunkter over for Bendt Viinholt Nielsens bog er dog næsten for intet at regne, over for den værdi denne bog vil have fremover. Den er et vægtrigt bidrag til dansk musikforskning og tilmed veldisponeret og velskrevet i en grad, så den vil være til glæde for et stort musikpublikum. Biografien indeholder et utal af pittoreske skildringer og giver tillige en god indføring i de musikalske og musikpolitiske forhold på Langgaards tid. Det er dog tillige en bog, der beskriver en særpræget komponists kamp for sine værker og hans skæbne som menneske og kunstner. Denne skildring læser man med stor interesse, men sine steder også med måben og beskæmmelse.

Claus Røllum-Larsen

Claus Røllum-Larsen: Kong Frederik IX og musikken, musikhistoriske studier i det danske Kongehus. Udgivet af Hendes Majestæt Dronningens Håndbibliotek. Poul Kristensens Forlag 1990. ISBN 87-7468-295-4.

Det er ikke tit, der udgives saa fornemme Musikbøger i Danmark som denne. Baade Indbindingen, Papiret, Typografien, Illustrationerne og deres Gengivelse samt Korrekturlæsningen er af høj Klasse. Claus Røllum-Larsen (CRL) er gaaet til sin vanskelige og lidt penible Opgave med den nødvendige Blanding af Forskiver og taktfuld Diskretion og med en Grundighed, som maa imponere. Ikke mindst de indledende Afsnit om Musikdyrkelsen blandt Kongens Aner i mange Lande er præget af baade Vilje og Evne til at trænge til Bunds i Emnet, som jo ikke er saa let at komme paa Skudhold, fordi de kongelige og fyrstelige Personers Musikdyrkelse næsten udlukkende har været forbeholdt Privatlivet – og med ganske faa Undtagelser ogsaa har bevæget sig paa et kunstnerisk Niveau, som kun knap var egnet til offentlig Præsentation.

Det er karakteristisk, at *Klaverspillet*, som var den dominerende Form for aktiv Musikdyrkelse ved de omtalte Hoffer, saa at sige udelukkende varetoges af Kvinderne, til hvis almindelige Dannelse det hørte – og som (ved siden af Maleriet) var den Form for Kunstdyrkelse, som bedst lod sig praktisere ved et Hof. I næsten hele 1800-Tallet var baade de gæstende Virtuoser og de fyrstelige Amatørers Klaverrepertoire i vid Udstrækning præget af populære Salonnumre.

Den lidet musikalske Christian X havde kun ringe Sympati for sin ældste Søn, Tronarvingens, glødende Musikinteresse, som han først og fremmest havde taget i Arv efter sin Moder, Dronning Alexandrine. Og saa gjaldt den unge Prins' Lidenskab noget saa uhaandterligt som Orkesterdirektion! Allerede som halvvoksen samlede han et lille Orkester, som han dirigerede under private Former paa Amalienborg. Nogen egentlig, systematisk Undervisning i Musikteori og Direktion fik han aldrig, men han havde en nær, ældre Ven i Kapelmester Georg Høeberg ved Det kgl. Teater og prægedes for Livet af denne fremragende Musikers Smag og Kunstopfattelse, hvilket fremgaar med stor Tydelighed af baade hans efterladte Samling af Noder, Musikbøger, Plader og Baand saavel som af de yderst faa offentlig-

gjorte Plader, hvor Kongen dirigerer.

I Behandlingen af Kongens Virke som Dirigent har CRL draget Nytte af den Registrant over de nævnte Genstande, som efter Kongens Død udarbejdedes af Gerd Schiøtz og Nanna Schiødt, og han har ogsaa haft Adgang til selve Samlingen, som befinder sig i Dronningens Haandbibliotek paa Amalienborg. – Noderne omfatter mest Partiturer og Klaverudtog af romantiske tyske og italienske Operaer, først og fremmest Wagners, som var hans store Kærlighed, men ogsaa Instrumentalværker af Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms – og fra Kongens senere Aar ogsaa flere af Mozart; dertil kommer Værker af Richard Strauss, Sibelius, Grieg og Tjaikovskij samt adskillige af Verdis og Puccinis Operaer. – Kun svagt repræsenteret er Bach, Haydn, Gluck, Liszt, Dvorák, Carl Nielsen og Ravel. Egentlig Klavermusik er der meget lidt af, og flere Komponister, som man maaske kunne have ventet at finde, mangler helt – som fx. Händel, Berlioz, Bruckner, Borodin, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Hugo Wolf og Debussy. Riisager er det mest moderne i Samlingen, som hverken rummer Stravinsky, Bartók, Schönberg eller Hindemith – for slet ikke at tale om Prokofjev og Sjostakovitj. – Desværre er Fortegnelsen ikke gengivet i sin Helhed, og især viser ingen af de talrige statistiske Opstillinger, hvad Kongen selv har anskaffet, og hvad han har arvet eller faaet som Gave.

Hele dette materiale har CRL gennemgaaet og analyseret paa (næsten) alle tænkelige Maader, hvilket unægtelig er fortjenstfuldt, omend hans minutøse Registrering af Kongens Afmærkninger i Partiturerne (og nøje Konstatering af, om de er foretaget med Blyant, Blæk, Kuglepen, rød eller blaa Farvestift) maa siges at nærme sig Grænsen for, hvad der kan have Interesse – ikke mindst fordi Tilskrifterne næsten helt og holdent blot er Fremhævelser af de trykte Angivelser. Noget lignende gælder Lydoptagelserne af Kongens Orkesterprøver, hvor det, som Kongen havde at sige Orkestret, ikke kan have synderlig Interesse for andre.

Hvad der derimod har stor Interesse, er de bevarede „Koncert“-Optagelser af Musik, som Kongen har dirigeret. Selv om CRL flere Gange understreger, at en egentlig, kunstnerisk Bedømmelse af Kongens Virke som Dirigent ligger udenfor hans Opgave, saa er det dog netop dét, som den almindelige Læser vil være interesseret i at faa noget at vide om: Hvordan

var Kongen som Dirigent? Her synes det at være undgået CRL's Opmærksomhed, at Kongens Fremførelse i 1952 af Wotans Abschied fra *Valkyrien* med Joel Berglund som Solist og Kungl. Hovkapellet faktisk kom i Handelen paa en Plade med svenske Operasangere. Den viser en kyndig og smagfuld Dirigent med Magt over Tingene og fornem Stil. – Under tegnede Anmelder overværede i 1946 Kronprins Frederiks Fremførelse af *Cavalleria rusticana* paa Det kgl. Teater, – og det var helt klart, at han ikke bare „overtog“ Egisto Tangos musikalske Form, men gav Forestillingen sit personlige Præg, som var vidt forskelligt fra Tangos. Her stod en Dirigent, som vidste hvad han vilde, og formaaede at faa det frem. Hvis han ikke lige skulde have været Konge, kunde han utvivlsomt have ernæret sig som Kapelmester – men man bør nok erindre, at Kongen jo aldrig kom ud for at *faa tildelt* en Direktionsopgave, men næsten altid selv kunde vælge sit Repertoire indenfor den – relativt begrænsede – Del af Musikken, han følte sig i Pagt med.

CRL har ikke taget sig sin Opgave let, men har kulegravet sit Stof med en næsten lidt skræmmende Energi. Det hele er jo et Spil med mange fordækte Kort, og det har fx. kun i ganske faa Tilfælde været muligt for Forfatteren at støtte sig til Anmeldelser i Pressen; derudover har han maattet nøjes med mere eller mindre sagkyndige (og altid meget ærbødige) Udtalelser af tilfældige Tilhørere – og rosende Ord fra de kendte Kunstnere, som har musiceret sammen med Kongen. CRL understreger Gang paa Gang, at Kongens Musikdyrkelse var af rent privat Art – og havde hans Musiceren ikke været afhængig af et fuldtalligt, professionelt Orkestres Medvirken, var der næppe trængt meget ud derom til Offentligheden. Emnet som saadant er derfor magert i Henseende til eksakte Oplysninger – og da man endnu i Kongens Tid fandt det uforeneligt med en regerende Monarks Værdighed at fremlægge sit kunstneriske Virke offentligt og lade Kritikken tale frit (det er siden blevet anderledes), maa Bogen nødvendigvis blive en lidt vemodig – omend ærefrygtindgydende grundig – Beskrivelse af et umiskendeligt Talent, som kun delvis kom til Udfoldelse, fordi den Pligtfølelse, som altid har været et Smykke for vort Kongehus, ogsaa hér fik det sidste Ord.

Men godt er det, at Bogen blev skrevet, for den giver saa god Besked om sit Emne, som man paa nogen Maade kunde gøre sig Haab om at faa – og

det har den kongelige Dirigent ærligt fortjent.

P.S.: Et Par Smaating: Billedet paa S. 99 synes at være spejlvendt, da Kronprinsen her – i Modsætning til paa alle de andre Billeder – har Skilningen i venstre Side.

S. 218 omtales en russisk Opførelse af Operaen *Rusalka*, som angives at være Dvoráks Værk; er det ikke mere sandsynligt, at det drejer sig om Dargomisjkijs Opera af samme Navn? I Alfred Loewenbergs *Annals of Opera 1597-1940* er der ikke registreret nogen russisk Opførelse af Dvoráks Opera.

S. 228, Note 59. Hvis Kronprinsen har besøgt Cosima Wagner, maa det have været i Sommeren 1927, da hun var næsten 90 og meget svækket. Mon det dog kan passe?

S. 252 kaldes Dupuy „fransk-dansk-svensk“ – var han ikke Schweizer af Fødsel?

Gerhard Schepelern

Michael Hauser: Traditional Greenlandic Music. Kbh. Kragen/Ulo. Nov. 1992. 295 sider, med ill. og nodecks. Med bogen følger en CD/MC med 55 musikeks. Samlet pris for bog + CD/MC: kr. 498. ISBN: 87 89160-01-0.

Forfatteren, som er lektor i musik på Roskilde Katedralskole, har siden 1964 beskæftiget sig med den eskimoiske musik, specielt polar-eskimoernes, og han har foretaget flere feltrejser til Nord- og Østgrønland. Men som det fremgår af titlen, drejer det sig her om den traditionelle musik i *hele* Grønland, d.v.s. 1) den sydlige del omkring Nanortalik, 2) den centrale del omkring Nuuk, 3) Uummannaq/Upernavik distrikt, 4) Thule i Nord og 5) Ammassalik i Østgrønland. Hver enkelt region behandles i et særskilt kapitel i bogen. – Det er en stor opgave, forfatteren her har påtaget sig, og der ligger et beundringsværdigt registrerings- og analysearbejde forud for denne udgivelse.

Bogen er et vægtigt bidrag til forskningen omkring Inuit-kulturen, og Michael Hauser giver et flot billede af trommesangens vilkår i de forskellige egne af Grønland. Han fortæller om kolonisation og kristendom omkring år 1700 i Syd- og Vestgrønland, hvor trommesangen blev mere eller mindre forbudt, og om den sene opdagelse af Nord- og Østgrønland omkring århundredskiftet, hvor man så til gengæld, takket være tekniske optagemuligheder,

fremragende indsats fra folkeminddeforskere og ikke mindst stor velvillighed fra den lokale befolkning, har fået indsamlet et stort musikalsk materiale. Som afslutning på hvert kapitel findes en meget nyttig og fyldig publikationsliste med angivelse af litteratur-, musik- og film/videoudgivelser, ajourført helt op til udgivelsesåret.

Det er de eskimoiske melodier, der har Michael Hausers interesse. Han mener, at forskerne hidtil har interesseret sig mere for tekster og opførelsespraksis end for melodier, og formålet med bogen er at vise, at trommesangene er betydelig mere komplekse og logisk opbyggede end tidligere antaget (s. 263). Til den ende har Hauser opbygget et sindrigt notationssystem, som både forholder sig til sangenes enkeltmotiver (formler) og til deres storformale struktur. Samtlige 55 sange (9 fra Sydgrønland, 1 fra Central-området, 7 fra Uummannaq/Upernaviq-distrikt, 26 fra Thule og 12 fra Østgrønland) analyseres efter dette system, grundigt og indtil mindste detalje. Hvis man benytter bogen som opslagsbog, fungerer systemet fint, men ved en gennemlæsning af bogen kan det virke trættende at få disse form-udtryk gentaget så mange gange, nok især fordi melodierne er så relativt korte.

På den anden side er disse analyser nødvendige som bevismateriale for Hausers tese: at ligheder og forskelle i melodistoffet kan bekræfte de teorier, som har været fremsat både fra lingvister og arkæologer omkring Eskimernes vandring i det arktiske område (fra Østgrønland sydover, fra det nordøstlige hjørne vestover, og fra Canada og Alaska østover mod Thule). Hauser påviser således, at den østgrønlandske sangtradition har påvirket sangene i Syd- og Vestgrønland, og at Thulesange og sange fra Canada og Alaska har mange fælles træk. – Det er fascinerende, at folkevandringerne også kan spores i musikken!

CD/MC'en er noget af en bedrift: her findes fonografoptagelser helt tilbage til 1905, over-spilninger af lakplader fra 30'erne, og moderne Nagra-optagelser fra 80'erne, og derfor er kvaliteten af musikeksempler naturligvis noget svingende. Men der er en betagende atmosfære over disse sange, og de giver en fin indføring i det eskimoiske musikunivers.

Melodierne er klart noterede med nøjagtig tempoangivelse for hver enkelt sang, og for overskuelighedens skyld er alle melodier noteret i samme (pentatone) toneart, med oplys-

ninger om sangerens oprindelige toneleje. Billedmaterialet er fyldigt og relevant.

En lille detalje omkring oversigtskortet bagest i bogen: der er et par unøjagtigheder i forbindelse med stednavne, omtalt i teksten, (f.eks. må man formode, at *Ulorpaat* og *Ulor-suit* skal være: *Illorpaat* og *Illorsuit*?)

Bogen foreligger endnu kun med engelsk tekst, men jeg er bekendt med, at der arbejdes på at få den oversat til grønlandsk, hvilket nok må siges at være temmelig relevant.

Michael Hauser skriver i bogens efterskrift, at han bevidst har undgået at benytte superlativer i beskrivelsen af sangene. Han er bange for, at det kan virke trættende på læseren. Det er da muligt, men under alle omstændigheder – og heldigvis – mærkes hans engagement og dybe respekt for trommesangen igennem hele bogen, og der er derfor al mulig grund til at glæde sig til hans næste værk: en bog om Thule-sange.

Lise Helmer Petersen

Per-Ulf Allmo m.fl.: Säckpipan i Norden. Från änglars musik till Djävulens blåsbälg. Musik-museets skrifter 18. Förlaget AllWin kb.

Stockholm & Uppsala 1990. 603 s. Ill. Noder. Pris 350 Sv. Kr. ISBN 91-7970-846-3; ISSN 0282-8952.

I 1943 fik Gudmunds Nils Larsson i Järna i Vestdalarna fint besøg. Han var lidt af en landsbyoriginal og en attraktion ved festlige lejligheder, fordi han spillede sækkepibe. Det var derfor etnologen Mats Rehnberg fra Stockholm allerede havde besøgt ham flere gange og nu kom igen. Rehnberg var igang med en bog om sækkepiben i Sverige og havde ved at spørge sig for på Järna-kanten fået nys om Gudmunds Nils' eksistens. „Den sidste middelalderspillemand i vort land“, kaldte Rehnberg ham. Gudmunds Nils ville vise, at han var med på noderne og havde til besøget suppleret sit meget begrænsede repertoire af sækkepibemelodier med den tyske Alte Kammeraden!

Halvtreds år efter Rehnbergs møde med den sidste traditionssækkepibespiller i Norden har sækkepibespillet som en dønning fra folkemusikbølgen i 60'erne og 70'erne bredt sig ud over Sverige. Nu er der nok svenske sækkepibespillere til at samles til store bordunstævner og work-shops i sækkepibebygning, og også i Danmark sidder der folk i deres værkste-

der og bakser med boring, rørblad og sæk. Men er der virkelig tale om en middelalder-tradition, der på den yderste hæse luft fra en utæt sæk blev reddet over i nutiden via en særling i Dalarna og en ung ihærdig etnolog? Det er et af de mange spørgsmål *Sækkepipan i Norden* beskæftiger sig med. Den ældste sækkepibe-afbildning i Norden er en sandstensfigur fra o. år 1300 af en spillende hyrde på tårnet i Martebo kirke på Gotland. Men den beviser ikke, at man spillede sækkepibe på Gotland dengang. Figuren kan være lavet efter for-billedet fra udlandet, hvor sækkepipen var en almindelig rekvisit hos hyrder i bibelske scener. Hovedforfatteren og redaktøren af bogen Per-Ulf Allmo slår fast, at en kritisk tolkning af de ældste skrift- og billedkilder ikke giver beviser for sækkepibespil i Norden før i 1500-tallet; men formodentlig afspejler kilderne en allerede gammel tradition, og så er vi tilbage i middelalderen. Men derfor er det næppe rimeligt at kalde Gudmunds Nils middelalderspillemand, og hans repertoire af ganglåter og Alte Kameraden var i hvert fald ikke middelalderligt. Dalarna dukker først sent op i sækkepibe-kilderne; det ældste belæg er fra 1757. Først fra slutningen af 1700-tallet får Dalarna kraftigt stigende vægt i kilderne, og efter midten af 1800-tallet nævnes der så at sige ikke sækkepibespil fra andre dele af Sverige. Sækkepipen „rotade sig så livskraftigt att den kom att bli en del av den lokala traditionen och sedan överlevde som en del i en bygdeidentitet. Eftersom instrumentet ingick i sådana ceremoniella användningar som vid bröllop, har det intet heller kunnat avfärdas eller försvinna alldeles obemärkt. Precis som vid födelsen av en tradition krävs något avgörande för att den ska brytas, i detta fall kom en förändring i och med dragspelets segertåg“ (s. 129).

Bogen er en entusiastisk præstation af Per-Ulf Allmo, støttet af en række specialister, der leverer kapitler om dansk, estlandssvensk, norsk, baltisk og finsk sækkepibestradi-tion, sækkepipens funktion og bygning, skotsk sækkepibespil i Skandinavien mv. Bogen er umiddelbart tillokkende, fordi den er en over-dådig billedbog. Almo har sat sig som ambi-tion „att redovisa alla idag kända och i synnerhet då äldre avbildningar“ (s. 481). I bo-gens kildedel er der 343 billedhenvisninger, hvoraf langt hovedparten er vist i bogen, mange i farver. Sækkepiber på kalkmalerier og i

træskærerarbejder, sækkepiber som smykker, på drikkekrus, på malerier, tegninger, stik, kakler, glasmaleri, gobeliner og geværkolber. Almo har haft et vågent øje for sækkepiber de mest overraskende steder, og har lagt et kæmpear-bejde i bogens billedside. Dertil kommer mange fotografier af sækkepibespillerne og de-res miljø fra begyndelsen af dette århundrede. Stor møje er der også lagt i at efterspore sæk-kepiber i skriftlige kilder – ordbøger, moralske skrifter, kirkebøger, retsakter, rejse- og folkelivsskildninger, skønlitteratur. 228 omtaler af sækkepipen i tekster fra 1470 til i dag har Almo og co. oplyst. Denne grundige kilde-research i tekst og billede danner det solide grundlag for bogens tekst.

Almo har givet sig selv og sine med-forfattere god plads. Der fortælles bredt og med stor detaljerigdom om sækkepipens men-nesker. Det er på den måde også et stykke socialhistorie, der står frem af bogens mange sider. Sækkepipen er især blevet brugt af folk lavest på den sociale rangstige. Bogen har mange sidespor og historier om de fattige folk, særlinge og outsiders, der har holdt sækkepi-bens lange lyd levende gennem århundreder. Vi får indgående fortalt historien om de fattige finske indvandrere og lerbrugsarbejdere i Vestdalarnas tyndt befolkede skove, som på deres handelsrejser med hjemmelavede træva-rer bragte sækkepibemusik med sig ned til byg-derne ved Dalarnas elve og søer. Disse folk dukker op i folkelivserindringer så ofte, at en teori går ud på, at det var finnerne der bragte sækkepipen til Dalarna. Vi får også historien om sækkepibespilleren Björnskötten, som i en dramatisk kamp med en af bamserne fik hele hovedbunden revet af, men efter at have dræbt bjørnen satte skalpen på igen, overlevede og resten af sit liv kunne fremvise et ildrødt ar rundt langs hele hårkanten. En mere ordknap stil og en strammere redigering kunne have begrænset bogens 600 sider væsentligt, men det var blevet en kedeligere bog. Sækkepipens mennesker ville ikke have trådt så lyslevende frem, som de nu gør i kraft af de mange øjenvidneberetninger, erindringer og skrøner.

Før den, der vil spille og studere sækkepi-be-melodier, rummer bogen (i et kapitel af Stig Norrmann) notation og analyse af over 50 svenske og estlandssvenske melodier. Selv om en del sækkepibespillere endnu levede i begyn-delse af vort århundrede, havnede ingen af dem foran fonografragten. De noterede melo-

dier er blevet trallet eller spillet af violin-spillemand. Men navn, ophavsmand, baggrundshistorie og struktur gør det sandsynligt, at det oprindeligt er sækkepibemelodier. Langt hovedparten af de svenske melodier kan henføres til Vestdalarna, hvor sækkepibespiilet levede til og med Gudmunds Nils Larssons død i 1949. Om spillestil og forsinger siger disse melodier derimod ingenting – det må vore dagens sækkepibere selv spille sig frem til. De baltiske sækkepibemelodier er noteret i et særskilt kapitel om denne tradition.

Kapitlet om sækkepiben i Danmark (s. 197-235) er skrevet af Ole Munch-Pedersen, selv passioneret sækkepibespiiler. Han gør godt rede for de danske kilder, bl.a. de mange afbildninger på kalkmalerier og to pibe-fund (fra Falster og Lund) fra sidste del af 11. årh. De gamle piber ender i en tap, og kan derfor enten have været en hornpibe eller have siddet i en sæk med tappen ind i et stykke horn. OMP har selv været med til at rekonstruere Falster-piben med forbillede i den svenske sækkepibe. Bortset fra disse „usikre“ piber, findes der ingen bevarede danske sækkepiber. Vi er altså henvist til billeder og skriftlige kilder. Særlig interessant er selvfølgelig de mange sækkepibespillende engle, grise og hyrder på kalkmalerier og træskærerarbejder i danske kirker fra ca. 1425 til ca. 1600. I mange af de ca. 30 kalkmalerier og halve snes billedskærerarbejder er sækkepiben under armen på fromme hyrder på marken. I engleorkestrene i Rynkeby kirke og Århus domkirke indgår sækkepiben i den himmelske musik. Det er et led af en europæisk tradition, og derfor ikke nødvendigvis noget bevis på, at danskerne spillede sækkepibe dengang. Instrumentet er ligeså ofte knyttet til helvedes og de syndefulde lasters regioner i form af djævle og spillende grise. OMP diskuterer disse billeders kildeværdi og konkluderer, at „når sækkepiber trods alt forekommer så almindeligt på kalkmalerier og billedskærerarbejder fra tiden, synes det næsten nødvendigt at akceptere at sækkepiben har været almindelig kendt om ikke specielt udbredt som musikinstrument i Danmark på den tid“ (s. 212). Fra o. 1570 findes det første helt sikre bevis på forekomsten af sækkepiber i Danmark, idet to sækkepibespillere var tilknyttet Frederik II's hof. Senere dukker sækkepiben op både ved Christian IV's Kroning i 1596 og ved Det Store Bilager i 1634. I modsætning til i Sverige viser de danske kilder, at der ved hoffet gennem en

periode på ca. 150 år har været en vis interesse for sækkepiben, men musikerne var gennemgående udlændinge. Kilderne om sækkepiben hos almuen er yderst spredte og tører helt ud efter 1720. „Hvis der på noget tidspunkt har været tale om en dansk sækkepibetradition, må det ... være i perioden før ca. 1720“ (s. 217). Det støttes også af omtale af instrumentet i tidlige danske ordbøger, og af at sækkepiben optræder i ordsprog, som er registreret første gang i denne periode. Først i slutningen af 1800-tallet dukker sækkepiben op igen, nu i hænderne på omvandrende sydeuropæiske musikere.

Hvordan så sækkepiben så ud? Kalkmalerierne er upålidelige i detaljen, men fra tiden 1550-1720 findes et lille antal andre danske billeder, der virker pålidelige. De tyder på, at de fleste danske sækkepiber har haft to lige lange koniske bordun-piber (formodentlig enslydende) og een melodipibe. På de fleste illustrationer optræder sækkepiben som almueinstrument. Mange af de svenske billeder viser også en sækkepibe med to bordunpiber, men i „reliktområdet“ i Vestdalarna, hvorfra de eneste bevarede sækkepiber stammer, havde den kun een bordunpibe. Det er den model, der blev prototypen for den nordiske sækkepibe-revival, og som indgående er beskrevet i kapitlerne om sækkepibens funktion, bygning og stemning.

Til hjælp for orienteringen i bogens vældige faktamængde havde det været rart med et navne- og stikordsregister. Det mangler. Det samme gør præcise kildehenvisninger i teksten, og det er irriterende i de tilfælde, hvor man ikke umiddelbart på årstallet kan slå efter i den kronologisk ordnede kildefortegnelse. F.eks. citeres s. 40 en sækkepibebejstret G.Ph. Telemann uden kildeangivelse, og OMP henviser til Anders Enevigs indsamlingsarbejde vedrørende omvandrende musikere i Danmark uden at give henvisning. Men det hører til i småtingsafdelingen.

Säckpipan i Norden er skrevet af folk, der udover at have orden i papirerne også spiller den kære sæk selv og har det engagement, der får historien om instrumentet til at leve. For som ordsproget hos Peder Syv allerede sagde i 1688: „Er sækkepiben ej fuld, klinger hun ej“.

Hans Peter Larsen

Morten Levy: The World of the Gorrlaus Slåtts. A Morphological Investigation of a Branch of Norwegian Fiddle Music Tradition. I-III + kassettebånd. (Acta Ethnomusicologica Danica, 6). København, Forlaget Kragen 1989. 772 + 188 s. Noder. Pris 450,- kr. ISBN 87-89160-02-9.

I 1971 forlod Morten Levy sin faste stilling som musikarkivar ved Dansk Folkemindesamling blandt andet for at kunne koncentrere sig om sin udforskning af norsk folkemusiks hemmeligheder. Ti år senere havde han færdiggjort sin disputats „The World of the Gorrlaus Slåtts“, der dog først blev publiceret i 1989. Da havde Levy forladt musikforskningen til fordel for computerverdenen.

Gorrlause slåtter stammer fra Setesdalen i Norge. Det er en ren instrumental musik, som traditionelt kunne akkompagnere de gamle bondedanse. Idag dyrkes slåtterne, på linie med megen anden folkemusik, især som lytte-musik. De adskiller sig fra den øvrige norske violinmusik ved deres a-metriske opbygning. Her findes ikke de regelmæssige gentagelser, man ellers støder på, men en friere, mere fabulerende metrik. Også tonalt adskiller de sig radikalt fra anden norsk folkemusik.

Netop det forhold, at det musikalske materiale er så svært tilgængeligt for analyse, er ifølge Morten Levy en væsentlig grund til, at der ikke har været flere studier af selve musikken. Derimod findes flere værker om musik-kens historie, dens udøvere og folkløren omkring musikken.

Vi har altså at gøre med en musik, som stiler den udenforstående på en prøve, både den lyttende, den analyserende og den læsende (for denne bog er ikke let læsning!). Morten Levy siger selv, at hvis man følger en slåt (et defineret værk) fra musiker til musiker, vil værket gå i opløsning. Slåtten bliver et flimrende område, som i hver opførelse får nye konturer, detaljer – en ny karakter. På den måde bliver slåtten ikke et stykke musik, men et kompositionssystem, udviklet gennem århundreder, men altid med et frisk væsen. Slåtten bliver derved en eneste kollektiv komposition.

Levy tager udgangspunkt for sine teoretiske overvejelser i lingvisternes semiotiske studier – Louis Hjelmslevs sprogteori. Et af Hjelmslevs spørgsmål er, hvorvidt en videnskabelig indfaldsvinkel til humanistiske områder som sprog og musik er mulig? Han argumenterer for, at som en uundværlig del af den videnskabelige

indfaldsvinkel må der findes en teori indenfor emnet. Det er denne søgen efter et gyldigt teoretisk grundlag, Levy går igang med, idet han er utilfreds med de fleste traditionelle musik-teoretiske arbejder.

De fire faktorer han, stadig ifølge Hjelmslev, skal bearbejde, er: 1) At betragte objektet som en helhed – alle slåtter som et samlet om-råde, uanset at det umiddelbart kan være svært at finde noget fælles mellem de forskellige musikerens „kompositioner/fortolkninger“. 2) At teorien udgår fra en konsekvent analyse – analysen af selve musikken udgør hoved-bestanddelen af denne afhandling. 3) At teorien skal have en afklaret holdning til objektet (teorien er ikke blot en samling af hypoteser vedrørende et givet objekt). 4) Teoriens af-grænsning, hvor Hjelmslev forestiller sig en universel teori. En sådan universalitet tilstræbes ikke i Levys arbejde, men ideen om at op-bygge en tilsvarende musikteori, anvendelig på andre genrer, fascinerer Levy.

Efter at have præsenteret sit videnskabelige udgangspunkt, omtalt problemerne ved at vælge det egentlige udgangspunkt (kan man beskrive musikken før man har en teori – kan man lave en teori før man kender musikken?), og fremsat en række postulater omkring slåtternes „flimren“ („fluktueren“), går Levy med imponerende grundighed i gang med at gennemarbejde sit materiale. De følgende 15 kapitler er en minutøs analyse af musikkens mange lag: Med udgangspunkt i det tonale rum begynder Levy nærmest fra scratch, med kernebegreber som: De enkelte trin, basistoner (altså en form for tone-hierarki) og tonale niveauer („stations“). Inden for de forskellige to-nale niveauer arbejder Levy med meget præcise inddelinger som tonale buer (defineret i forhold til især basistone og toppunkt) med der til hørende udsmykninger og udeladelser. Efter en grundig gennemgang af de tonale elemen-ter, man kunne kalde dem byggesten, ser Levy på den tidsmæssige organisation af musikken: De metrisk-rytmiske elementer. Heri indgår dels puls (bl.a. forholdet mellem fodstamp og buens strøg), dels en cyklisk tid (hvor Levy fremhæver oplevelsen af en tidsmæssig linearitet over for en musikalsk cykliskhed).

Efter at de grundlæggende bygningssten er defineret, fortsætter Levy med en gennemgang af de forskellige typer af gorrlause slåtter. Et gennemgående begreb bliver her „kredsløb“, de forskellige gentagelsesstrukturer, som ken-

detegner musikken – hele tiden koncentreret om rækkefølge, hvilke brikker der kan kombineres; spørgsmålet om, hvorvidt der ligger en forudbestemt rækkefølge, som kan forklare musikkens opbygning.

Levy har præsteret en imponerende grundighed og udholdenhed i sit arbejde, for at analysere så mange stykker så detaljeret er et meget stort arbejde. Resultatet – denne afhandling – er da også tilsvarende stort: 772 sider plus 187 sider appendix, spækket med nodeeksempler. Hvis man er af den type, som ikke synes om bøger fyldt med formler, så er dette ikke den rette læsning. Det er tungt at læse så mange næsten matematiske analyser.

„The World of the Gorrlaus Slått“ introduceres af Morten Levy selv som en afhandling med en dobbelt målsætning: Dels at beskrive den gorrlause slått struktur og tonalitet, en opgave Morten Levy karakteriserer som hørende ind under det musiketnologiske område. Dels at opbygge en musikteori, relateret til samme musikmateriale, hvilket samtidig placerer afhandlingen inden for det musikteoretiske område.

Personlig synes jeg, at netop beskrivelserne af struktur og tonalitet er den mindst musiketnologiske del. Jeg betragter faget musiketnologi som en teoretisk indfaldsvinkel mere end et spørgsmål om, hvorvidt det bearbejdede materiale tilhører den vestlige verdens kunstmusik eller en folkemusik. Derimod tror jeg, at Levy netop i det teoretiske kunne have fundet flere forskere indenfor musiketnologien, som har ladet sig inspirere af semiotikken, folk som John Blacking¹ og Anthony Seeger kunne her nævnes. For netop denne umiddelbare utilgængelighed, både tonalt og metrisk, hvor man selv må finde sine indfaldsveje, karakteriserer jo megen af den musik, musiketnologer beskæftiger sig med. Og ved at have sammenholdt materialet med andres arbejder kunne nogle trin måske også være sprunget over, hvorved afhandlingens omfang kunne begrænses. Man kan spørge sig selv, hvorvidt alle mellemregninger altid skal publiceres eller blot refereres til som en slags appendix.

Herudover kommer spørgsmålet om selve analysen. Med mit udgangspunkt som musiketnolog savner jeg, at analysen kommer ud over det rent matematiske, bruger de omfattende strukturelle analyser til noget mere. De efter min mening spændende filosofiske overvejelser i indledningen følges heller ikke op i de

følgende kapitler. Men gennem en musikteoretikers øjne vil vurderingen sikkert se ganske anderledes ud!

Eva Fock

1. I artiklen „The Problem of ‘Ethnic’ Perception in the Semiotics of Music“ siger Blacking bl.a.: „There are special problems in the semiotics of Music, first, in defining *what is or is not to be treated as music*. Second, there is *the selection of the unit of analysis*: can a movement of a symphony be treated independently any more than a sentence drawn from a paragraph? Third, *the flexibility of meaning in music is generally greater than in language*, and depends almost entirely on the context of performance and the status of performers and listeners. Fourth, the *nonmusical or extramusical, components of musical structure must be distinguished from those that are irreducibly musical*.“ (*The Sign in Music and Literature*, redigeret af Wendy Steiner, University of Texas Press 1981, s. 186).

Jens Henrik Koudal: *Musiketnologi og folke-musikforskning i Danmark*. (DFS NYT 92/1). København 1992. 32 s. Node. ISBN 87-89759-06-0.

Svend Nielsen: *Dansk folkemusik. En indføring i den traditionelle musik i Danmark*. (DFS NYT 93/1). København 1993. 55 s. Ill. Noder. ISBN 87-89160-03-7.

Dansk Folkemindesamling har i sin serie DFS NYT udgivet to små bøger, hvoraf den ene skildrer den musiketnologiske forskning i Danmark, den anden dansk folkemusik og dens udøvere. Begge publikationer henvender sig til forskere, studerende og andre interesserede, som kunne ønske sig et overblik over de pågældende emner.

Koudal skelner mellem fem hovedretninger i studiet af folkelige musiktraditioner i Danmark og på Færøerne, nemlig (1) den musiketnologisk/sanghistoriske, (2) den musikvidenskabelige, (3) den tekstlig/folkloristiske, (4) den danseetnologiske og (5) den æstetisk-litterære. I artiklen har han valgt fortrinsvis at beskæftige sig med de to første, hvor interessen koncentrerer sig om musikken i dens samspil med miljøet og om musikken selv. Arbejdet med folkemusikken inddeler han i tre hovedperioder: før 1900, 1900-1960 og 1960-1990. Behandlingen af disse tre perioder udgør artiklens hoved-

del og omfatter 22 sider. Herefter følger et afsnit på ni sider med bibliografi og diskografi.

I afsnittet om perioden før 1900 skitserer forfatteren indsamlingen af danske folkeviser begyndende med nedskrifterne i de adelige visebøger 1550-1700 og de første udgivelser af middelalderballader ved Anders Sørensen Vedel og Peder Syv. Som generelt i Europa drejede det sig næsten udelukkende om tekstoptegnelser, mens melodioptegnelserne først rigtigt begyndte med det 19. århundrede. Læseren bekendtgøres her med sprogmanden Svend Grundtvig, der grundlagde folkemindestudiet i Danmark og påbegyndte kildeudgaven „Danmarks gamle Folkeviser“, med komponisten A.P. Berggreen, der indsamlede og udgav sin store samling af danske og udenlandske folksange med klaverledsagelse, og med den jyske skolelærer, Evald Tang Kristensen, som udførte sit imponerende feltarbejde.

Andet afsnit fortæller, hvordan der efter århundredskiftet opstod en række institutioner såsom Dansk Folkemindesamling, Foreningen Danmarks Folkeminder og Foreningen til Folkedansens Fremme m.fl. Samarbejdet mellem disse institutioner og personer som Hjalmar Thuren, Hakon Grüner-Nielsen og Evald Tang Kristensen fik afgørende betydning for indsamling og udgivelse af landbefolkningens sange og instrumentalmusik såvel som for den videnskabelige behandling af materialet.

Med tredje afsnit når Koudal frem til vor egen tid — 10 sider mættet med informationer, som vistnok ikke er tilgængelige andetsteds. Perioden fra 1960 er præget af en intensiv interesse for studiet af den traditionelle musik, ikke alene i Norden, men også i andre lande i og uden for Europa. Dansk Folkemindesamling fik sin egen musikafdeling, Københavns Universitets Musikvidenskabelige Institut ydede nu regelmæssig undervisning i musiketnologi, en almen interesse for folkemusik bredte sig i befolkningen, og Danmarks Radio bidrog med talrige udsendelser om dansk og fremmed musik.

I Dansk Folkemindesamling mødte man en ny generation af indsamlere og forskere — fastansatte og løsere tilknyttede medarbejdere — som var præget af en mere moderne og international orientering. Man indsamlede på land og i by, udgav plader og kassettebånd og gjorde videooptagelser. Forfatteren nævner her en række forskere, som hver på sin måde bidrog til dansk folkemusikforskning med studier i balladernes melodik, dansk sanghistorie, skillingsviser, børnesange, historisk kildemateriale, gade-

råb, individuelle sangere etc. Dertil kommer den udenlandske afdeling, ledet af Poul Rovsing Olsen, der selv gjorde indsamlinger og studier i musik fra Grønland og Mellemøsten, mens andre bidrog med materialer og afhandlinger om musikken på Sardinien, i Balkanlandene, Norge, Island og på Bellona i Stillehavet.

Bibliografien omfatter skriftlige materiale-udgaver vedr. Danmark og Færøerne samt bøger og artikler, der (ligesom diskografiens opgivelser) er resultater af danske forskeres arbejde med folkelige musiktraditioner dels i Danmark og på Færøerne, dels i den øvrige verden (Grønland undtaget).

Koudal har her givet os en kortfattet, men første samlet oversigt over musiketnologi og folkemusikforskning i Danmark.

Svend Nielsen begynder med at definere de tre forskellige musikkulturer, som findes i Danmark: kunstmusikken, den kommercielle musik og folkemusikken. I betragtning af emnets mangfoldighed, er hans definition så præcis, som man kan forlange det.

Den lille bog informerer i otte afsnit om kildemateriale og indsamling, om genreinddeling, forskningen, musikken i samfundet, folkemusikinstrumenterne, den musikalske struktur, folkemusikkens genbrug og endelig den traditionelle musiks situation i dag. Denne hoveddel omfatter 43 sider og suppleres med tre sider bibliografi og diskografi.

Forfatteren bygger sin fremstilling på de samme historiske kendsgerninger som den ovenfor omtalte artikel, men her danner de udgangspunkt for en beskæftigelse med selve materialet. Med året 1958 som skillelinje viser han, hvordan man inden 1958 foretog en genreinddeling af viserne efter teksternes form og indhold. Historisk blev materialet opdelt i middelalderviser, efterklangsviser og nyere visser. Hvad angik melodierne, interesserede man sig mest for deres oprindelse og deres tonalitet. Efter 1958 foretrak man i overensstemmelse med nye idealer at opdele folkemusikken efter dens funktion og tilknytning til bestemte befolkningsgrupper.

Mest plads har forfatteren viet afsnittet om musikken i samfundet gennem tiderne. Her karakteriseres en række samfundsgrupper, hvis musik er knyttet til bestemte brugssituationer gårdmands- og husmandsgruppen, herregårdsbørsterne, de rejsende, bygningsarbejderne, gadehandlerne, søfolkene, fiskerne, de religiøse

kredse, børnene og kvinderne; endvidere de professionelle og halvprofessionelle musikere såsom spillemænd, gårdmusikanter og værtsmusikere.

Der gives en oversigt over de folkemusikinstrumenter, som har været anvendt fra det 18. århundrede og fremefter i forskellige samfundsgrupper. Hjemmelavede instrumenter som f.eks. klarinetskalmejer og rummelpotte samt de mange hyrdedrengsinstrumenter får en kort beskrivelse med på vejen.

Afsnittet om den musikalske struktur, som er forsynet med mange nodeeksempler, beretter for vokalmusikkens vedkommende om en remsemelodik, der ligesom i det øvrige Europa bygger på hexakordmelodik, og om middelalderballadernes melodiske og tonale udvikling samt sammenhængen mellem teksttype og melodi; endvidere om det nyere melodistof (18.-19. årh.), som beherskes af durtonaliteten og i nogen grad er påvirket af instrumentalmusikkens former. Også spillemandsmusikken inddeles i en ældre, hvis melodik hviler på et modalt grundlag, og en nyere, som helt bygger på durtonalitetens treklangsmelodik og melodiforløb i ottetaktsperioder.

Efter sin behandling af det historiske materiale kaster forfatteren et blik på, hvordan denne folkemusik er kommet til udtryk i kunstmusikken, og hvordan folkedanserforeningerne har arbejdet på at bevare de traditionelle folke-danse. Tiden efter 1960 affødte forskellige aktiviteter i form af såkaldte folkemusikhuse med samvær og med undervisning i instrumentalspil og dans, andre steder kombinerede man den traditionelle musik med nyere populære musikgenrer.

Svend Nielsen slutter af med en række betragtninger over den traditionelle musiks situation i dag, dens generelle tilbagegang og årsagerne hertil.

Hæftet fremtræder smukt illustreret med gamle tegninger og nyere fotografier, og det er en behagelighed, at teksten gennemgående bringer henvisninger til litteraturlisten og nodeeksemplerne. Men man burde have ofret større opmærksomhed på korrekturlæsningen, for der er alt for mange trykfejl.

Til sidst: De valgte emner er et stort område at skulle indkredse på så begrænset plads, som de to hæfter frembyder. Begge publikationer er af stærkt koncentreret indhold, men forfatterne giver det heller ikke ud for at være andet og mere end en indføring. Disse rammer taget i betragtning finder jeg det interessant læsning,

og fremstillingernes overskuelighed og til-læggenes bibliografi og diskografi gør det nemt for den videbegærlige at komme videre.

Birthe Thørup

Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München – Zürich (Piper) 1991.
NB: Nedenstående anmeldelse har tidligere været bragt i DOREMI, Musikvidenskabeligt Instituts Fagblad, Kbh. 19. årg. (1993) nr. 2.

Enhver, der har læst mere end én musikhistorisk fremstilling, kender dette med at sammenligne dem og sortere dem i de gode og de dårlige. De gode udmærker sig ved, at man ved læsningen af dem glæder sig mere over det, der står i dem, end man ærgrer sig over, hvad der ikke står, altså over det, forfatteren gør for lidt ud af eller helt forbigår. Er man passende åben og liberal, kan man såmænd finde noget at glæde sig over i de fleste. Men hvor går nu egentlig grænserne for, hvad man med rimelighed kan forvente af en musikhistorie?

Hans Heinrich Eggebrecht (HHE), der nu er pensioneret fra sit mangeårige virke som professor i musikvidenskab i Freiburg, giver allerede i forordet et afvæbnende svar på spørgsmålet. Hans musikhistorie er ikke et forsøg på at samle alt, hvad der kan fortælles om musik i historie og samtid. Den rummer kun det af den, som han selv har erfaret og oplevet, som har sat sig fast i hans bevidsthed, det der – som han siger – er „kommet ham nær“. Han indrømmer, at hans bog på mere end 800 sider har store huller. Den rummer til gengæld meget, som andre ikke har.

Han leger med den tanke, at han kunne have kaldt sin bog: „Kapitler af ...“. Sådan havde han jo behændigt kunnet løse problemet med ufuldstændigheden. Nej, skriver han med et lille hip til de bekymrede encyklopædister, det havde ikke været løst, det havde været fortiet!

HHE's talrige bøger og afhandlinger har især været samlet om middelalderens musik, om Heinrich Schütz, om J.S. Bach og om Gustav Mahler. Men hvilken musik der nu ellers har stået i centrum for betragtningen, så er den altid blevet belyst i sammenhæng med samtidige teoretiske begreber – teori her taget i en anden og videre forstand end den rene håndværkslære. Den musikalske analyse, der

for HHE er den nødvendige basis for den historiske fremstilling, spænder fra den minutiøse undersøgelse af det overleverede nodebillede til den lige så grundige søgen omkring i den forestillingsverden, som begreberne, den musikalske terminologi eller i det hele taget: som tanker og tale om musik kan føre os ind i. Det er ikke et tilfælde, at det netop var HHE, der grundlagde den store (og efter hele sit anlæg permanent uafsluttede) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.

Allerede i indholdfortegnelsen afsløres noget af denne bogs særpræg. Den forventede følge af kapitler om forskellige tiders og perioders musik i kronologisk rækkefølge brydes af afsnit, der benævnes „Reflexionen“, nummereret fra 1 til 15. HHE vil ikke nøjes med at vise sin læser, hvad der er interessant, men også dele ud af sine overvejelser over, hvorfor det er det. Og han har et umådeligt talent for at undre sig og kaste sig ud i en søgen efter forklaringer. Nogle af hans kapitloverskrifter kan måske ved første øjekast ligne banale spørgsmål, men man skal aldrig ret langt hen i kapitlet, før man bliver indfanget af hans kloge eftertanke. Han reflekterer f.eks. over, hvad vesterlandsk musik er (notation, komposition, flerstemmighed), hvorfor han/man beskæftiger sig med noget så fjernt og fremmedartet som middelalderens musik (just fordi den er os så fremmed), ja hvorfor man skriver musikhistorie i det hele taget. Til det sidste svarer han, at han oplever det som en nødvendighed at fortælle historien på grundlag af det kildemateriale, der står til rådighed. Men han ser også musikhistorie som noget centralt i vores musikkultur, noget der virker tilbage på den musik, der er dens genstand, og han ser det ligefrem sådan, at „uden begrebslig skriven om musik ville den begrebsløse musik i vesterlandsk betydning ikke have eksisteret“ (s. 264). Han spørger (som forberedelse til kapitlet om Mozart), hvad det er, der er så smukt ved musik, og han når gennem en psykologisk analyse af oplevelsens øjeblik frem til en klarlægning af det 18. årh.s æstetik. Og han borer i begreber, søger deres oprindelse og skiftende betydninger igennem senere tiders brug af dem. Men fremfor alt giver han sig hele tiden til kende. Med stor humor og med stort mod.

Vægtningen af de historiske afsnit er usædvanlig. Man kommer til tider til at tænke på schweizeren J. Handschin – også fordi HHE nævner ham – som i 1948 udsendte en musikhistorie, hvori hvert århundrede fik tildelt nogenlunde lige megen plads. Sådan er det ikke

her. Middelalder, barok, klassik og det 19. årh. fylder påfaldende meget i forhold til f. eks. det 15., 16. og det 20. århundrede. Hvilket ikke betyder, at han ikke også har noget klogt at sige om det, han går hurtigere igennem. Men det er af forskellige grunde bare ikke så meget hans. HHE vil helt åbenbart kun underlægge sig én form for tvang mht. dispositionen: han vil fortælle om det, han gennem sit lange liv har fået gjort til sin egen historie, fordi det har sat hans sind og hans tanker i bevægelse. Ikke mere, men heller ikke mindre.

Musikhistorie er ikke noget i sig selv. Den skal fortælles af nogen, og læseren må have krav på at kende fortælleren. I den afsluttende meget personlige refleksion „Wer bin ich?“ – så personlig, at han til det sidste har overvejet, om den i det hele taget skulle med – skriver han, hvad der har været bestemmende for ham. Hans møde (som 17-årig) med Videnskaben (med stort V) i skikkelse af en (kunst)professor, som vakte hans umådelige afsky og vrede ved at tale uforståeligt og fremmedgørende om sit arbejde. Hans eget ønske om derimod at humanisere denne frygtindgydende videnskabelighed og at hjælpe andre til refleksion, indsigt og forståelse gennem sin undervisning. Hans lærervirksomhed skal ligesom hele hans skriftlige produktion ses i lyset af hans kærlighed til formidlingssituationen. Altid har han søgt at sætte sig i tilhørersens/læserens sted, erklærer han. Sjældent er det lykkedes ham bedre end i denne bog.

Læseren skal mærke, at der her bevidst og reflekteret sker, hvad der i historieskrivning i virkeligheden aldrig kan være anderledes: nemlig, at det er et Jeg, der bringer stoffet til at tale. „Det er mig, der skriver historien, den er gået igennem mig, jeg lever i den – som i et hus, der, skønt det aldrig bliver færdigt, dog indbyder til at træde ind i, ikke et museum, som ingen bebor, ikke et gammelt hus, der engang var beboet, men et nutidigt, ikke et moderne, men et lyst, beboeligt, hvori læseren, der selv er i historien, kan finde sig historisk hjemme“ (s. 744).

Det er en meget levende og morsom bog. De, der endnu ikke har læst den, har virkelig noget at glæde sig til. HHE minder hele tiden sin læser om en af de mest elementære muligheder for at hente oplevelser, glæden ved at tænke sig om. Og frygt ikke for sproget! HHE udtrykker sig her på sine gamle dage så klart og enkelt som aldrig før – og samtidig med en hjertelighed, som er aldeles uimodståelig.

Carsten E. Hatting

MUSA-ÅRBOG, 9 artikler. Redaktion: Nina Bendix og Mogens Friis. Århus 1992. 256 sider, ill., noder; ISBN 87-984344-0-3.

Den århusianske forening for tidlig musik, MUSA, havde i 1992 eksisteret i ti år. Det runde år blev markeret med udsendelsen af en buket artikler, der henvender sig til foreningens medlemmer og venner. Bogen er en 'hjemme-produktion' lavet i tekstbehandling af de to redaktører. Det er de sluppet pænt fra; trykket er tydeligt, og der er gode illustrationer: fotos, tegninger, mange nodeeksempler og gengivelser af gamle kilder – ind imellem kan det dog genere en smule at man ikke har sørget for at få slettet de mange orddelingsstreg, som er efterladt midt i linierne.

Artiklerne kommer vidt omkring i foreningens interesseområde; det fremgår klart af en opremsning af forfattere og overskrifter: Peter Hauge, *Musikkens filosofi eller filosofiens musik i senrenæssancen*; Jesper Bøje Christensen, *Om generalbas-praksis hos Händel og Bach*; Philip Lervig, Erik Ernst og Viggo Mangor, *Eksakte data fra baroktiden vedrørende rytme og tempo*; Hans Olav Gorset, *Peter Bangs notebok som tidsbillede: Inntrykk og uttrykk fra 1700-tallet*; Henrik Nyrop-Christensen, *Fløjtenoder fra Fyn*; Otto Himmer, *Den tidlige klarinet i Danmark*; Verner Jensen, *Dulcianen og fagotten i Danmark i 1600- og 1700-tallet*; Derek McCulloch, *Gensyn med Habsburgerne og Hohenzollerne. To glente århundreder*; Ole Kongsted, *„Congratulare Musa nostra Balthica“*. *„Carmen gratulatorium“ som vokalphon musikalsk genre i senrenæssancen og tidlig barok.*

I den musikhistoriske afdeling giver Ole Kongsted en redegørelse for lykønskingsmotetten, musikalske hilsener især til bryllup, men også til en fødselsdag eller i anledning af en akademisk grad. Han indkredser genren som et karakteristisk element i byernes musikliv fra midten af 1500-tallet med tyngdepunkt i Sachsen og fra omkring 1600 især i byerne omkring Østersøen. Det er en „organist- og kantormusik, der imødekom de behov, som det opadstræbende borgerskab havde for repræsentation i samtid og udødeliggørelse i eftertid.“ Artiklen er en skitse til en undersøgelse af et interessant og hidtil så godt som overset stofområde, et „første resultat af en præliminær undersøgelse“ – så har han i hvert fald ikke lovet for meget. Man må blot håbe, at alt materialet ikke er så bedrøvelig kedeligt som Henricus Strombergius' »Vive Hartmane« fra Flensborg-samlingen, som

han bringer som et dansk eksempel på genren, for så bliver det da en pinsel at føre undersøgelsen til ende.

Hans Olav Gorset har begået et fint og velbalanceret essay om en musikbog fra Bergen, »Peter Bangs notebok«. Den består af tre dele: 25 stykker i gambetabulatur, 76 stykker for violin („en spillebok for fele“) – begge dele fra 1700-tallet – samt en samling populære danse fra 1800-tallet. Med udgangspunkt i det ældre repertoire påviser han de mange impulser, der flyder sammen i den norske folkemusik – melodiernes vandring fra Danmark og Sverige, fra England, Frankrig, Tyskland og Polen, til Norge for at blive til spillemandsmusik sammen med 'hjemmegjort' musik – at „våre tilsynelatende vanntette skott mellom kunstmusikk og folkemusikk ikke alltid er hensiktsmessige når vi skal beskrive virkeligheten.“

Lorentz Christian Juhlers nodebøger stammer fra første del af 1800-tallet. De indeholder musik for to fløjter, tidens populære toner i sange, arier og danse, til dels afskrevet fra trykte samlinger fra 1790'erne og fremefter. Teaterhistorikeren Henrik Nyrop-Christensen bringer en løs indholdsfortegnelse til samlingen, men bruger den ellers som afsæt for en meget ordrig og detaljeglade omtale af de balletter og syngespil, som en del af numrene er hentet fra; ikke altid lige up-to-date med forskningen, i hvert fald ikke hvad angår den meget omtalte melodi til „Kong Christian stod ved højen Mast“ og Ewald og Hartmanns »Fiskerne«.

Instrumenternes historie har en naturlig plads i bogen. Otto Himmer fortæller levende og oplysende om bassethornets og klarinettens indførelse i Danmark via militærmusikken og musikteatret, og han følger klarinettens vej ud i landet fra stadsmusikanterne til bondespillemændene. Han beskriver også instrumentmagerens indsats i de første 100 år, og gør rede for sin egen rekonstruktion af en klarinet lavet af Mads Brems i Vejle i 1800-tallet. Klarinetsporet følges til skildringer af spillemænd hos Johannes V. Jensen og hos maleren Hans Smidt. Verner Jensen fortæller om dulcianens og fagottens tidlige år i Danmark. Her må man dog selv stykke beretningen sammen, for hans artikel virker mest som en udskrift af en stak kortetekst om emnet.

Emnet opførelsespraksis må ramme lige i centrum af MUSAs interesse. To af bogens mest spændende artikler tager da også fat om dette emne. Philip Lervig, Erik Ernst og Viggo Mangor

har undersøgt mulighederne for at fremskaffe nøjagtige oplysninger om musikkens tempo og rytmiske fraserings fra tiden for metronomens opfindelse. Det viser sig muligt at uddrage mange vigtige informationer af de målinger af musik, som blev foretaget i 1700-tallet ved hjælp af et pendul. Der er også meget at hente gennem datidens mekaniske musikinstrumenter, f.eks. fløjteure, og især gennem de bevarede opskrifter til overførsel af musik til valsernes præcise gengivelse af tempo og fraserings. Emnet er fascinerende og vil straks fange enhver, der arbejder med periodens musik. Desværre er artiklen blot en appetitvækker med få håndfaste anvisninger, derfor er det ærgerligt, at den ikke indeholder henvisninger til anden, nyere litteratur, som kan føre læserens videre ad det anviste spor.

Jesper Bøje Christensens artikel om udførelse af generalbas i musik af Händel og Bach er samlingens længste (57 sider) og vægtigste. På grundlag af kildestudier giver forfatteren sit personlige bud på hvordan man kan udføre de becifrede basstemmer ledsaget af talrige node-eksempler, incl. forfatterens egne smukt genarbejdede og kunstnerisk tilfredsstillende forslag. Stoffer er delt i to kapitler: „Den italienske stil i dens tysk-engelske udformning, som den formodentlig er blevet praktiseret af Georg Friedrich Händel“ og „Elementer der antagelig indgår i Bachs personlige stil“. Man skal lægge mærke til ordene „formodentlig“ og „antagelig“ og så lade sig inspirere af de mange gode iagttagelser, som teksten vrirler med. Her er stof til eftertanke – og måske afsæt til et fuldtoneende akkompagnement. Artiklen er veldokumenteret, måske endda så meget at det tynger fremstillingen unødigt, og de sidelange tyske og italienske citater, for det meste i facsimile, gør ikke sagen lettere for den, der er ved at trænge ind i generalbasspillets mysterier.

Peter Woetmann Christoffersen

*Flute Concertos by Scheibe, Agrell & Hasse.
Maria Bania (fløjte), Irene Spranger (fløjte) og
Concerto Copenhagen under ledelse af Andrew
Manze. CD Chandos CHAN 0535.*

Der er mange grunde til at hilse denne indspilning af et mindre udvalg fra musikfundet på Aalholm Slot velkommen. Dels indbyder den forbløffende historie om fundet af grev Otto Ludvig Rabens 1700-talssamling i et tårnvæ-

relse på det lollandske gods i sig selv til, at smagsprøver levendegøres. Dels udgør samlingen på ca. 75 musikværker i manuskript og henvend det dobbelte antal i samtidige tryk et enestående materiale til en periode i den nationale musikhistorie, der stadig ikke er for godt dækket ind, og da slet ikke i plade/CD-litteraturen.

Men der er også en anden grund til at glæde sig over specielt denne indspilning. Med ensemblet Concerto Copenhagen – som også kalder sig Co-Co – ser det nemlig ud til, at der omsider kan gives et seriøst dansk bud på 1700-tals musik i original udførelse. Og det med en lykkelig kombination af autenticitet og en fundamental kunstnerisk holdning, der får denne 250 år gamle musik til at ramme noget i en mentalitet på tærskelen til det 21. århundrede. Concerto Copenhagen har ved flere koncerter i de sidste par år demonstreret denne evne til at forene historie og oplevelse, og det gør de også på denne indspilning.

Indspilningen er med andre ord udtryk for en selvforsyning, vi ikke er vant til. Med denne danske produktion kommer vi tættere på 1700-tallets danske musikliv, som det udfoldedes i mere eller mindre formelle rammer, på landets godser, i hovedstadens vinterpalæer eller i forsamlingslokaler.

Musiksamlingen fra Aalholm viser, at den danske musikhorisont omkring midten af 1700-tallet var præget af europæiske strømninger, og det vil især sige den italiensk prægede solokonzert eller kammermusik. At fløjte-litteraturen vejer tungt i samlingen, skyldes grev Otto Ludvig Rabens egne færdigheder på dette instrument.

Udvalget af fløjtekoncerter på Chandos-indspilningen giver også et indtryk af bredden. Medtaget er to koncerter (A-dur og D-dur) af de ialt tre fundne koncerter af Johann Adolph Scheibe (1708-1776), en koncert i D-dur af den svenskfødte, men i Tyskland virkende komponist Johann Joachim Agrell (1701-1765) og endelig en koncert i G-dur af operakomponisten Johann Adolph Hasse (1699-1783).

Alle koncerterne har et umiskendeligt italiensk præg. De hurtige satser er glansfulde og energirige, og enkelheden i linjen er forenet med solistens virtuose udfyldning af akkorder. De langsomme satser, derimod, er overvejende ariose og med stor følsomhed i udtrykket. Her finder man den største individualisering mellem de fire repræsenterede komponister, med

Johann Adolph Scheibe som den mest bagudskuende.

I Aalholm-samlingen fandtes ialt tre fløjtekoncerter af Scheibe og to af Agrell, som alle må antages at være unikke. En samlet indspilning af disse fem koncerter ville have været et godt alternativ. Men koncerten af Hasse fører unægteligt et perspektiv til udvalget, idet den er med til at placere det i en større europæisk sammenhæng. Og så er den i sig selv spændende, blandt andet kan nævnes sidstesatsens effektfulde strygeraccenter.

Det er Danmarks Radios Peter Hanke og Lars Palsig, der har produceret indspilningen for det engelske pladeselskab Chandos. Om deres arbejde er der det at sige, at indspilningen naturligvis byder på alle digitalteknikkens dyder, først og fremmest den kølige lydefrihed og forøgede dynamik. Men den avancerede teknik og Radiohusets Studie 2 giver desværre også indspilningen en glathed og anonymitet, som muligvis er et kommercielt betinget krav, men som bestemt ikke bidrager til charmen. Placeret foran højttalerne savner lytteren nærheden til instrumenterne og den formentlig ganske tørre akustiske ramme, som 1700-tallets *liebhaber-* og *kenner-*musik ofte må have udfoldet sig i. Værre er dog, at balancen mellem traversfløjten meget sarte klang og det tolv mand store strygerensemble ikke forekommer helt overbevisende, formentlig som følge af en tættere mikrofonering af solisten.

Efter Aalholm-fundet og etableringen af Concerto Copenhagen er det nu kun op til teknikerne, om vi har en klingende dansk musikhistorie fra 1700-tallet.

Thorkil Kjems

Peter Heise: *Drot og Marsk*, opera i fire akter.
Tekst: Christian Richardt. Medvirkende: Poul Elming, Bent Norup, Eva Johansson, Inga Nielsen, Kurt Westi m. fl. Radiosymfoniorkestret og Radiokoret. Dirigent: Michael Schönwandt.
CD CHAN 9143-5.

Er *Drot og Marsk* en nationalopera? Skal man tro Wenzel de Neergaard, der har skrevet en programartikel til den nyeste opsætning af operaen på Det kgl. Teater, så er den en nationalopera. Har man set Lone Koppels Götz Friederich-inspirerede opsætning på nationalteatret, kommer man i tvivl. Hun har fjernet hele den

ingemanske middelalderkolorit, altså det traditionelt nationalromantiske, og viser, at operaen musikalsk og psykologisk er så spændende, at den kan fængsle selv efter en så hårdhændet behandling.

Har man læst Niels Martin Jensens artikel til den nye CD-indspilning, kommer man også i tvivl. Han mener, at en opera skal have en håndfast politisk betydning som f.eks. *Den stumme i Portici*, der udløste en revolution, for at gøre sig fortjent til betegnelsen. Han tilkender ganske vist det danske værk nationalromantiske træk, men „en nationalopera blev *Drot og Marsk* ikke“... „derimod et værk på skillevejen mellem en national tradition og en europæisk nyorientering“.

Operaens emne er hentet fra de historiske myter, som er nationalt fællesgods. Som Inge-mann var inspireret udefra af den romantiske historieskrivning (Walter Scott), sådan kunne Christian Richardt vel dårligt undgå at blive påvirket af sin samtids realistiske litteratur. Ligesom Peter Heise på sine rejser blev inspireret af tidens operastil. Men jeg kan ikke se, at det har forhindret, at *Drot og Marsk* er blevet en nationalopera. Værket er – især fra komponistens side – et selvstændigt værk med udpræget nationale træk i emne og lokalkolorit. Som nationalmonument vinder det i øvrigt ved, at hovedpersonen ikke er en glansbilledhelt, men et magtmenneske i sine drifters vold ligesom titelpersonen i Mussorgskijs *Boris Gudonov*.

Siden uropførelsen har *Drot og Marsk* stået på Det kgl. Teaters spilleplan med nogenlunde regelmæssige mellemrum. Radio og fjernsyn har bragt operaen i sin helhed, og brudstykker har ofte stået på radiokoncerternes program.

I slutningen af 1970'erne udkom der to LP-plader, tilrettelagt af Jørn Bramming og Knud Ketting: *Den mørkelagte opera* (EMI C 053-39302) og *Peter Heise i historiske optagelser* (EMI C 057-39404). Her er der mulighed for at opleve fortidens vokale storheder i uddrag fra *Drot og Marsk*. Det drejer sig dels om overspillede 78-plader, dels om optagelser fra radiokoncerter.

Niels Juel Simonsen, den første marsk Stig, kan høres i en Heise-romance „Vågn af din slummer“. Det er nu mest den gammeldags fru Heiberg-deklamation, der er interessant. Om Simonsens marsk kan man ikke rigtig gøre sig nogen forestilling, da han ved indspilningen i 1903 er 57 år gammel.

Et kuriosum er også *Anders Brems* som en jovial kong Erik, en rolle han næppe har sun-

get på scenen, i forførelsesduetten 1. akt, 2. billede sammen med *Ingeborg Steffensens* fru Ingeborg fra 1920, mens hun endnu sang sopranroller. I samme skæring synger *Lars Boe* Ranes sang „Det var sig jomfru Svanelil“. Han var, kan man høre, en karaktertenor med en god højde, og stemmen er indlysende rigtig til partiet. I Åses bøn (1926) får man et glimt af koloratur-sopranen *Ebba Wiltons* henrivende stemme.

Der er en egen storslået pathos over *Tenna Kraft* og *Holger Byrdings* fortolkning af den store gensynsscene, „en af de skønneste i dansk opera“ (Gerhard Schepele), i begyndelsen af 2. akt. Det er ganske vist en interpretation, der er tidsbunden (begyndelsen af 1930'erne), men som stadig bevæger. Og sikken en nerve der er i de to stemmer.

Mindre interessante er *Thyge Thygesen* og *Margherita Flor* i scenen mellem kong Erik og Åse, 1. akt 2. billede. Det lyder mest af solid rutine (1945).

Edith Oldrups Åse (1940) har en helt unik klang og en naivitet, som næppe lader sig opdrive i 1990'erne.

I 1980 kom så den første indspilning af hele værket på LP-plader (Dansk Musikantologi 052/53, Unicorn RHS 372/73). Der er imidlertid foretaget en mængde større og mindre spring i partituret. Det er gået ud over korene i 1. akt, over marsk Stig og fru Ingeborgs gensynsscene for slet ikke at tale om sidste akt. I virkeligheden er det beskæringer, som for de flestes vedkommende har været benyttet, og som i hvert fald stadig benyttes ved Det kgl. Teaters opførelser. Hvor er det dog en skam. Den nye CD-indspilning viser, hvad kendere af operaen for længst har vidst, at værket fortjener at blive opført i sin fulde længde. Der er ingen tomgang i de udeladte partier, og sidste akt bliver delvis uforståelig, når de sammensvornes scene omkring bålet bliver strøget. I en operaglad tid, hvor Wagners operaer går som varmt brød, burde tre kvarters længere spilletid ikke være noget problem.

Indspilningen har *John Frandsen* som dirigent. Hans dybe fortrolighed med værket viser sig i en skøn og varm orkesterklang, og i at han ikke så meget søger den ydre dramatik som den indre. Med sig har han et sangerhold, der for hovedrollernes vedkommende består af Inga Nielsen (Åse), Irene Graaner (fru Ingeborg), Ole Jensen (kong Erik), Ib Hansen (marsk Stig) og Tonny Landy (Rane Johnsen).

Inga Nielsen er en ung og tindrende Åse,

Irene Graaner desværre en noget flæbende og bærende fru Ingeborg. Det mærkes, at *Ib Hansen* er ved at være for gammel til marsken, mens *Tonny Landy*, sine spinkle stemmemidler til trods, får lavet en slags figur ud af Rane. Mest spændende er *Ole Jensen* som kong Erik. Han har langt det meste af det, der skal til: lyrisk-erotisk skønsang, dramatisk-deklamatorisk intensitet, de uundværlige gnister af ren galsskab m.m.

I 1993 har vi så fået en CD-indspilning, og denne gang er det virkelig *hele* værket uden beskæringer. Alene den omstændighed berettiger nyindspilningen. Det er vores unge, internationale stjernerdirigent *Michael Schönwandt*, der står for den musikalske ledelse. At sammenligne hans udgave af forspillet til operaen med John Frandsens er instruktivt. Schönwandt fremviser en formidabel dynamik, der bringer Wagner i erindring, dvs. han søger mod en opspænding i international operastil modsat Frandsens mere indadvendte holdning. Det fanger virkelig. Heldigvis får man også mere dvælende hvilepunkter i resten af værket, bl.a. i alle de kor, som nu er med. De giver virkningsfulde pusterum i det dramatiske forløb. Det er bestemt en flot og i ordets gode forstand overlegen præstation, Michael Schönwandt her har leveret. Men den gør bestemt ikke John Frandsens fortolkning overflødig.

Sangdrama kalder Heise sit værk, og det er jo i høj grad sangerne, der driver det. Hovedrollerne indehaves af Inga Nielsen (Åse), Eva Johansson (fru Ingeborg), Poul Elming (kong Erik), Bent Norup (marsk Stig) og Kurt Westi (Rane Johnsen).

Alle disse sangere er aktive i det internationale operativ. Det er jo fint i en indspilning, der gerne skulle nå udenlands. Den store ungarske kapelmester Janos Ferencsik, der i 1968 ledede en fornem radioopførelse, var meget begejstret for værket og ønskede det en international fremtid. Det bliver spændende at se, om den oprinder nu.

Inga Nielsen er igen Åse, nu en moden, teknisk overlegen og skøntsyngende kulsvierpige; men det klæder partiet bedst med en ungdommelig, mere ubevidst syngemåde, som den hun benyttede i John Frandsen-indspilningen. Der ved bliver kontrasten til fru Ingeborg også større.

Eva Johansson er alt, hvad man kan ønske sig af en Ingeborg. Ikke kun flæbende, men sprængfyldt med liv og temperament. Man

aner, at den kong Erik, der „har et kast med sit øje, der gør al troskab kold“, måske ikke har brugt helt så megen vold, som hun gerne vil give det udsende af. Og at netop den omstændighed yderligere har forstærket hendes raseri og hævnthirst. Eva Johanssons Ingeborg er indfanget, medens hendes stemme er i zenit.

Også *Poul Elming*s kong Erik skal naturligvis have roser. Han er i sjældnen grad en *retorisk* sanger, hvad der som bekendt har gjort ham til en fremragende wagnerfortolker. Han synger konsekvent den høje, oprindelige udgave af partiet, medens Ole Jensen af og til benytter sig af den for skuespilleren Emil Poulsen udarbejdede, lavere udgave. Elming former sine fraser ud fra teksten, der står lige så tydeligt ud fra Gamle Scene som her på indspilningen. Med sin store musikalitet og intelligens har han udforsket partiet og gør på mange måder godt rede for det. Men det farlige, psykopatiske og gale i kongens væsen har han svært ved at få overbevisende frem. Hans Erik bliver lidt for tam, for rar. Christian Richards tekst har ellers mange spændende enkeltheder at gå ud fra: „Elskovs frygtelige vælde, som en brænding du mig bær“, siger Erik i terzetten i 1. akt, og man føler, at han modstandsløst, næsten smertefuldt drages mod Ingeborg. Og der er vildskaben (hedebranden), selverkendelsen („heden, som jeg brændte, den er min egen sjæl“) og livsleden („jeg er mæt af livet og dets lyst“).

Bent Norups marsk Stig er en fornøjelse. Partiet er vokalt uhyre krævende. Dets tessitura er høj, næsten som Verdis barytonpartier, men samtidig lægger den brede, tunge musik op til basbarytonens mørke bredde. Men Bent Norup klarer skærene med bravour. Dramatisk har han let ved at gøre rede for marskens bravhed og vrede, men sværere ved at udtrykke ømhed over for Ingeborg.

Kurt Westis Rane er desværre lidt af en skuffelse. At denne oprindelig lette og lyriske tenor (debut 1961!) har klaret overgangen til dramatiske partier som Radames i Verdis Aida med held er imponerende. Men da den dramatiske bredde delvis er opnået på tekstens bekostning, så kommer det partiet som Rane Johnsen til skade. Som tidligere nævnt anser jeg partiet for at være beregnet for en karaktertenor med en god diktion. Men da partiet har mange ubehagelige toptoner, kan det være vanskeligt at besætte. I fjernsynsudgaven gjorde Stig Fogh Andersen udmærket rede for Rane, hvad klang

og deklamation angår, men han havde vanskeligheder med toptonerne. Det er antagelig hensynet til dem, der i denne omgang har fået valget til at falde på Kurt Westi. Hans Rane fungerer iøvrigt bedre fra scenen end på gram-mofon.

Birollerne er for nogles vedkommende udsøgt besat. F.eks. er *Aage Haugland* ærkebisp Jens Grand. Han kan af ganske få replikker skabe en figur, der står mejslet i erindringen. Den unge norske *Ronnie Johansen* viser i heroldens lille parti en stor og lovende stemme.

Radioorkestret og Radiokoret klarer deres opgaver med glans. Lyt blot til Tingscenen (2. akt, 2. billede), hvor Schönwandt dirigerer dobbeltkoret og orkestret i et forrygende tempo. Alle noder er på plads, og udtrykket er der også overskud til.

Nu har vi så en fuldstændig indspilning af denne vor nationalopera. Den kan høres igen og igen. Heises evne til at udpensle hver enkelt replik i karakteristiske motiver i en ligeså karakteristisk instrumentation er fantastisk. Ved hvert genhør opdager man nye herligheder. Nationalopera eller ej, hvor er vi rige, at vi har *Drot og Marsk*.

Sten Høgel

Rued Langgaard: The Complete Symphonies, Vol. 1 – 7, Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra, dir. Ilya Stupel, Danacord DACOCD 404-410.

Så skete det igen. Dansk musikliv har en sjældnen evne til at bære sig klodset ad, når det gælder om at markedsføre vor musik. Gades symfonier måtte vente forgæves på en samlet dansk indspilning, dette blev overladt til svenskerne, men vi syntes jo, at Carl Nielsen blev endnu bedre, da nogle af hans symfonier blev indspillet af Bernstein og New Yorker-philharmonikerne. Nu er omsider Langgaards symfonier udsendt på syv CD'er og naturligvis ikke med et dansk orkester men med det polske Artur Rubinstein orkester med Ilya Stupel som dirigent. Det er overflødigt at sige, at dette i sig selv er en bedrift, men det skal fremhæves alligevel, og en bedrift er det, at Jesper Buhl med sit Danacord har gjort det muligt, at Langgaards hovedværk trods alt kommer frem i Danmark.

Der er talt og skrevet meget om Langgaards tragiske skæbne men mindre om hans værker, og hvad der er skrevet herom i Danmark bærer parodiens præg, parodien på „musikforskning“, som vi er særdeles dygtige til her i landet, jeg tænker på den lidet seriøse karaktergivning af komponister og værker. Langgaards musik er formløs, mener man, den er ikke i ABA-form, dette spøgelse, der har fået i den levende musik, et spøgelse, „der rangerer i Niveau med dem, der optræder i Spiritisttemplerne“ (Jørgen Bentzon i DMT, årg. 1929, side 195).

Det mest betagende i hele denne 7 CDer omfattende indspilning er måske 1. symfoni *Klippepastoraler*. Når man betænker, at dette værk er skrevet af en dreng på 15 år, i 1908 og færdiggjort i 1911, er det vist ikke overdrevet at sige, at dansk musikliv aldrig kan „sone“ den brøde, det var at afvise dette mesterværk. Nuvel, der er reminiscenser fra Gade, Wagner, Liszt og fremfor alt fra Bruckner, et navn man her til lands også har holdt sig skeptisk overfor. At man i de ledende musikkredse i København afslog at fremføre symfonien som uspillelig og ikke godt nok instrumenteret, rammer kun de, der talte således, som en boomerang. Trods påvirkningen fra de store navne er den unge Langgaard selv stor og original. Se det kunne man høre i Berlin hin aprilaften i 1913, da Max Fiedler i spidsen Berlinerphilharmonikerne ledede uopførelsen af *Klippepastoraler*. Det, der forundrer en tilhører, er de fem satsers ubrydelige enhed i form, i udvikling og i klangbehandling. Det er de store linier, der bølger i en dynamisk bue.

Med 2. symfoni *Vaarbrud* fra 1914 er det lyriske altdominerende, og både Gade og Wagner dukker op. Det er især i anden sats, hvor sopranstemmen sætter ind med en „Sprechgesang“, der deklamerer en tekst af Emil Ritterhaus. De hyperromantiske ord illustreres med koloraturer over ord som „Sonnenglanz“ og lignende, men i øvrigt er stemmen recitativisk som i en senromantisk opera.

3. symfoni indleder rækken af énsatsede symfonier, ni ialt. Værket er nærmest en klaverkoncert, idet klaveret indtager en særdeles vigtig plads, endnu mere end i Gades 5. symfoni. Klaverstemmen er stærkt influeret af Schumanns a-mol koncert, og trods det énsatsede forløb, skinner man klart opdelingen i en indledende, en langsom og en afsluttende sats. Det langsomme, march-agtige parti anslår en „nordisk

tone“, som det kendes hos I. P. E. Hartmann, f.eks. fra ouverturen *Hakon Jarl* og sørgemarchen til Thorvaldsens bisættelse. I det finalelignende afsnit er der direkte citater fra Schumanns klaverkoncert, men som altid hos Langgaard er stoffet blændende instrumenteret, og klaverstemmen afslører en utrolig sans for det klaveristiske. Det skal tilføjes, at det krævende solistparti udføres fremragende af den polske pianist Tadeusz Chmielewski.

Symfoni nr. 4, *Løvfald*, er sammen med nr. 6, *Det himmelrivende*, det to eneste hidtil trykte symfonier. Nr. 4 er måske mere eksperimenterende end de foregående værker.

Symfoni nr. 5, *Steppenatur*, foreligger i to versioner, hvor den anden her er indspillet. Den er måske knapt så profileret som 6. symfoni, *Det himmelrivende*. Dette værk opviser en højt udviklet variationsteknik, Langgaards evner for kontrapunkt og fugateknik er fra tid til anden blevet kritiseret, men her udfolder hans teknik sig fuldt ud, bl.a. i 2. variation, en fuga. Det gennemgribende nye i 6. symfoni er undersigelsen af dur/mol-systemet, sådan som Langgaard selv fremholder det i et interview fra 1922. Med dette værk fjerner han sig fra senromantikken og nærmer sig den nutidige musik, der brød frem på dette tidspunkt.

7. symfoni, ved *Tordenskjold i Holmens Kirke*: Den har fire satser; igen indtræder en sørgemarch-agtig del; tredje sats, en sprudlende, virtuos „Fiorito“, der med sin knappe form og sin overskuelige længde (ca. 3 min.) er symfoniens mest helstøbte.

I 8. symfoni indføres kor og solist i anden sats, og det er beundringsværdigt, at de polske sangere er gået i gang med det danske sprog. Intet kan vel være vanskeligere for en udenlandsk vokalist, end at nærme sig vort uvokale sprog med dets mærkelige udtale. Alt er naturligvis heller ikke lykkedes, køret står i det hele taget også musikalsk lidt svagt over for det enormt velspillende orkester. Stilen i symfoniens anden sats ligger tæt op ad Gades *Elverskud*. Dette værk kalder komponisten *Minder fra Amalienborg*, og Langgaard ønskede givetvis med titlen at påkalde kongefamiliens opmærksomhed og interesse. Den var der jo i forvejen, ikke mindst da dronning Alexandrine, desværre forgæves, havde prøvet at få Langgaard ansat ved Slotskirken, og det mislykkedes også at få ham som organist ved majestæternes sommerkirke i Lyngby. Intet under, at Langgaard var bitter, når ikke engang de kon-

gelige kunne bryde den mur, der lå omkring ham. Formen i 8. symfoni er meget rapsodisk, men samtidigt tidsmæssigt meget koncentreret; de fire satser, spiller sammenlagt knap 17 min.

9. symfoni er den første, Langgaard komponerede efter overflytningen til Ribe. Det fire-satsede værk hører til de få symfonier, der blev fremført flere gange i komponistens levetid. Titlen, *Fra Dronning Dagmars By*, refererer til folkevisen om den populære dronning, der døde i „Liden Kirstens arm“. Langgaard anvender folkevisen i tredje sats, en fri fantasi over de toner, der dagligt lyder fra Ribekatedralens klokkespil. Harmonisk er denne langsomme sats holdt i den „nordiske tone“. Anden sats, *Dansen paa Riberhus*, er med sin fejende rytme og sin blændende instrumentation et af de mest sprudlende stykker i komponistens produktion. Orkestret yder den fuld retfærdighed med en virtuos og pletfri fremførelse.

10. symfoni er igen énsatset med tydelige spor af Richard Strauss, bl.a. i horntemaet. Man kan klart skelne mellem et indledende, et langsomt, et scherzo-lignende og et afsluttende parti, det hele iklædt en formidabel instrumentation, der dog aldrig virker virtuos og gold som hos Strauss. Formforløbet og instrumentationen følges ad. Harmonikken er mere avanceret med de hyppige mediant- og tværstandsklange og de forstørrede treklangssøjler.

Det bemærkelsesværdige ved 11. symfoni, *Ixion*, er ikke bare dens ekstremt korte spilletid (ca. 6 min.), men værket fornemmes som én stor protest. Ixion er en skikkelse fra den græske mytologi, der dømmes for hybris til at blive spændt på et roterende ildhjul i Hades. Partituret foreskriver fire bastubaer anbragt foran podiet. I opførelsen er det lykkedes at indfange den stereofoni, Langgaard har tilstræbt.

Om 12. symfoni, *Helsingeborg*, sagde Langgaard: „Min symfoni nr. 1 igen, men i koncentreret Form“. Værket citerer dog ikke fra forgængeren. Med de store udsving er der trods alt også her et organisk og naturligt forløb, alt sammen baseret på den fabelagtige orkesterteknik. Det march-agtige fragment lige inden slutningen virker abrupt, som Langgaard selv siger „Amok, en komponist eksploderer“.

13. symfoni, *Udertro*: Igen et stort værk i én sats, og det føles måske ret langt. Træk fra

Hartmann og Gade spores, og komponisten planlagde at anvende symfonien som balletmusik. Han foreslog værket til Det kgl. Teater, men fik afslag.

14. symfoni, *Morgen*, er egentlig en suite i syv satser, der alle bærer titler. Visse programatiske træk kan fornemmes, og navnlig gør anden sats sig bemærket med sine strygere, måske et af de fornemste strygerstykker i dansk ensemblelitteratur.

Et noget andet klangbillede optræder i 15. symfoni, *Søstørmens*, med et afsluttende korparti bygget over et digt af Thøger Larsen. Digtet skildrer nattetørmens lyde, der bliver til symboler på det onde, på helvede. Symfonien blev til i 1949 og afspejler komponistens sindsstemning, hans isolation og hans kamp for at opnå anerkendelse.

Symfoni nr. 16, *Syndflod af Sol*, fra Langgaards sidste produktionsår 1951, er i fem satser, og den sammenfatter på en måde de foregående værker. Bendt Viinholt Nielsen skriver i sin Langgaard-biografi: „De 16 symfonier udgør tilsammen en musikalsk og stilistisk utroligt vidtfavnende verden, hvor hvert værk bringer en ny synsvinkel, en ny fortolkning af den romantiske arv“ (s. 254).

Problemet med dette overvældende symfoniske værk er kvantiteten. Længden i flere af satserne kan blive monoton, til tider næsten manisk, men når dette er sagt vejer det orkestrale til gengæld op imod det strukturelle. Det er vist meget få komponister, der har besiddet et så umiddelbart forhold til orkestret, og så skal det tilføjes, at Langgaard faktisk ikke modtog nogen som helst instruktion i instrumentation. Ilya Stupel har sammen med sit ensemble formået at aflure disse orkestrale virkninger på en særdeles fornem måde.

Foruden de 16 symfonier indeholder de 7 CD'er også fem symfoniske satser, fremført af *Sfinx* fra 1909, det værk, der sammen med *Klippepastoraler* opnåede så stor succes i Berlin i 1913. Fremhæves skal også forspillet til operaen *Antikrist*, der på en måde kaster ekstra lys over symfonierne. Det er nu muligt at danne sig et hørbart billede af Langgaards virke som symfoniker. Dette er nok hans hovedområde mere end kirkemusikken, klaver- og orgelmusikken. Måske vil denne indsats, som orkestret, dets leder og producenten Jesper Buhl har ydet, være med til at man forholder sig mindre skeptisk til komponisten. I Nils Schiørrings *Musikkens Historie i Danmark*, bd. III, s. 190, læser

man: „I 1960'erne blev der gjort et behjærtet forsøg på at tage Langgaards produktion op til mere retfærdig stillingtagen, men stort set har det vist sig, at det næppe vil være muligt at nå frem til en tilbunds gående omvurdering. Han står, som han stod – som et egendommeligt særtilfælde i dansk musik“. Dette blev skrevet i 1978, og det vakte ikke nogen modsigelse. Men „Særtilfældet“ er imidlertid blevet indspillet af et internationalt orkester, der har ydet en entusiastisk indsats ud over det blot dygtige. Orkestret og Ilya Stupel er gået til opgaven uden fordomme. De har arbejdet med åbenhed overfor en genial komponists ukendte værker. Indspilningen er foretaget med musikere, der ikke besidder en forudfattet mening om dette og hint og uden tradition i negativ forstand. Selvfølgelig har man med optagelsen bygget på erfaringer og traditioner med senromantiske værker, og måske netop derfor er Langgaards symfonier blevet løftet ud af „Andedammen“ og har fået tilføjet gejsten af det internationale. Det var måske det bedste, der kunne ske, trods alt, at det blev et udenlandsk ensemble, der satte dette monument over de 16 symfonier.

Når dette er sagt, står tilbage at anbefale en udgivelse af partiturerne. En sådan publikation ville få den største betydning for værkernes udbredelse. I tilfældet Langgaard er man i virkeligheden gået omvendt til værks; normalt trykker man noder, derpå prøver man udgivelse på LP eller CD, det sidste med stort besvær. For at komme ind i Langgaards stil er det ikke tilstrækkeligt med CD-optagelserne, så fremragende de end måtte være; et dyberegående indblik i komponistens teknik må ske gennem et studium af noderne. Den store Langgaard-manuskriptsamling på Det kgl. Bibliotek er nu blevet systematiseret og ordnet på forbilledlig måde af Bendt Viinholt Nielsen, men publiceringsarbejdet står tilbage. Den ovenfor citerede udtalelse fra Schiørrings danske musikhistorie viser blot, hvor skødesløst, man har behandlet Langgaards musik. „En tilbunds gående omvurdering“ bør finde sted, og det kan kun ske på baggrund af udgivelser. De foreliggende indspilninger vil da være en uvurderlig hjælp til en analyse af symfonierne, for musik skal jo nu engang høres, ikke blot ses!

Bengt Johnsson

BIBLIOGRAFI

ved Niels Bo Foltmann

Det er hensigten med denne bibliografi at indekser danske musikforskeres publikationer fra 1993 (dog ikke anmeldelser) i såvel ind- som udland. Herudover tilstræbes det at medtage udenlandske musikforskeres publikationer, der måtte berøre dansk musik.

Ifølge sagens natur må bibliografien lide af den ufuldstændighed, der er en følge af dens aktualitet: der findes ganske simpelt ingen bibliografiske hjælpemidler, der er så jour-førte. I denne forbindelse opfordres læserne til i de kommende år at medvirke til bibliografiens fuldstændighed, gennem indberetninger til redaktionen.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Tore Mortensen: *Otto Mortensen - en værkfortegnelse*, Dan Fog Musikforlag, København 1993, 80 s.

Susanne Sugar (ed.): *The Danish national bibliography: Music/comp. by the Music Department of the Royal Library; 1991-1992*, Bibliotekscentralens Forlag, Ballerup 1993, 66 s.

II. ÅRBØGER, KONGRESRAPPORTER, FESTSKRIFTER, ANTOLOGIER O.L.

Indholdet af disse titler indekseres nedenfor i den udstrækning det er relevant

Col Legno I, 1-2

Col Legno: musikalske studier fra Institut for Musik og Musikterapi og Nordjysk Musikkonservatorium, I, stak 1-2, Ålborg 1992-93 [udkom 1993]

Cæcilia II

Cæcilia, Årbog 1992-93, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, red. af Kirsten Sass Bak, Ansa Lønstrup og C.C. Møller, Århus 1993 [udkom 1994]

DÅfM XIX:

Dansk Årbog for Musikforskning, XIX (1988-91) red. af Ole Kongsted og Anne Ørbæk Jensen. København 1992 [udkom i 1993] 261 s.

DÅfM XX:

Dansk Årbog for Musikforskning, XX (1992) red.

af Bo Foltmann, Musse Magnussen og Anne Ørbæk Jensen, København 1993, 120 s.

M&F 18:

Musik & Forskning, 18 (1992-93) red. af Jan Maegaard, København 1993, 103 s.

MhO:

Musikken har ordet, 36 musikalske studier red. af Finn Gravesen, Gads forlag, København 1993, 366 s.

Oslo92:

Nordisk musikforskerkongress, Oslo, 24. - 27. juni. Innlegg og referater, red. af Nils Grinde, Idar Karevold og Even Ruud. (= Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993:2) Oslo 1993, 452 s.

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600.

John Bergsagel: „Music and Musical Instruments“, *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia* (udg. Phillip Pulsiano og Kirsten Wolf) New York og London 1993, s. 420-423

Karsten Christensen: „The Danish Royal Chapel's Part-Books from 1541 and Ludwig Mair – once again“, *DÅfM XX*, s. 19-21

Peter Downey: „The Danish Trumpet Ensemble at the Court of King Christian III – some notes on its Instruments and its Music“, *DÅfM XIX*, s. 7-17

Henrik Glahn: „Mutatis mutandis. A necessary comment on Karsten Christensen's communication“, *DÅfM XX*, s. 22-24

Finn Egeland Hansen: „Æblets navn, om 1200-tallets motet“, *MhO*, s. 19-32

Ole Kongsted: „Kronborgmotetternes komponist“, *DÅfM XX*, s. 7-18

Ole Kongsted: *Kongelig dansk water music anno 1582*, Lægeforeningens Forlag, København 1993, 68 s.

Finn Mathiassen: „Gammeldansk folketonalitet. En introduktion til studiet af de tonale forhold i Danmarks gamle folkevisemelodier (DgF XI)“, *Cæcilia II*, s. 89-162

Bent Olsen: „Reasons briefly set downe by th'auctor to persuade eueryone to learne to singe' Om William Byrds 'Kyrie' fra 'Mass for four voices“, *MhO*, s. 33-40

- Christian Troelsgård: „Den beneventanske sang. En før-gregoriansk sangtradition fra grænseområdet mellem Byzans og Vesteuropa“, *M&F* 18, s. 32-52
- CA. 1600 TIL CA. 1910
- Greger Andersson: „Privilegerede musikanters professionsstrategier under 1600- og 1700-tallet“, *DÅfM* XIX, s. 19-53
- Mogens Wenzel Andreasen: *Grieg og Danmark*, Engstrøm & Sødning, København 1993, 171 s.
- Jan Arnholz, Uffe Henriksen & Ole Kongsted (red.): *Det kongelige Operakor – 200 år*. Engstrøm & Sødning, København 1993, 157 s.
- Jens Brincker: „Wien omkring år 1900. Tanker og teorier om tværfaglighed“, *M&F* 18, s. 53-62
- Jens Brincker: *Wien. Drømmeby og undergangsstad. Musik, mennesker og kultur omkring 1900*. Forlaget Systime, Herning 1993, 144 s.
- Gorm Busk: „Kuhlaus klaversonater og -sonatiner“, *DÅfM* XIX, s. 113-156
- Henrik Glahn: [Opposition ved forsvaret af Harald Göransson's disputats:] „Koralpsalmboeken 1697. Studier i svensk koralhistoria“, *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1992, 2, s. 93-102
- Henrik Glahn: „Om nogle breve fra Otto Kade til Thomas Laub – et bidrag til belysning af den tidlige fase i dansk kirkesangs reformarbejde“, *Koral i Norden* (Symposieberetning) Uppsala universitet, Institut för musikvetenskap 1993
- Finn Gravesen: „Komponisten som embedsmand og som købmand. To dokumenter“, *MbO*, s. 78-80
- Finn Gravesen: „Mangfoldighed i enheden. Om Beethovens 'Für Elise'“, *MbO*, s. 81-88
- Finn Gravesen: „Ouvverture til ballade. Om Beethovens 'Egmont ouverture'“, *MbO*, s. 89-94
- Finn Egeland Hansen: „Der er menuetter og der er menuetter – en sammenlignende analyse af to Mozart menuetter“, *Col Legno*, I, 1, s. 7-18
- Finn Egeland Hansen: „En musikalsk spøg – eller Claus Nielsen Schalls symfoni (re)visited“, *Col Legno* I, 2, s. 199-211
- Hans-Werner Hansen: „Der Orgelmeister aus dem Süderhohlweg“, *Slesvigland*, 14. årg. nr. 1 (1993) s. 4-11
- Carsten E. Hatting: „To breve fra Bach – Til overvejelse i eftertiden“, *MbO*, s. 69-77
- Thorkil Hørlyk: „Om Johann Sebastian Bachs kantionalsatser. Nogle musikhistoriske og musikteoretiske perspektiver“, *Oslo2*, s. 153-158
- Niels Martin Jensen: „The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: The Sources“, *DÅfM* XX, s. 25-43
- Niels Martin Jensen: „Nogle nyherhvervede Peter Heise-manuskripter“, *Fund og Forskning*, bd. 32, København 1993, s. 95-110
- Jens Henrik Koudal: „En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41“, *DÅfM* XIX, s. 55-112
- Jens Henrik Koudal: „Stadsmusikanter og bondespillemand. Privilegeret og uprilegeret musikliv i Danmark 1660-1800“, *Oslo2*, s. 88-93
- Jens Henrik Koudal: „Nodefundet på Aalholm Slot“, *Cecilia* II, s. 265-278
- Robert Layton, Ole Nørlyng og Steen Chr. Steensen: „Die Entwicklung der nordischen Musik im 19. und 20. Jahrhundert“, *Die Hochromantik* (= Geschichte der Musik, Bd. III, hrsg. von C. M. Schmidt & Peter Andraschke) Schott, Mainz 1993, s. 251-266
- Bo Marschner: „Zu den frühen Orchesterwerken Anton Bruckners“, *Programmbuch des Würzburger Bruckner-Festes, Oktober 1993*, s. 10-17
- Bo Marschner: „Die letzte Fassung (1889) von Anton Bruckners 3. Sinfonie – ein Problemfall in der kritischen Gesamtausgabe“, *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft* (Beiheft zu: *Neue Berliner Musikzeitung* 1993, Heft 3) s. 22-32
- Henning Nielsen: „Tonhøjde-symbolik som formdannende og tonalitetstyrende princip i Wagners 'Nibelungen-Ring'“, *Cecilia* II, s. 163-201
- Per Nørgård: „Rytmsk fluktuation. Om Bachs d-moll-præludium fra 'Das Wohltemperierte Klavier' Bd. 1“, *MbO*, s. 49-60
- C.C. Møller: „Strukturelle kompositionsteknikker i Wagners 'Tristan & Isolde'“, *Cecilia* II, s. 59-87
- Siegfried Oechsle: „Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades“, *DÅfM* XIX, s. 171-184

- J. W. Rathje: „Geschichte des Tonderner Singvereins 1842-1867“, *Schriften der Heimatkundlichen Arbeitsgemeinschaft für Nordslesvig*, Jahrgang 1993, Åbenrå 1993, Hft. 67-68, s. 193-217
- Claus Røllum-Larsen: „Minder og spor efter mange besøg – C.E.F. Weyse og Roskilde 1842-1992“, *ROMU, Årsskrift fra Roskilde Museum 1992*, Roskilde 1993, s. 55-64
- Inger Sørensen: „Et Mozartportræt i Danmark. Løsningen på en gåde“, *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, 7. årg., nr. 4 (1993) s. 55-63
- Orla Vinter: „Et møde med Schuberts dobbeltgænger“, *MbO*, s. 106-113
- Peter Wang: „Tristan-akkorden opløst“, *DÅfM XIX*, 157-170
- Peter Wang: „Tristanforspillets form, tonalitet og indhold“, *Col Legno I*, 1, s. 139-164
- Peter Wang: „Formproblemet i Bachs fugaer – belyst gennem c-mol fugaen, Wohl. Kl. bd. 1“, *Col Legno I*, 2, s. 171-179
- EFTER CA. 1910
- Kirsten Sass Bak: „Om at løfte en arv Århuslinien i dansk sanghistorie efter Karl Clausen“, *da capo*, nr. 8, Århus 1993
- Anders Beyer: „En bøn, et sted, en tid. Flertydighed i 3. sats af Per Nørgårds violinkoncert ‘Helle Nacht’“, *MbO*, s. 287-296
- Alf Björnberg: „‘Teach you to Rock’? Popular Music in the University Musicdepartment“, *Popular Music* 12,1
- Alf Björnberg: Stakkels Michael eller den Ulykelige Kærlighed i 90’erne“, *MbO*, s. 279-286
- Alf Björnberg: *Structural relationships of music and images in music video* (= Skriftserie fra Institutt for Musikk og Teater, Universitetet i Oslo 1993:3)
- Alf Björnberg: „Strukturrelationer mellan musik och bilder i musikvideo“, *Col Legno I*, 2, s. 213-239
- Lars Ole Bonde: „Den gådefulde ironiker – om ‘Udtørrede fostre’ og om Erik Satie, den lille komponist med den store virkning“, *MbO*, s. 143-154
- Per Aage Brandt: „Om måner og fugle. En jazz-analyse: ‘How high the Moon’ og ‘Ornithology’“, *MbO*, s. 169-176
- Jens Brincker: „Ubodelig tragedie eller optimisme og livsglæde. Bemærkninger til finalen i Sjostakovitj’ 5. symfoni“, *MbO*, s. 114-121
- Inge Bruland: „Kvinder i Københavns musikliv 1920-70. Rapport fra et forskningsprojekt“, *Oslog2*, s. 53-58
- Inge Bruland: „Else Printz: Lyt til musikken!“, *Modus. Dansk musikpedagogisk forenings medlemsblad*, 7. årg. (1993) s. 3-7
- Erik Christensen: „Tradition set gennem den ny musik. Om Ligetis Horntrio“, *MbO*, s. 255-261
- Lars Falbe-Hansen: „Twin Peaks. En revolution i lyd og billede“, *MbO*, s. 297-303
- Eva Hvidt: „Sjælens lyriske bevægelser“ [om Svend Nielsen], *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 5, s. 162-165
- Lisbeth Ihlemann: „Groove is in the Heart. Analyse af betydningsdannelsen i en musikvideo“, *Oslog2*, s. 204-209
- Jørgen I. Jensen: „Gesandt fra en fjern kirke. I anledning af Rued Langgaards 100-års fødselsdag“, *Dansk Musiktidsskrift* (1993/94) nr. 2, s. 38-50
- Svend Aaquist Johansen: „Form og timing“ [om Jørgen Jersild], *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 3, 74-79
- Martin Knakkegaard: „10 minutter af Répons“, *Col Legno I*, 1, s. 19-43
- Bertel Krarup: „Unge danske, Jesper Hendze – mellem slagtoøj og computer“, *Dansk Musiktidsskrift* (1993/94) nr. 4, s. 125-131
- Morten Michelsen: „Unge danske, Svend Hvidtfelt Nielsen nogle brikker til en mosaik“, *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 3, 85-91
- Per Drud Nielsen: „Når det kommer til stykket – en analyse af Samuel Barbers Adagio for strygere og et erkendelseslitterært bidrag til debatten om oplevelse og analyse“, *Col Legno I*, 1, s. 53-71
- Michael Nyvang: „Wildlife“ [om Niels Marthinsen], *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 5, s. 166-169

Niels Krabbe: „Pris kulden, mørket og fordærvet. Requiem for 20'ernes Berlin“, *MbO*, s. 130-142

Erling Kullberg: „Ny enkelhed – på ny. Komponisten Ole Buck før og nu“, *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 8, s. 270-275

Jens Peter Jacobsen: „Knud Jeppesens værker for a capella-kor“, *Cecilia II*, s. 1-31

Charlotte Rørdam Larsen: „Rockkoncerten“, *Kultur & Klasse 2* (1992) [1993] s. 268-283

Bo Marschner: „100 års Bruckner-reception i de nordiske lande (1. del)“, *Cecilia II*, s. 33-57

Tore Mortensen: „Miles' Blues – en afsøgning af den musikalske dialog: Om Miles Davis' 'Blues no. 2', *MbO*, s. 185-198

Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard biografi*. Engstrøm & Sødring, København 1993, 334 s.

Hanne Smith Nielsen: „Musikkens åndedrag“ [om Niels la Cour], *Dansk Musiktidsskrift* (1992/93) nr. 7, s. 224-228

Kaj Peder Pedersen: „Bernhard Christensen. En jazzinflueret komponist? En undersøgelse af nogle tidlige værker“, *Col Legno, I, 1*, s. 73-95

Karl Pedersen: „Musikeren. Producenten. Musikteknologien. Om Peter Gabriels 'The Rhythm of the Heat' og Phil Spector's 'You've Lost That Loving Feeling', *MbO*, s. 246-254

Per Erland Rasmussen: „Unge danske. Komponisten Mogens Christensen debuterer“, *Dansk Musiktidsskrift* (1993/94) nr. 2, s. 51-56

Rolf Ruggaard: „Den amerikanske negroide folkemusik – en bog om jazzens rødder“, *Col Legno I, 2*, s. 97-137

Finn Slumstrup: „Manden i midten. Om 'Lester Leaps In' og Lester Young“, *MbO*, s. 122-129

Søren Møller Sørensen: „Precision on the Brink of Chaos. The Music of the Swedish Composer Pär Lindgren“, *Nordic Sounds 2* (1993)

Søren Møller Sørensen: „Faser och förskjutningar – om gränsdragningar, gränsöverskridanden och det gränslösa i svensk och dansk nutida musik“, *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism* (udg. Björn Billing), Ödeshög 1993, s. 151-172

Erik Wiedemann: „Musik i dødens skygge. Duke Ellington og hans tre Sacred Concerts“, *M&F 18*, s. 63-74

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI

Thomas Holme Hansen: „Danske doktordisputater i musikvidenskab – en fortegnelse og et tillæg i anledning af 100-året for Angul Hammerichs disputats“, *Cecilia II*, 233-264

TEORI/ANALYSE

John Bergsagel: „At notere musikalsk rytme i middelalderen: en ny kilde“, *M&F 18*, s. 7-31

Jens Brincker og Annemette Kirkegaard: *Musiklære og musikalsk analyse. I Melodi*. 2. udgave. Engstrøm & Sødring, København 1993

Jens Brincker, Inge Bruland og Annemette Kirkegaard: *Musiklære og musikalsk analyse. III Instrumenter*. 2. udgave. Engstrøm & Sødring, København 1993

Finn Gravesen: „Toner, noder, melodi, harmoni, rytme... Om den nyttige og nødvendige musikteori“, *MbO*, s. 317-348

Gunner Rischel: „Enharmonik – en udfordring for det tonale øre“, *Oslog2*, s. 259-263

Orla Vinther: „Musikalsk analyse. Genvej eller omvej til musikken?“, *Oslog2*, s. 231-252

Peter Wang: *Elementær Funktionsharmonik*. Engstrøm & Sødring, København 1993. 129 s.

Tore Mortensen: „Rockanalysens parametre I: Sound og soundscapes“, *Col Legno I, 1*, s. 45-52

Tore Mortensen: „Rockanalysens parametre II: Rytmik“, *Col Legno I, 2*, s. 181-197

ÆSTETIK

Ansa Lønstrup: „Mellem væren og betydning. Sangstemmens æstetik og betydning i sprogfilosofisk og kulturteoretisk sammenhæng“, *Oslog2*, s. 423-427; også i: *da capo*, nr. 7, Indlæg ved Nordisk Musikforskerkongres, Oslo 1992 (Arbejdsrapporter fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet), s. 31-39

Ansa Lønstrup: „Stemmen og stemmekvalite-

ter“, *Thyras visdom. Debathefte om vejledning*. Daghøjskolen af maj '82. Århus 1992, s. 28-32

INSTRUMENTHISTORIE

Jørgen Haldor Hansen: *Jesuskirkens orgler: Aristide Cavallé-Coll 1890, Jensen & Thomsen og en omtale af Jesuskirkens harmonier*. Valby 1993.

Mette Müller: *The Power of the Harp*, [udstillingskatalog] Musikhistorisk Museum, København 1993, 31 s.

Mette Müller: „En kromatisk davidsharpe“, *CHM-nyt*, 16. årg., nr. 5 (Center for historisk musik) s. 20-27

Hans Jacob Tronshaug: „Danske orgelbygger-kontakter i Norge 1600- 1900“, *Orglet* 1-2/1992 [okt.1993] s. 4-62

SOCIOLOGI

Finn Gravesen: „Musikken og eftertanken“, *MbO*, s. 9-18

ETNOLOGI

Annemette Kirkegaard: „Tradition og fornyelse. Overvejelser over studiet af populærmusik i Afrika“, *M&F* 18, s. 75-94

Jens Henrik Koudal: „Det hele er for mig som en Slibesten. Om Evald Tang Kristensen og spillemandsmusikken“, *12 x Tang. Artikler om den mangesidige Evald Tang Kristensen* (udg. Else Marie Kofod og Jens Henrik Koudal) København 1993, s. 40-52

Jens Henrik Koudal: „Ethnomusicology and Folk Music Research in Denmark“, *Yearbook for Traditional Music* (1993) s. 100-125

Svend Nielsen: *Dansk folkmusik. En indføring i den traditionelle musik i Danmark*. København 1993, 55 s.

Svend Nielsen: „Evald Tang Kristensen møder fonografen“, *12 x Tang. Artikler om den mangesidige Evald Tang Kristensen* (udg. Else Marie Kofod og Jens Henrik Koudal) København 1993, s. 79-90

Henrik Palsmar: „Deres besynderlige Tanke om Skønhed. Om Karsten Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik“, *DÅFM* XX, s. 45-73

Lise Helmer Petersen: „Den grønlandske trommesang“, *Cecilia II*, s. 203-231

FILOLOGI

Bo Foltmann: „Kildeproblemer i forbindelse med Niels W. Gades værker. Kildematerialet til Niels W. Gades værker, dets beskaffenhed og editionstekniske problemer i forbindelse med en moderne kritisk udgave“, *Oslo92*, s. 370-374

Finn Egeland Hansen: „Introduktion til Gade-udgaven“, *Oslo92*, s. 365-370

Jens Peter Jacobsen: „Nyudgivelser af ældre musik“, *Oslo92*, s. 389-395

Anne Ørbæk Jensen: „Niels W. Gade-arkivet“, *Oslo92*, s. 375-378

Niels Martin Jensen: „Editionspraksis og editionsstrategi i nordisk og international sammenhæng“, *Oslo92*, s. 351-364

DANSEFORSKNING

Ole Nørlyng: „Balanchine og musikken“, *Dansens dimensioner: rapport fra NOFOD-seminar ved Universitetet i Trondheim, 7-10. januar 1993* (Nordisk forum for danseforskning, NOFOD) Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim 1993, s. 24-28

Knud Arne Jürgensen: „I balletti verdiana...un ballo smascherato“, *Choréographie. Studi e ricerche sulla danza*. I, 1 (1993) s. 56-67

Knud Arne Jürgensen: „La Peregrina: gemme dei balletti verdiani“, *La Rivista illustrata del Museo teatrale alla Scala*. 17 (1992-93) s. 92-99

Knud Arne Jürgensen: „The Verdi Ballets ... An Unmasked Ball - Part 1-2“, *Dancing Times*. dec. 1992, s. 250-251; jan. 1993, s. 346-347

Henning Urup: „Musikalier - især notetryk som dannelseshistorisk kildemateriale“, *Dansens dimensioner: rapport fra NOFOD-seminar ved Universitetet i Trondheim, 7-10. januar 1993* (Nordisk forum for danseforskning, NOFOD) Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim 1993, s. 118-123

Henning Urup: „Folkedans, indsamling og -udgivelse i Danmark 1900-1950“, *Nordisk forening for folkedansforskning*. Brev 16, Helsingfors 1993, s. 8-13

Dansk Selskab for Musikforskning 1993

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 31. marts genvalgte Gorm Busk, og Jens Henrik Koudal og Peter Woetmann Christoffersen nyvalgte som medlemmer af bestyrelsen. Som suppleant genvalgte Musse Magnussen. George Brock-Nannestad genvalgte som revisor, og John Bergsagel og Dan Fog genvalgte som medlemmer af Gade-fondens bestyrelse.

På det efterfølgende bestyrelsesmøde d. 27. april konstituerede bestyrelsen sig med Niels Martin Jensen som formand, Gorm Busk som næstformand, Henrik Palsmar som kasserer og Peter Woetmann Christoffersen og Claus Røllum-Larsen som sekretærer. Peter Woetmann Christoffersen og Claus Røllum-Larsen fortsætter sammen med Henrik Glahn som medlemmer af Dania sonans-komiteén.

Der har været afholdt følgende foredrag:

1. marts
Knud Martner: Gustav Mahler
27. april
Kirsten Sass Bak: Om at løfte en arv - dansk sanghistorie efter Karl Clausen
27. maj
Søren Møller Sørensen: Musikhistorie og musikæstetik
6. oktober
Geoffrey Chew: Heinrich Schenker's Position in 20th-Century Theory
11. november
Hans John: Robert Schumanns Wirken in Dresden
12. november
Edvard Grieg-symposium, arrangeret i samarbejde med Musikvidenskabeligt Institut ved København Universitet
7. december
Peter Olaf Looms: Musik og edb: en orientering om CD-formater til formidling af musik og musikforskning

Alle arrangementer har fundet sted på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.

Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff, nu ialt 21 bd.)

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.

I: *Verker af Mogens Pedersen*. 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* (Pedersen, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.

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

V: *Musik fra Christian III's tid* Udvalgte satser fra det danske hofkaps stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn, Edition Egtved 1986.

VI: J.E. Hartmann: *Fiskerne*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1994.

VII: J.E. Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1980.

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

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

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

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985. Udg. af Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted, Engstrøm & Sødrings Musikforlag, København 1989.

Tilsendte publikationer

Birgit Bjørnum og Klaus Møllerhøj: *Carl Nielsens Samling. Katalog over komponistens musik-håndskrifter i Det kongelige Bibliotek*. (Danish humanist Texts and Studies, 4. Edited by Erland Kolding Nielsen). Det kongelige Bibliotek, Museum Tusculanums Forlag 1992. Ill. Noder. ISBN 87-7289-179-3. ISSN 0105-8746.

Per-Erik Brolinson og Holger Larsen: *Good Vibrations. Stilar och trender i rockmusiken. En historik*. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 10). Stockholms universitet, Stockholm 1993. 237 s. ISBN 91-972063-2-6. ISSN 0286-241X.

Ann-Marie Nilsson: *On liturgical hymn melodies in Sweden during the Middle Ages. Summary and comments on four articles and a research project*. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet, 24), Göteborg 1991. Ill. Noder. 166 s. ISBN 91 85974 14-5. ISSN 0348-0879.

Cecilia. Årbog 1991. Redaktion: Kirsten Sass Bak, Ansa Lønstrup og C. C. Møller. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1991. 160 s. Ill. Noder. ISBN 87-7288-560-2.

Harald Göransson: *Koralpsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria*. Hedemora, Gidlunds bokförlag 1992. 262 s. Ill. Noder. ISBN 91-784-4196-X.

Jane Mink Rossen: *Songs of Bellona Islands (Na Taungua o Mungiki)*, I-II. (Language and Culture of Rennell and Bellona Islands, 6; Danish Folklore Archives, Skrifter, 5; Acta Ethnomusicologica Danica, 4). København, Forlaget Kragen 1987. 367 + 121 s. Ill. Noder. ISBN 87 9806 36-8-5.

Dieter Hildebrandt: *Pianoforte. En klaverhistorie*. Oversat af Hans Christian Fink. København, Munksgaard 1992. 261 s. Ill. ISBN 87-16-10910-4.

Dan Fog: *Zur Datierung der Edition Peters. Auf Grundlage der Grieg-Ausgaben*. København, Dan Fog Musikforlag 1990. 36 s. Ill. ISBN 87-87089-31-4.

Nordic Sounds. Published for NOMUS, editor Anders Beyer. 1992:1-4, 1993:1-4. Ill. Noder. ISSN 0108-2914.

Musik og forskning 17 (1991-92) og 18 (1992-93).

Musikvidenskabeligt institut, Københavns universitet. Redaktør: Jan Maegaard. C. A. Reitzels boghandel, København 1992 og 1993. 101 og 103 s. Ill. Noder. ISBN 87-7421-746-1.

Ballade. Tidsskrift for ny Musikk. Red. Morten Eide Pedersen. 1992:1-4, 1993:1-4. Universitetsforlaget Oslo 1992-93. Ill. Noder. ISSN 0332514-8.

Melos. En Musiktidskrift, årgang 2 nr. 6 (1993). Red. Vahid Salehie. Ill. ISSN 1103-0968.

Finn Gravesen (red.): *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*. København, Gads Forlag 1993. 367 s. Ill. Noder. ISBN 87-12-02386-8.

Tine Vind: *Modspil. Register 1978-1990*. København, Tiderne Skifter 1992. 47 s. Uden ISBN-nr.

Märta Ramsten: *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. (Svenskt visarkivs handlingar, 4. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 27). Uden sted 1992. Ill. Noder. 147 + 127s. ISBN 91 85974 19-6.

Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkmusikk*. Oslo, Universitetsforlaget 1993. 448 s. Ill. Noder. ISBN 82-00-21692-6.

Nico Schüler og Lutz Winkler (red.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Greifswalder Mozart-Tage am 3. Dezember 1991*. Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald 1992. 164 s. Ill. Noder. Uden ISBN-nr.

Nico Schüler og Lutz Winkler (red.): *Zu inter-regionalen musikkulturellen Beziehungen im Ostseeraum. Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums im Rahmen der Greifswalder Musiktage am 29. November 1992*. Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald 1993. 142 s. Noder. Uden ISBN-nr.

Jens Henrik Koudal: *Musiketnologi og folke-musikforskning i Danmark*. (DFS NYT 92/1). København 1992. 32 s. Noder. ISBN 87-89739-06-0.

Kublaus Breve. Udgivet og med kommentarer af Gorm Busk. København, Engstrøm og Sødring 1990. 220 s. ISBN 87-87091-37-2.

Svend Nielsen: *Dansk folkmusik. En indføring i den traditionelle musik i Danmark*. (DFS NYT 93/1). København 1993. 55 s. Ill. Noder. ISBN 87-89160-03-7.

Morten Levy: *The World of the Gorrlaus Slått. A Morphological Investigation of a Branch of Norwegian Fiddle Music Tradition*. I-III + kasettebånd. (Acta Ethnomusicologica Danica, 6). København, Forlaget Kragen 1989. 772 + 188 s. Noder. Pris 450,- kr. ISBN 87-89160-02-9.

Michael Hauser: *Traditional Greenlandic Music*. (Acta Ethnomusicologica Danica, 7. Danish Folklore Archives Skrifter, 8). København, Kragen/ULO uden år [1992]. Ill. Noder. 296 s. ISBN 87-89160-01-0. Til bogen hører en CD/MC.

Nina Bendix og Mogens Friis (red.): *MUSA-Årbog. 9 artikler*. Uden sted [Århus], MUSA-print 1992. 256 s. Ill. Noder. ISBN 87-984344-0-3.

Ann Buckley (red.): *Medieval Studies. Proceedings*

of the first British-Swedish Conference on Musicology 11-15 May 1988. (Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music, 71). Stockholm 1992. 289 s. Ill. Noder. ISBN 91-85428-71-X. ISSN 0347-5158.

Carl-Allan Moberg, Ann-Marie Nilsson: *Die liturgischen Hymnen i Schweden, II. 1: Die Singweisen und ihre Varianten. 2: Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften*. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia, Nova Series, 13:1-2). Uppsala 1991. 249 + 66 s. Ill. Noder. ISBN 91-554-2810-X og ISBN 91-554-2811-8. ISSN 0081-6744.

Holger Larsen (red.): *Svenskhet i musiken*. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr. 7.) Stockholms Universitet, Stockholm 1993. 145 s. ISSN 0281-241X. ISBN 91-972063-0-X.

Skribenter i dette bind

Greger Andersson, docent dr., Lunds universitet, Musikvetenskap, Kävlingevägen 20, S-222 40 Lund

Lars Ole Bonde, ekstern lektor, cand.mag., Karneboulevarden 25, 8000 Århus C

Peter Woetmann Christoffersen, mag.art., Ellegårdsvej 8, 2750 Ballerup

Eva Fock, mag.art., Cæciliavej 31, 2500 Valby

Niels Bo Foltmann, forskningsstipendiat, mag.art., Peter Bangs Vej 119, 3. th., 2000 Frederiksberg

Thomas Holme Hansen, PhD-studerende, cand.phil., Skelagervej 640, 8200 Århus N

Anna Hedrick Harwell, Fulbright Fellow, Duke University (USA). Pt. Egmontkollegiet, Nørre Allé 75, vær. 529, 2100 Kbh. Ø.

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art., Wichesvej 11, 2900 Hellerup

Michael Hauser, lektor, cand.mag., Haraldsborgvej 35, 4000 Roskilde

Sten Høgel, lektor, cand.mag., Lønstrupvej 57, 2720 Vanløse

Lisbeth Ihlemann, PhD-studerende, cand.phil., Bakkehøj 6, 2740 Skovlunde

Anne Orbak Jensen, forskningsbibliotekar, cand.mag., Kiplings Allé 13, 2860 Søborg

Niels Martin Jensen, lektor, cand. mag., Thingvalla Allé 41, 2300 Kbh. S

Lisbeth Ahlgren Jensen, mag.art., Willemoesgade 79, 1. sal, 2100 Kbh. Ø

Thomas von Jessen, adjunkt, cand.mag., Hasselhøj 217, 2990 Nivå

Bengt Johnsson, professor, mag.art., Porsevænget 18, 2800 Kgs. Lyngby

Erik Kjellberg, professor dr., Institutionen för Musikvetenskap, Övre Slottsgatan 6, S-753 10 Uppsala

Thorkil Kjems, fuldmægtig, cand.phil., Blidahlund 4, 2920 Charlottenlund

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand.mag., Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj

Charlotte Rørdam Larsen, adjunkt, cand.phil., Marie Belowsvej 4c, 8200 Århus N

Hans Peter Larsen, programredaktør, mag.art., Nålémagerstien 38, 2300 Kbh. S

Niels Møller, mag.art., Rosenvængets Sideallé 1, 2100 Kbh. Ø

Ole Olesen, organist, cand.phil., c/o Den Danske Orgelregistrant, Musikhistorisk Museum, Åbenrå 30, 1124 Kbh. K

Lise Helmer Petersen, lektor, cand.mag., Allingevej 3, 8210 Århus V

Peter Ryom, fagredaktør, dr.phil., Hyldegårds Tværvej 45, 2920 Charlottenlund

Claus Røllum-Larsen, forskningsstipendiat, mag.art., Carl Bernhards Vej 13, 2. th., 1817 Frederiksberg C

Gerhard Schepelern, kapelmester, Bregnevej 14, 2820 Gentofte

Birthe Trærup, lektor, cand.mag., Skovmarksvej 52, Veterslev, 4100 Ringsted

Sven Erik Werner, komponist, Bodenhoffs Plads 4, 1430 Kbh. K

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

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

Indhold

REDAKTIONELT

ARTIKLER

Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet

JENS HENRIK KOUDAL

Om udførelsen af allegrodelen i ouverturen til Händels „Messias“

NIELS MØLLER

Additional source material to Gade's „Agnete og Havmanden“

ANNA HEDRICK HARWELL

Metamorfose og formdualisme i Zemlinskys 2. strygekvartet

THOMAS VON JESSEN

Populærmusik mellem mundtlig og skriftlig kultur

CHARLOTTE RØRDAM LARSEN

Move that Body!

En introduktion til Richard Middletons gesture-teori

LISBETH IHLEMANN

RAPPORTER

ANMELDELSER

BIBLIOGRAFI 1993

INFORMATION