



DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXII
1994

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXII

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXII 1994

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
JENS HENRIK KOUDAL og NIELS BO FOLTMANN

I kommission hos
Engstrøm & Sødring Musikforlag
KØBENHAVN 1995

Dansk Årbog for Musikforskning
© 1995 forfatterne

Produktion: Dansk Musik Tidsskrift
Tryk: Werks offset, Aarhus
ISBN 87-88328-II-2

Udgivet med støtte af:
Statens Humanistiske Forskningsråd

*Dead-line for næste årgang (XXIII) er 1. oktober 1995
Forfattervejledning kan rekvireres hos redaktionen*

Dansk Årbog for Musikforskning
Redaktion: Niels Bo Foltmann og Jens Henrik Koudal
Redaktionssekretær: Thomas Michelsen

Redaktionskomité:

Danmark:

Peter Woetmann Christoffersen (Politiken), Jens Egebjerg (Det kgl. Bibliotek), Carsten E. Hatting (Københavns Universitet), Anne Ørbæk Jensen (Musik-historisk Museum), Niels Martin Jensen (Dansk Selskab for Musikforskning), 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 Universi-tet), Olle Edström (Göteborgs Universitet)

Norge:

Bjørn Aksdal (Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim)

Finland:

Fabian Dahlström (Sibeliusmuseet, Åbo)

Tyskland:

Heinrich W. Schwab (Christian-Albrecht-Universität, Kiel)

Omslag: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester af Carl Nielsen, manuskript, Det kgl. Bibliotek samt portræt af G.Ph. Telemann (ukendt stikker) efter Werner Menke: „Georg Philipp Telemann: Leben und Werk“, Wilhelmshaven 1987

Indhold

REDAKTIONELT

7

ARTIKLER

„Telemannischer Geschmack“ in Dänemark. Zur Geschichte der deutsch-dänischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert

JOACHIM KREMER

9

Magister H.E. Grosmanns musikalesamling i Århus
En Telemann-fyndgruva

GREGER ANDERSSON

17

„Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister ...“ (1817).
Bericht über Forschungsinitiativen zu Leben und Werk des
Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)

HEINRICH W. SCHWAB

27

Niels W. Gade's „Agnete og Havmanden“: Additional source material and a new hypothesis concerning its origin, Part II

ANNA HEDRICK HARWELL

57

Are the music and the choreography for
„The Flower Festival“ Pas de deux by Paulli and Bournonville?

KNUD ARNE JÜRGENSEN

69

Thelonius Monks musikalske univers. „Jazz and freedom go hand in hand“

TORE MORTENSEN

91

RAPPORTER

From modal to tonal theory c1600 (*Peter Hauge*)

108

Musik og musikalsk virksomhed i Danmark ca. 1550 - ca. 1610

(*Ole Kongsted*)

109

Udgivelse af Weyses symfonier (*Carsten E. Hatting*)

110

Carl Nielsen Udgaven (*Niels Martin Jensen*)

111

To konferencer i Skotland (*Thomas Holme Hansen*)

113

Musiketnologisk kongres i Litauen (*Jens Henrik Koudal*)

115

Forskning ved Musikvidenskabeligt Institut i København

(*Niels Krabbe*)

116

Musikforskningen ved Aalborg Universitet (*Finn Egeland Hansen*)

119

ANMELDELSER

Bøger

I.B. Magnus og B. Kjellström: <i>Musikmotiv i svensk kyrkokonst</i> (Dorthe Falcon Møller)	122
Henrik Glahn: <i>Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson</i> (Thorkil Hørlyk)	123
Johs. Mulvad (udg.): <i>Fiskerne, Dania sonans VI</i> (Niels Krabbe)	125
K.A. Jürgensen: <i>The Bournonville Ballets</i> ; K.A. Jürgensen og Ann H. Guest: <i>The Bournonville Heritage</i> ; Vivi Flindt og K.A. Jürgensen: <i>Bournonville Ballet Technique</i> (Ole Nørlyng)	127
Harald Herresthal: <i>Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen</i> (Margareta Jersild)	129
Siegfried Oechsle: <i>Symphonik nach Beethoven</i> (Bo Marschner)	130
Tore Mortensen: <i>Otto Mortensen - en verkfortegnelse</i> (Bendt Viinholt Nielsen)	133
Märta Ramsten: <i>Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980</i> (Kirsten Sass Bak)	134
Owe Ronström: <i>Att gestalta ett ursprung</i> (Anca Giurchescu)	136
Bjørn Aksdal og Svend Nyhus (red.): <i>Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkmusikk</i> (Märta Ramsten)	137
Leif Jonsson og Anna Ivarsdotter-Johnson (red.): <i>Musiken i Sverige, II</i> (Carsten E. Hatting)	140
Leif Jonsson og Martin Tegen (red.): <i>Musiken i Sverige, III</i> (Claus Røllum-Larsen)	142
Peter Wang: <i>Elementær funktionsharmonik</i> (Jan Maegaard)	144

Plader

<i>Buxtehudes orgelværker</i> (Carsten E. Hatting)	146
Scheibe: <i>Sinfonias</i> (Fabian Dahlström)	149
<i>Gades klavermusik</i> (Thorkil Hørlyk)	150
<i>Dansk Kammermusik på DaCapo</i> (Jan Maegaard)	152

BIBLIOGRAFI, 1994 (<i>Niels Bo Foltmann</i>)	154
--	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikkforskning, 1994	158
Tilsendte publikationer	159
Skribenter i dette bind	160

Den 11. maj 1994 afholdt Statens humanistiske Forskningsråd en temadag i Nationalmuseets festsal under overskriften „Dansk musikforskning frem mod år 2000“. Mere end hundrede personer med tilknytning til dansk musikforskning var inviteret til foredrag og diskussioner om fremtidsperspektiverne for musikforskningens forskellige grene. Bl.a. med baggrund i denne temadag står det humanistiske forskningsråd over for at skulle formulere sin tredje *strategiplan*, der skal dække perioden fra 1997 og til ca. 2000. Her kan man – i modsætning til den forrige strategiplan – forvente, at musikvidenskaben bliver synlig i spektret af humanistiske videnskaber.

Også på anden måde var 1994 et positivt år for musikforskningen. PhD-studiet er kommet igang, og det lader til, at forskningsinstitutionerne generelt går bedre tider i møde med hensyn til forskningsbevillinger, hvilket også fremgår af de to institutrapporter her i årbogen. Det er desuden meget glædeligt, at der nu er iværksat en udgave af Carl Nielsens samlede værker. At det kan lade sig gøre sideløbende med Gadeudgaven, der har barslet med det første bind, når årbogen udkommer, vidner om betydelige ressourcer – såvel økonomisk som arbejdsmæssigt – inden for dansk musikvidenskab.

På det europæiske plan vil vi fremhæve et par ting, der måske er symptomatiske.

Fagets førende leksikon, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, er genopstået i form af anden, „nybearbejdede“ udgave. Første bind, der er på 822 tætskrevne sider med emnestikord fra „Aachen“ til „Bogen“, udkom i efteråret 1994, og yderligere nitten bind følger i de kommende ti år. Lange og vægtige artikler om f.eks. Afrika syd for Sahara, afro-amerikansk musik, *Bänkelsang*, blues og opførelsespraksis viser, hvordan musikfaget i de senere år har udvidet sin horisont mod etnologien, populærmusikken og det praktiske musikliv – og i øvrigt også på adskillige andre områder. Denne udvikling har bragt faget i nærmere og mere frugtbar kontakt med andre humanistiske videnskaber. Det er derfor ikke noget tilfælde, at Det internationale Musikforskerselskabs næste kongres, der afholdes i London i 1997, har fået temaet „Musikvidenskaben og søsterdisciplinerne“.

Det europæiske Forskningsråd (European Science Foundation) forbereder et musikhistorisk projekt, der – hvis det godkendes endeligt i juni 1995 – for første gang vil manifestere musikvidenskaben i dette regi. Projektet er foreslået af prof. dr. Christoph-Helmut Mahling (Mainz) og dr. Christian Meyer (Strasbourg) med titlen „Musical Institutions and the Circulation of Musicians in Europe 1648-1848“. Ideen er at prøve at skabe en syntese af den forskning, der er foregået i de senere årtier inden for områderne musikinstitutioner, musikergrepper, repertoire og publikum – vel at mærke ud fra en fælleseuropæisk synsvinkel. Her synes musikhistorikerne – i samarbejde med andre fag – at kunne give et vigtigt bidrag til forståelsen af europæisk kultur, og dét ikke bare i perioden fra absolutismens

gennemslag til nationalismens fremkomst, men også i dag. På et forberedende seminar i Strasbourg i oktober 1994 var deltagerne fra 15 lande meget positive over for et sådant internationalt projekt. Hvis det fireårige projekt vedtages, vil forskere fra mange lande blive inddraget, og årbogen vil i sit næste nummer redegøre nøjere for arbejdet.

Årbogen fik sidste år nyt udseende og ny redaktionel linie. Statens humanistiske Forskningsråd sikrede med en treårig bevilling stabilitet og skabte mulighed for langtidsplanlægning, hvilket er afgørende for udgiverarbejdet. Mange tilkendegivelser over for redaktionen har vist, at inden- og udenlandske læsere sætter pris på den regelmæssige udgivelsesfrekvens og den nye linie. Til gengæld har årbogen fået et nyt problem: Vi får nu tilbudt et antal kvalificerede artikler, der overstiger, hvad der kan rummes i en enkelt årgang. Takket være en stor fleksibilitet fra Forskningsrådet side, har det imidlertid været muligt at udvide nærværende bind ekstraordinært med 32 sider i forhold til de normale 128 s. Det har bl.a. muliggjort, at vi kan publicere en større artikel om den uretmæssigt glemte, men betydningsfulde skikkelse i den dansk-tyske fælleskulturs blomstringsperiode, F.L.Ae. Kunzen. Vi er glade for at kunne bringe artiklen netop i 1995, hvor der foretages fremstød for Kunzens musik såvel herhjemme som i udlandet. Derfor skal Forskningsrådet have tak.

Fra og med dette bind er cand.mag. Thomas Michelsen tiltrådt som redaktionssekretær. Vi byder ham velkommen og ser frem til et godt samarbejde.

Endelig skal der lyde en tak til alle, der har bidraget til at skabe dette bind. Det gælder skribenterne og alle, der har hjulpet os med gode råd og praktisk hjælp i det forløbne år – ikke mindst medlemmerne af redaktionskomitéen samt John Bergsagel, Anna H. Harwell, Jens Westergaard Madsen og Jan Maegaard.

København i januar 1995

Niels Bo Foltmann og Jens Henrik Koudal

„Telemannischer Geschmack“ in Dänemark

Zur Geschichte der deutsch-dänischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert

Von JOACHIM KREMER

Für die Musikkultur Schleswig-Holsteins im 18. Jahrhundert nahmen die Handelsstädte Lübeck und Hamburg eine wichtige Funktion wahr. Die Größe und Vielschichtigkeit z. B. des hamburgischen Musiklebens bewirkte, daß die Stadt dem Umland personelle Ressourcen bot und als vorbildgebender Maßstab diente. Nicht nur die Mobilität von Musikern wie Georg Österreich oder Reinhard Keiser zwischen Hamburg und Schleswig-Holstein, sondern auch das Versprechen des Bewerbers um das Flensburger Kantorat Johann Christoph Usbeck von 1774, er wolle die Musik „in einen solchen florisanten Zustand ... setzen, daß sie, wo sie der Hamburger nicht gleich, doch sehr nahe kommen“ werde,¹ belegt diese Funktion des hamburgischen Musiklebens. Die Lebenswege Johann Adolph Scheibes (1708-1776) oder Johann Gottlieb Niemeyers (1728-1788), der unter Georg Philipp Telemann als Sänger bei den Kirchenmusiken in Hamburg wirkte, von ihm „im Componiren“ unterrichtet wurde und 1766 das Organistenamt an der Frue Kirke in Hadersleben übernahm,² zeigen die Einbindung solcher Beziehungen in ein weitreichendes, auch Dänemark und die anderen nördlichen Länder umfassendes Netz von sozialen Kontakten. Schleswig-Holstein kam hierbei aufgrund seiner geopolitischen Lage, d. h. wegen der Zugehörigkeit zum dänischen Gesamtstaat, der sprachlich-kulturellen Gemeinsamkeit zwischen Schleswig und dem südlichen Jütland sowie der sich häufig daraus ergebenden familiären Verbindungen eine Brückenfunktion zu.

1. Mobilität und Kontaktnetz

Der Ostseeraum hatte als Musiklandschaft „kein singuläres Zentrum“. Deshalb ist der Mobilität der „diesen Raum durchwandernden Musiker“ eine große Be-

1. Vgl. Hans Peter Detlefsen: *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung XI), Kassel-Basel 1961, S. 247.
2. Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII), Kassel-Basel etc. 1982, S. 196.

deutung beizumessen, da sie „die Musikkultur des Ostseeraums am nachdrücklichsten geformt“ und „sie zu einer einheitlichen geprägt“ hat.³ Das sich hieraus ergebende Kontaktnetz Georg Philipp Telemanns im Ostseeraum ist von Greger Andersson in seinen Grundzügen dargestellt worden.⁴ Anderssons Ausführungen zum Aarhuser Kantor Heinrich Ernst Grosmann (1732-1811), der in den Jahren 1760-1777 Kantaten Telemanns aufführte, zu dem Kantor in Hadersleben Johann Christoph Niemeyer (1721-1770) und zu dem Kopenhagener Organisten Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) lassen wie auch die Anmerkungen zur Sammlung des Universitätskapellmeisters in Lund, Emanuel Wenster, und zu dem in Riga ansässigen Georg Michael Telemann die Beziehungen G.Ph. Telemanns zum Ostseeraum sowie die durch sie erfolgte Repertoirevermittlung erkennen.

Im Vergleich zu den zahlreichen Informationen über ein im Norden bestehendes, bzw. sich während seines Hamburger Aufenthalts zwischen 1721 und 1767 intensivierendes Kontaktnetz Telemanns fällt auf, daß Beziehungen nach Schleswig-Holstein nur selten genannt werden. Kleine Residenzen und Adelsgüter stellen im 18. Jahrhundert ein wichtiges Element der Musikkultur Schleswig-Holsteins dar. Während in den Handelsstädten Lübeck und Hamburg der Strukturwandel des Musiklebens eine Auffächerung der Institutionen und Berufe bewirkte, banden die Adelsgüter und Residenzen wie Eutin oder Plön aufgrund der ländlich-kleinstädtischen Strukturen das Musikleben weiterhin an sich. Die folgenden Ausführungen, die sich den Beziehungen zwischen Hamburg, Schleswig-Holstein und Dänemark nach 1750 widmen, gehen deshalb nicht nur von Telemanns Beziehungen nach Schleswig-Holstein, sondern speziell von seinen bisher wenig beachteten Kontakten zum herzoglichen Hof in Plön aus.

2. Musikpflege am herzoglichen Hof in Plön

Die Musikpflege am Plöner Hof fand bisher nur wenig Beachtung, obwohl sich dort nach dem Regierungsantritt des Herzogs Friedrich Carl im Jahre 1729 ein reges Musikleben entfaltete, das aber mit dem plötzlichen Tod des Herzogs im Jahre 1761 ein jähes Ende fand.⁵ Wichtige Stationen beim Aufbau einer Hofkapelle waren die Anstellung eines Konzertmeisters und eines zweiten Waldhornisten 1744, eines Sängers 1754 und eines Kammermusiklers 1757; seit 1743 regelmäßig erstellte Kopierlisten zeigen den großen Bedarf an Musikalien. Bis in die letzten Regierungsjahre des Herzogs ist durch die Einführung früher nicht ge-

3. Heinrich W. Schwab: *Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept*, in: Nordisk musikforskerkongress Oslo, 24.-27. Juni 1992, S. 12 und 14.

4. Greger Andersson: *Zur Telemann-Überlieferung im Ostseeraum* [im Druck, *Musica Baltica*, Kongreßbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993]. Herrn Andersson danke ich herzlich für die Überlassung des Manuskripts.

5. Zum folgenden vgl. Nadine Heydemann: *Das Musikleben am Plöner Hof in der Zeit Herzog Friedrich Carls*, in Nordelbingen 1993, S. 53ff und Joachim Kremer: *Telemanns Beziehungen*

pflegter Gattungen – einer unter Musikbegleitung aufgeführten Pantomime und einer von Johann Wilhelm Hertel zum Geburtstag des Herzogs 1761 komponierten Kantate – eine Ausweitung des Musiklebens festzustellen.

Zwischen 1729 und 1761 schuf sich Herzog Friedrich Carl nach dem Urteil Hertels eine „sehr artige Capelle“.⁶ Hertel lernte diese zum Zeitpunkt ihres höchsten Leistungsstandes, im Jahre 1761, kennen. Da alle Lakaien ein Instrument beherrschten und die Musiker lange in ihren Ämtern verblieben, war ein Niveau erreicht worden, das nach dem Tode Friedrich Carls ein Überwechseln der wichtigsten Plöner Musiker in die Kopenhagener königliche Kapelle ermöglichte; darunter waren auch der Konzertmeister Johann Ernst Hartmann und der Lakai und Flötist Hans Hinrich Zielche (Zielcke).⁷

Telemanns Kontakte zum Plöner Hof begannen im Vergleich zu seinen Kontakten nach Dänemark sehr früh. Ein Zusammentreffen mit dem späteren Herzog fand schon 1725 in Hamburg statt. Eine Serenade und ein Konzert übersandte Telemann 1738 nach Plön, der Hof subskribierte die „Pariser Quartette“ (1738), und 1740 wurden drei Ouvertüren Telemanns kopiert; ferner stand Telemann in Kontakt zum Plöner Konzertmeister Georg Philipp Krefß, seinem Patensohn, und zu dessen Nachfolger Filippo Carolo Maria Pio, den er 1751 an den Plöner Hof vermittelte. Zudem erteilte er im Jahre 1757 dem Plöner Hofmusiker Hans Hinrich Zielche (1741-1802) Kompositionsunterricht. Damit stellen Telemanns über drei Jahrzehnte nachweisbare Kontakte zum Plöner Hof einen wichtigen, bisher wenig beachteten Teil seines nach Norden reichenden Kontaktnetzes dar. Indes kann aus dieser Tatsache nicht gefolgert werden, daß die Telemannrezeption in Dänemark maßgeblich von diesen Kontakten beeinflusst oder von ihnen ausgegangen wäre; die nach Dänemark und Schweden verweisenden persönlichen Kontakte, bzw. die Repertoirevermittlung liefen eher nicht über Plön. Einzig die Übersiedelung der Plöner Musiker – und hier vor allem des Telemannschülers Hans Hinrich Zielche – kann eine Form der „indirekten Repertoirevermittlung“ darstellen, d. h. weniger die Verbreitung Telemannischer Werke als möglicherweise die Tradierung und Transformation des „Telemannischen Geschmacks“.

3. Zur „Schreibart“ Telemanns

Die charakteristische „Schreibart“ Telemanns wurde von Scheibe als ein Beispiel für die „gewisse Schreibart“ – wir würden heute von Personalstil sprechen – betrachtet. Auch andere Zeitgenossen nannten seinen offenbar deutlich abzugren-

zum Plöner Hof unter Herzog Friedrich Carl (1729-1761) = Magdeburger Telemann-Studien XV [im Druck].

6. Johann Wilhelm Hertel: *Autobiographie*, Neudruck hg. v. E. Schenk (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 3), Graz-Köln 1957, S. 50.

7. Vgl. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*, Kopenhagen 1908, S. 99ff. und Niels Friis: *Det Kongelige Kapel*, Kopenhagen 1948, S. 66.

zenden Stil den „Telemannischen Geschmack“. Von diesen Zeugnissen ausgehend, führte Wolfgang Hirschmann folgende den Personalstil Telemanns prägenden und im Bereich der Melodiebildung gehäuft anzutreffenden melodischen und rhythmischen Floskeln auf: 1. Die Hervorhebung der betonten Taktzeit aus ihrer metrischen Umgebung durch kleine Notenwerte, 2. „ein differenziertes Spiel mit ...Überakzentuierung ...[und] Umakzentuierung der metrischen Gewichte innerhalb eines Taktes“, 3. die Vorliebe für anapästische Rhythmen, 4. die Wiederholung kleinster Motive, 5. Tonrepetitionen und Oktavmotive, 6. eine starke Neigung zur Synkopenbildung, 7. abrupte Wechsel in den Tondauern und 8. asymmetrisch gebaute Periodik.⁸ Diese Charakteristika prägen das gesamte Oeuvre Telemanns und sind nicht gattungsspezifisch oder temporär bedingt.

Ein Anknüpfen an diesen Personalstil oder eine Übernahme durch Schüler Telemanns ist durchaus denkbar. Bereits W. Hobohm wies darauf hin, daß sich die „Spuren des Einflusses“ bei Telemanns Schülern in „unterschiedlichen Graden“ finden lassen, da diese verschiedenen Generationen angehören.⁹ Zeitgenössische Äußerungen belegen neben einer Distanzierung von dem um 1760 offenbar nicht mehr zeitgemäß empfundenen „Telemannischen Geschmack“¹⁰ auch eine Befürwortung. Letztere geht deutlich aus Friedrich Wilhelm Marpurgs und Johann Joachim Quantzens Äußerungen über die Mustergültigkeit der Quadri und der Duette Telemanns hervor. Die Bewertung der Telemannischen Quartette als – von Finscher so bezeichnete – „kanonisierte Stilmuster“ findet sich nicht nur im Berliner Kreis der Jahrhundertmitte. Noch 1786, als das generalbaßbegleitete Quadro selbst in Berlin aus der Mode gekommen war, veröffentlichte Carl Friedrich Cramer in seinem *Magazin der Musik* einen 1771 von Johann Friedrich Agricola verfaßten Artikel, in dem dieser „Telemanns und Quantzens Trios und Quatuors“ als lobenswerte Beispiele des prinzipiell kontrapunktisch konzipierten Triosonatsatzes mit Generalbaßbegleitung anführt.¹¹

4. Hans Hinrich Zielche und der „Telemannische Geschmack“

Der Plöner Hofmusiker Hans Hinrich Zielche lernte möglicherweise bei seiner 1757 durch Telemann erfolgten Unterweisung „im Componiren“ dessen mustergültige Quartette und Duette sowie seinen Personalstil kennen. Zielche nahm seine kompositorische Tätigkeit wohl erst in Kopenhagen auf, trotzdem weist seine *Sonate Nr. 9 für zwei Flöten* (Beispiel 1) einige Merkmale auf, die in auffälliger Weise mit Telemanns Personalstil übereinstimmen.

8. Zu weiteren Merkmalen und Beispielen vgl. Wolfgang Hirschmann: *Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann*, in: *Concerto* 9 (September 1992), S. 21ff.

9. Wolf Hobohm: *Georg Philipp Telemann und seine Schüler*, in: *Kongreßbericht Leipzig 1966*, S. 260ff.

10. Hertel (1957), S. 50.

11. Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von Vorformen zur Grundlage durch Joseph Haydn* (Saarbrücker Studien zur



Beispiel 1: H.H. Zielche, *Sonate 9* (*Allegro*, Takt 1-22)¹²

Indem Zielche „baßmäßige Gänge“ sowie häufige und lange Pausen vermeidet, die aus „Terzen- und Sextengängen“ bestehenden „Zwischengedanken“

Musikwissenschaft 3), Kassel 1974, S. 86 und Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, 2. Jg. 2. Hälfte, Hamburg 1786 (Neudruck Hildesheim-New York 1971), S. 820. – Indes äußert sich eine Rezension in Cramers Magazin unter Berufung auf das Urteil Carl Philipp Emanuel Bachs lobend über die dort in Form eines Klavierauszugs teilweise wiedergegebenen Quartette Haydns; vgl. Cramer, ebd., 1. Jg. 1. Hälfte, S. 259f.

12. H.H. Zielche: *12 Fleut Duo (Sonata 1-12)*, Ms. in: Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Signatur: mu 6211.1237 (II,23). Wiedergabe nach einer Kopie der Landesbibliothek Kiel. Vgl. Inge Bittmann: *Catalogue of Gieddes Music Collection in the Royal Library of Copenhagen*, Edition Egtved 1976, S. 129f.

nicht übermäßig häufig und ausgedehnt verwendet und Imitationen anbringt, die wie der kanonische Beginn „in der äußersten Richtigkeit stehen“, knüpft sein Duett an das Ideal Quantzens an, das dieser an Telemanns Duetten exemplifizierte.¹³ Vor allem durch die Reduktion auf wenige „Gedanken“ – im rhythmischen Bereich sind es hier vor allem synkopische, anapästische und daktylische Motive – vermeidet Zielche dem Rat Quantzens folgend einen „Mischmasch“. An die Merkmale des „Telemannischen Geschmacks“ lehnt sich Zielches Sonate mit dem Synkopenmotiv (Takt 1ff.), der Verbindung von Imitation und Parallelführung (Takt 1-4), der Oktavmelodik (Takt 1, 3 und 5), der Wiederholung kleiner Motive (Takt 16), der unvermuteten Wendung in Takt 18/19 und dem Bau asymmetrischer Gruppen (Takt 7-11) an. Dabei erinnert der Zwischengedanke in Takt 7/8 an Telemanns differenziertes Spiel mit der Metrik.

Im Gegensatz hierzu steht Zielches *Quartett op. 2 Nr. 1* offensichtlich nicht in der Tradition der Sonata a quadro und der Quartette Telemanns (Beispiel 2).

„Richtige und kurze Imitationen“ werden hier geradezu vermieden. Im Gegensatz zu Zielches Duosonate fällt die periodisch klare Gliederung in 2-4-4 Takte auf. Trotz einer vorhandenen Bezifferung unterscheidet sich die orgelpunktartige Baßstimme in Takt 7/8 grundlegend von den Baßführungen der polyphon geprägten Sonata a quadro. Deren eigenständiger Stimmführung widerspricht auch die Parallelführung des Themas – und nicht nur eines „Zwischengedankens“ – in Sexten. Allem voran aber konnte auch Zielche sich des von J.A. Hiller kritisierten „widerwärtigen Octavierens ... mit der ersten Violin“ (hier der Flöte) nicht enthalten und steht somit nicht in Einklang mit den kompositorischen Vorstellungen der Berliner Schule. Letztlich weisen auch die zeitweilige Füllfunktion der Violine I und II sowie die rhythmisch und klanglich kontrastreiche Gestaltung der periodisch gebauten Motive auf eine Auseinandersetzung mit der aus Mannheim, Paris oder Wien stammenden Streicherkammermusik hin.

5. Zusammenfassung

Die vorliegenden Ausführungen gingen von den Beziehungen zwischen Schleswig-Holstein und den Hansestädten Lübeck und Hamburg aus. Als Teil des sich aus dem regen Austausch zwischen Hamburg und Holstein ergebenden Beziehungsgeflechts sind Telemanns Kontakte zum Plöner Hof (1725-1757) zu bezeichnen. Aufgrund der Übersiedlung Plöner Musiker nach Kopenhagen – und im besonderen des Telemannschülers Hans Hinrich Zielche – sind sie in ein weitreichendes Kontaktnetz eingebunden, das über die Mobilität der Musiker hinaus eine Repertoirevermittlung und die Übernahme des „Telemannischen

13. Vgl. das Vorwort Quantzens zu seinen *Sei Duetti a due Flauti traversi* (Berlin 1759), in: Ingeborg Allihn: *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz. Der Einfluß einiger Kammermusikwerke Georg Philipp Telemanns auf das Lehrwerk des Johann Joachim Quantz 'Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen'* (Magdeburger Telemann-Studien III), Magdeburg 1971, S. 15.

The image shows a musical score for a quartet by H.H. Zielche. The score is written for four parts: Flauto (Flute), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Basso (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-10. Dynamic markings (f for forte, p for piano) and fingering numbers (6, 5, 3, 2, 7, 5, 6, 3) are present throughout the score.

Beispiel 2: H.H. Zielche, *Quartett op. 2, I* (*Allegro moderato*, Takt 1-10)¹⁴

Geschmacks“ ermöglichte. Die wenigen beispielhaft angeführten Elemente des „Telemannischen Geschmacks“ in Zielches *Sonate Nr. 9* weisen auf eine solche Übernahme und Transformation hin. Sein *Quartett op. 2 Nr. 1* dagegen steht durch seinen „tidstypisk, elegant og melodisk letflydende stil“ eher in der Tradition süddeutscher Werke etwa „der kendes fra kammermusikarbejder af Mannheim-komponister som Ant. Filz, Chr. Cannabich og Karl Stamitz“.¹⁵ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Werk Zielches, die seine Beziehung zu

14. Aus: *Six Quartets à Flute, Violon[,] Taille et Basse ... Composés [!] par H. H. Zielche ... Oeuvre second ...* Leipsic 1779; in: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Signatur: mu 6208.0286 (IV,24). Wiedergabe nach einer Kopie der Landesbibliothek Kiel. Vgl. Bittmann (1979), S. 130.

15. Kai Aage Bruun: *Dansk Musiks Historie*, Bd. 1, Kopenhagen 1969, S. 41.

den als vorbildlich bezeichneten Werken Telemanns bzw. den süddeutsch-österreichischen Werken der 1770'ere og 1780'ere Jahre diskutieren müsste, steht noch aus. Gerade weil das Streichquartett „im Norden erst in den achtziger Jahren og vor allem durch Haydns Opus 33 ganz heimisch wurde“,¹⁶ stellt sich die Frage der i Norddeutschland og Danmark erfolgte Tradierung og Transformation der als vorbildlich anerkendte Gattungen bzw. Kompositionsmuster durch die Telemannssküler Zielche, Johann Christoph Schmügel oder J.Chr. Niemeyer nachdrücklich.

Auch die kompositorische Auseinandersetzung mit den Werken Telemanns stellt offensichtlich eine Form der Repertoireverbreitung im Ostseeraum dar, die „signifikante lokale og sociale Vorlieben oder Animositäten erkennen“ lässt.¹⁷ Als Pendant z. B. zur Musiksammlung des Grafen O.L. Raben, die mit der starken Gewichtung der Werke Pleyels, Haydns og Toeschis eine deutliche Neigung zum Pariser, Mannheimer bzw. Wiener og weniger zum norddeutschen oder Berliner Repertoire zeigt,¹⁸ ist sie ein wichtiges Element der dänische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.

RESUMÉ

‘Telemannischer Geschmack’ i Danmark: Et bidrag til skildringen af de tysk-danske musikforbindelser i det 18.   rhundrede

Artiklen tager udgangspunkt i de kontakter, der i det 18.   rhundrede bestod mellem Hamburg og Slesvig-Holsten. Specielt trækkes Telemanns forbindelser til hoffet i Pl  n frem (i årene 1725-1757). De var et led i Telemanns omfattende kontaktnet, som ikke mindst gennem musikernes mobilitet – Pl  nermusikernes overgang til Det kgl. Kapel i København – førte til udbredelsen af såvel komponistens værker som hans skrivemåde („Telemannischer Geschmack“). Som et eksempel på „Telemannischer Geschmack“ analyseres *sonate nr. 9* af den tidligere Pl  ner-hofmusiker Hans Hinrich Zielche (fl  jtenist i Det kgl. Kapel i København 1770-96, død sst. 1802). I Zielches *kvartet op. 2 nr. 1* finder man derimod en „tidstypisk, elegant og melodisk letflydende stil“ (Kai Aage Bruun), der viser indflydelse fra sydtyske værker, dvs. Mannheimerskolen. Strygekvartetten slog først for alvor igennem i Norden i 1780'erne (ikke mindst gennem Haydns op. 33), og den l  ndiske greve O.L. Rabens musiksamling er domineret af Pleyels, Haydns og Toeschis værker (altså musik fra Paris, Wien og Mannheim). Zielches og andre Telemann-elevers kompositioner befinder sig et sted mellem nordtysk stil og Mannheimer-stil. De komponister, der forholder sig til Telemann-stilen, idet de overtager den og transformerer den, udgør et vigtigt element i dansk musikhistorie i det 18.   rhundrede.

Oversættelse fra tysk: Jens Henrik Koudal

16. Finscher (1974), S. 88.

17. Schwab (1992), S. 18.

18. Jens Henrik Koudal: *Nodefundet på Aalholm Slot. En kort Pr  sentation*, in: C  cilia   rbog 1992-93, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, S. 271ff.

Magister H.E. Grosmanns musikalisamling i Århus

En Telemann-fyndgruva

AV GREGER ANDERSSON

Ett viktigt problemområde för musikvetenskapen är att utröna musikaliers spridningsvägar. Hur har musikalisamlingar uppstått? Är de ett resultat av praktiskt musicerande eller enbart av ett samlarintresse? Även om man kan fastställa vilken person som byggt upp samlingen kan det många gånger vara svårt att få en uppfattning om hur insamlandet konkret gått till. Hade samlaren själv direkta kontakter med de tonsättare som är representerade, eller är det enskilda musiker som medbragt musikalierna? Har musikalierna anskaffats via köp av t.ex. kopister? Varför är vissa komponister särskilt starkt representerade i vissa samlingar? Ett tydligt exempel på hur svårbesvarade frågor av den här typen kan vara är Dübensamlingen i Uppsala universitetsbibliotek, inte minst med tanke på der stora förrådet av Buxtehudeverk.¹

Självfallet får musiksamlingarna olika värde inför olika musikvetenskapliga frågeställningar beroende på vilket sätt de kommit till. Har musikverken insamlats för praktiskt musicerande – om ett sådant verkligen kan påvisas – kan bl.a. viktiga receptionshistoriska vinningar göras. Tonsättares och genrers „betydelse“ och spridning kan ställas i en ny dager.

Under en sökning i RISM:s datoriserade musikalförteckning på Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn med Östersjöstäder som sökord, öppnade stickordet „Danzig“ vägen till den uppenbarligen föga bekanta musikalisamlingen av kantor Heinrich Ernst Grosmann (1732-1811) i Århus. Det omedelbara resultatet av sökningen blev en koralbearbetning av Georg Philipp Telemann (1681-1767): *Choral. Jesu du min Glæde* [Jesu meine Freude] (RISM DKAs R 150) för två oboer, två violiner, två fagotter, viola, fyra sångstämmor och orgel. På titelbladet framgår vidare att stycket är „Componeret for Magistraten i Danzig“. Kopian är gjord av H.E. Grosmann och daterad den 23 oktober 1762. Vidare sökningar i registret visade strax att Grosmann hade kopierat och uppfört ytterligare 21 kantater av Telemann i Århus. Samtliga kantater är försedda med dansk text, förmodligen av Grosmann själv, och ibland något bearbetade, bl.a. i fråga om instrumenteringen. På varje verk finns datum för dess uppförande angivet.

1. För en samlad diskussion av forskningsläget se G. Andersson „Musikerförbindelser över Öresund. Dietrich Buxtehude och Dübensamlingen“ (under publ. i *1600-talets ansikte, Krap-perupssymposiet 1994*). I denna artikel ställs också ett par hypoteser upp om hur musikalförmedlingen mellan Buxtehude och Düben kan ha gått till.

Mest uppseendeväckande är dock att denna samling av Telemannkantater var obekant för den internationella Telemannforskningen. Handskrifterna finns inte medtagna i Werner Menkes *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*.² Denna förteckning redovisar dock Köpenhamnsorganisten Christoph Ernst Friedrich Weyses (1774-1842) samling av Telemannverk, numera bevarade på Det Kongelige Bibliotek. Enligt prof. dr. Martin Ruhnke i Erlangen, huvudansvarig för utgåvan av Telemanns *Musikalische Werke*, är styckena i Århus att betrakta som hittills obeaktade Telemannkällor.³

Förutom den ovannämnda kantaten *Jesu Du min Glæde*, som också finns i en tyskspråkig version av annan kopist än Grosmann, innehåller samlingen fem „Cantata paa Første og Anden Jule Dag“, en „Paa hellig Tre Kongers Dag“, en „Paa Maria Renselsens Dag“, två „Paa Første og Anden Paaske Dag“, två „Paa Christi Himmelfarts Dag“, en „Paa Første og Anden Pintse-Dag“, tre „Paa St: Hanses den Döberes Dag“, en „Paa St: Michels Dag“, två „Paa Alle Helgens Dag“ samt slutligen tre kantater i samband med „Probste Mode“ (se Appendix).

15 av kantaterna låter sig identifieras med hjälp av Menkes förteckning. Två stycken måste tills vidare betraktas som oidentifierade. Om det här rör sig om ett par *unica* är fortfarande en öppen fråga (se Appendix under I. och II.) De återstående fyra kantaterna är förmodligen sammanställda av Grosmann, dels med hjälp av verk av en J.F. Ruhe,⁴ dels av Telemann (se Appendix under III.).

Dessa danska bearbetningar av Telemanns kantatater pekar naturligtvis ut en rad olika problemområden och frågor, t.ex. besättningsfrågor, hymnologiska problem, receptionsproblem, inte minst i förbindelse med de danska texterna. Hithörande frågeställningar får dock tills vidare lämnas därhän.⁵ Istället skall här samlingens tillblivelsehistoria ställas i fokus.

Grosmanns samling har inte varit okänd i Danmark. Den finns omtalad redan på 1870-talet i *Historisk Tidsskrift*, då samlingen ännu tillhörde katedralskolan i Århus.⁶ Här konstateras att „i Skolens Bibliothek findes endnu en stor Bunke Noder, afskrevne med hans egen Haand, deels Arbeider af gamle berømte Mestere, deels componerede af ham selv.“ 1941 uppmärksammade Emanuel Sejr musikalierna efter Grosmann, samtidigt som han framhåller denne som en centralfigur i Århus musikliv:

2. Werner Menke: *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann. Band 1. Cantaten zum Gottesdienstlichen Gebrauch*, Zweite, erweiterte Aufl. Frankfurt am Main 1988. Samlingen får sin presentation på internationellt språk i min artikel „Zu Telemann-Überlieferung im Ostseeraum“ (under utg. i rapport från symposiet *Musica Baltica – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum* 1993, Greifswald).

3. Brev till G. Andersson 21.10. 1993.

4. Biografiska uppgifter om denne Ruhe har ännu inte stått att finna.

5. En antydning om de hymnologiska problemen ges i min artikel „Zu Telemann-Überlieferung im Ostseeraum“, i förbindelse med kantaten *Jesu Du min Glæde*.

6. H.H. Blache: „Erindringer fra Aarhuus Cathedralskole i de første 6 Aar af indeværende Aarhundrede“, *Historisk Tidsskrift*, 4 Række, bd. 3, 1872-73, s. 67f.

Sammen med Organist Ebeling fremførte han en Række Kantater for Blæsere, Strygere, Kor og Orgel, dels af Tidens mest yndede Komponister som Graun, Telemann, Phil. Emanuel Bach foruden f. Eks. Pergolesis 'Stabat Mater' o.l., og dels af Grosmann selv, der var en lidenskabelig Musikelsker og habil Komponist. I Statsbiblioteket i Aarhus findes endnu mange Nodemanuskripter fra denne Periode, de fleste skrevet med Grosmanns sirlige Haand ...⁷

Århus tycks överhuvudtaget ha varit en stad präglad av ett mycket rikt och aktivt musikliv under 1700-talets senare hälft. I sin artikel „Kronprindsens Klub“ framhåller Torkil Baumgarten att:

... Grev Frederik Danneskiold Samsøe (f. 1703, d. 1770) til Marselisborg var en overordentlig Elsker af Vocal- og Instrumentalmusik. Da Greven flyttede til Aarhus 1767, medførte han sin prægtige Hofstat, der kunde anses for et musikalsk Akademi. Alle hans Domestikker var udsøgte Musici [...] Greven forskrev de bedste udenlandske Musikalier, især italienske. Disse afsang Latinskolens Cantor, *Henrik Ernst Grosmann* [...] Foruden de ugentlige Concerter og udsøgte Operastykker, som Greven gav i sin Gaard paa Vestergade, og hvortil Byens Honoratiores vare indbudte hver Gang, gav han desuden fra Fastens Begyndelse til dens Ende hver Onsdag Faste-Concerter ...⁸

En utförligare beskrivning av samlingen ger Erling Winkel i *Dansk Musiktidsskrift* 1945 med en förteckning över samtliga bevarade verk. Dock bemödade sig Winkel aldrig om att försöka utröna vilka Telemannkantater som låg till grund för Grosmanns avskrifter och bearbetningar. Då en preliminär sådan identifiering nu är gjord, får detta anses vara skäl nog för att än en gång publicera denna verkförteckning (Appendix), som också i vissa fall ger en antydning om Grosmanns förändringar av instrumentationen. Därtill framgår att den musik som Grosmann bearbetade redan hade en 15-20 år på nacken, vilket ingalunda saknar betydelse (härom mera nedan).

Utöver de här nämnda verken av Telemann – som är i klar dominans – innehåller Winkels förteckning enbart ett mindre antal kompositioner: Grosmann själv har komponerat sex kantater. Därtill är C.Ph. Bach, [J.C.?] Niemeyer, J.B. Pergolesi (*Stabat Mater*), J.F. Ruhe och J.A. Scheibe representerade med var sin kantat. Slutligen finns två kantater som är sammansatta av satser komponerade av Agricola, Graun och Niemeyer. En körsats av den sistnämnde ingår också i en av Telemanns kantater (se Appendix, 1762). Winkel menar med all rätt att „Reper-

7. Emanuel Sejr: „Musikliv“, i: *Aarhus gennem Tiderne*, III, København 1941, s. 329.

8. Torkil Baumgarten: „Kronprindsens Klub“, *Aarhus Stifts Aarbøger* VI (1913), s. 133f.

toiret har naturligvis været mere omfattende; der er ogsaa bevaret flere Stumper af forskellige Kantater og lignende".⁹

Hur kom det sig att verk av Telemann i sådan utsträckning under en relativt kort tidrymd kom att spelas i just Århus? Hur har samlingen kommit till? Vem var kantor Grossmann? Vilken bakgrund hade han? Kan han möjligen ha haft mer eller mindre direkta kontakter med Telemann?

Heinrich Ernst Grossmann var född och uppvuxen i Haderslev. Musiklärare vid skolan under den här tiden var en J.C. Niemeyer, kantor i Haderslev 1746-1770.¹⁰ Med stor sannolikhet har denne också varit Grossmanns lärare i musik. Efter avslutad skolgång följde fyra års studier vid universitetet i Jena (1753-57). Efter återvändandet till Danmark innehade han ett par informatorsplatser innan han 1760 blev anställd som kantor vid latinskan i Århus. 1781, efter att ha tagit magistersgraden, avancerade han till vice konrektor, en plats han behöll till 1789, då han på grund av en starkt försämrad syn tvingades lämna sitt konrektorat. Därtill drabbades han av lamhet som gjorde honom stolsbunden. Dessa handikapp till trots behöll han sitt kantorat och bedrev sångundervisning i hemmet.¹¹

Grossmann var alltså en tämligen ung man när han 1760 tillträdde sin första riktiga musikertjänst som kantor i Århus. Och under detta första året framförde han fyra kantater av Telemann (se Appendix under 1760). Redan under hans andra verksamhetsår inträffade en höjdpunkt, då inte mindre än otta kantater av Telemann framfördes under de stora kyrkoårshögtiderna. Efter 1762 blev kom Telemannverken mer sporadiskt till uppförande.

Denna initiala intensitet tyder på att Grossmann hade kantaterna i sin ägo redan när han tillträdde tjänsten i Århus. En möjlighet är naturligtvis att han kan ha anskaffat dem under sin studietid i Jena. En annan, och förmodligen mer sannolik möjlighet, att han fått dessa kantater i samband med sitt tillträde på tjänsten i Århus av sin förre lärare i hemstaden Haderslev, den ovannämnde Johann Christoph Niemeyer. I Grossmanns samling finns nämligen också, som framgått ovan, kantater av en Niemeyer. Och det är sannolikt, som också Erling Winkel menar, att det är frågan Johann Christoph. En annan tänkbar person är brodern Johann Gottlieb. Detta förefaller dock mindre sannolikt eftersom han kom till Haderslev först 1766 (se nedan).¹² Båda var dock habila komponister.

Som kantor i Haderslev kan J.C. Niemeyer mycket väl ha kunnat anskaffat ett större antal verk av Telemann. Under sin tid i Haderslev skrev han nämligen, i

9. Erling Winkel: „Nodemanuskripterne paa Statsbiblioteket i Aarhus“, *Dansk Musiktidsskrift* 20 (1945), s. 166.

10. Erling Winkel, *op. cit.*, s. 166f.

11. För biografiska uppgifter om Grossmann se L. Engelstoft (utg.): *Universitets og Skole-Annaler*, bd. 2, Kiøbenhavn 1811, s. 101 (nekrolog); H.H. Blache, *op.cit.*, 67f. För hänvisningar till litteratur om Grossmann är jag arkivar cand.mag. Jens Henrik Koudal (København) ett stort tack skyldig.

12. Erling Winkel, *op.cit.*, s. 182f.

syfte att få mer pengar till musikaliens anskaffande, följande rader till magistraten i Haderslev:

Die Kirchen-Musique merklich zu verbessern, und zu dem Ende von denen berühmtesten Componisten Deutschlands einen vorrath von Sonn- und Fest-Tages-Cantaten zusammen zu bringen, der an Neuigkeit, regelmässigen Composition und guten Melodie sich besonders distinguiert.¹³

En av de mest berömda komponisterna i Tyskland var Telemann, om icke den mest berömd. Man kan alltså inte utesluta, att Niemeyer har valt att köpa verk av Telemann, en tonsättare som han kanske uppskattade särskilt mycket. Ett visst stöd för ett sådant ger också det faktum att Niemeyers bror, den ovan nämnde Johann Gottlieb Niemeyer, var elev till Telemann. I samband med att organisttjänsten i Haderslev blev vakant 1766, ställde sig brodern J.G. Niemeyer som en av de sökande.¹⁴ Han vistades då enligt T.O. Achelis i „Hamborg hos den bekendte Kapelmester Telemann og gav Musikundervisning i de rige Købmandsfamilier“.¹⁵

Då Grosmann tillträdde sin tjänst i Århus behövde han en användbar repertoar. Det kan inte uteslutas att han i detta sammanhanget fått pengar i Århus för att efter eget skön inhandla ett visst antal verk, som han sedan bearbetat. Mot detta talar att det inte finns några förlagor bevarade, att de aktuella trycken är tillkomna redan på 1730- och 40-talet, samt att faktiskt alla kantaterna tydligen inte kommit i tryck. Om Grosmann hade haft pengar i handen hade det väl legat närmare till hands att han hade köpt „modernare“ verk. Troligare är i stället att han erinrat sig sin ungdomstid i Haderslev och alla de (Telemann-) kantater som uppfördes där. Grosmann har därför vänt sig till sin gamle lärare i Haderslev, som bistått honom med en lämplig repertoar. Därmed fick Grosmann omedelbart en grundstomme av verk att ta till vid de stora kyrkoårshögtiderna. Dock kände han sig uppenbarligen tvungen till att förse kantaterna med danska texter. I Haderslev hade sedan länge den tyska kulturen och det tyska språket dominerat. Annat var förhållandena i Århus, som kan betraktas som en urdansk stad.

Att framförandet av Telemannkantater kom att bli så frekvent i Århus behöver alltså inte enbart bero på att Telemann var en så berömd och uppskattad ton-

13. Winkel, *op.cit.*, s. 167.

14. Se Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist. Studien zu Socialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 23), Kassel-Basel-London 1982, s. 195f. Niemeyer kunde i Haderslev uppvisa ett intyg från Telemann: „Daß Herr J.G. Niemeyer, als Sänger am hiesigen Music=Chore, seine Pflichten ordentlich beobachtet, auch sich von mir im Componiren mit rühmlichen Erfolge unterrichten lassen, ferner, wegen seiner Geschicklichkeit auf dem Claviere, den grössesten Beifall erworben hat, darüber ertheile Hiermit diese redliche Bescheinung. Hamburg, d. 19. Febr. 1766. G.Ph. Telemann“. Citerat efter Edler, s. 196, fotnot 224. J.G. Niemeyer upphöll sedan organisttjänsten i Haderslev åren 1766-68 (T.O. Achelis: *Haderslev i gamle Dage*, s. 442).

15. T.O. Achelis: *Haderslev i gamle Dage*, bd II:1627-1800, Haderslev 1929, s. 367.

sättare, utan kan också ha berott på personliga kontakter. Det förefaller rimligt att anta att Grossmann stod i förbindelse med bröderna Niemeyer som i sin tur – i varje fall en av dem – stod i ett personligt förhållande till Telemann.

Men var det musik av Telemann som Grossmann verkligen ville ha eller råkade det bara bli så för att Niemeyer särskilt rekommenderade denna som en god och dugande musik. Att kantorn i Haderslev enbart skulle ha haft verk av Telemann i sina samlingar förefaller mindre troligt. Vände sig Grossmann i första hand till sin gamle lärare eller vände han sig till en musiker som han visste hade mycket musik av Telemann? Om det förstnämnda är riktigt – i varje fall förefaller det mest troligt – så kan framförandet av Telemannverken i Århus i viss mån betraktas som slumpens skördar. Om Grossmann haft en annan lärare, hade kanske helt andra komponister kommit i fråga.

Överväganden av frågor som dessa är viktiga att göra när man inte inskränker sig till ren musikanalys, utan i stället anlägger t.ex. kultur- och receptions-historiska aspekter på musiken. Hur har musiken spridits och uppfattats? Vilka är dom bakomliggande mekanismerna? Hoven, både kungliga och adliga, tycks ha haft, om intresse funnits, både det kulturella och det ekonomiska kapitalet att skaffa den „kvalitetsmusik“ man ville ha, oavsett om den kom från Frankrike, Italien eller någon annanstans. Jfr. Grev Frederik Danneskiöld Samsøe ovan. Ser man däremot till skolor, kyrkor och städer tycks de i många fall fått hålla till godo med den musik (som ingalunda behöver vara av sämre slag) som man för tillfället på enklaste och billigaste sätt kunnat komma över. Och ej sällan består ju t.ex. skolsamlingar av donationer, ibland gjorda långt efter det att musiken var aktuell. Något som bör hållas i minnet när man undersöker och utvärderar dessa institutioners repertoarer.

I fallet Grossmann och Telemann är det ställt utom allt tvivel att musikalierna har sammanbragts för praktiskt bruk och att de verkligen spelats i Århus. När det gäller den ovannämnda Weyses samling kan för närvarande ett sådant påstående inte göras lika tvärsäkert. Weyse blev vid 20 års ålder 1794 organist i Köpenhamn. Visserligen kan hävdas att Weyses morfar som kantor i Altona med all sannolikhet hade kontakter med Telemann.¹⁶ Men detta faktum talar snarare för att Weyse ärvt musikalierna, vilket naturligtvis inte innebär han låtit verken bli spelade. Deras betydelse för Telemannreceptionen i Danmark kan därför ifrågasättas.

Ser man till Norden i övrigt är antalet bevarade Telemannverk fåtaliga.¹⁷ Begränsar man sig till enbart kantaterna blir antalet väsentligt färre. Grossmanns

16. Wolf Hohobhm: „Grundzüge der Telemann-Überlieferung“, i: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage der DDR Magdeburg, 12. bis 14. März 1987*, Bd.1, s. 13. Här till artikel „Weyse, Christoph Ernst Friedrich“ (MGG, Bd. 14, 1968, Sp. 543ff).

17. Se G. Andersson: „Zu Telemann-Überlieferung im Ostseeraum“ (under utg. i rapport från symposiet *Musica Baltica – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum 1993*, Greifswald).

samling framstår därmed som den största fyndorten av Telemannkantater i Norden.

När det gäller just kantaterna så är det internationellt sett främst ett antal kyrko- och skolbibliotek som man kan tacka för att dessa finns i behåll. Till de viktigaste orterna hör Frankfurt am Main, Grimma (Sächsischen Landesbibliothek i Dresden), Goldberg, Schotten, Luckau, Mügeln och Brandenburg.¹⁸ Till denna räkna av orter bör även Århus och Grosmanns samling hädanefter fogas i internationella källöversikter o.dyl. I ljuset av det ovan sagda ter det sig väl så relevant som att nämna Weyses samling.

APPENDIX

Kantater av Georg Philipp Telemann, bevarade i Statsbiblioteket i Århus. Inom varje grupp är kantaterna ordnade efter året de uppfördes. Samtliga kantater föreligger såväl i partitur som stämmor med undantag av R 151.

I. Kantater som kan identifieras med hjälp av Werner Menkes Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke (TVWV)

1760

RISM DKAs R 15

Discant Cantata til Probste-Mode. *Vor formörked Forstand*. SATB V.1,2 Orgel. Uppförd i „Aarhuus dom-kerke“ d 22de Octobr. 1760. [Jfr. Menke TVWV 1:1136, Michaelis 1764 (sic!) Hamburg, *Michael, wer ist wie Gott*. SATB Ob.1,2 Tromp.1,2 Tymp. V.1,2 Va. Vc. Cont.]. Telemann har sannolikt omarbetat en äldre kantat, numera antagligen förkommen, för Mikaelidagen 1764. Grosmanns version inleds med en koral.

RISM DKAs R 108

Tenor Cantata Paa alle Helgens Dag. *Lover Herren og hans Magt*. SATB V.1,2 Cont. [Jfr. Menke TVWV 1:640, Mariae Verkündigung (Druckjahrgang 1749) *Gottes Liebe geht weit*. T-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

1761

RISM DKAs R 126

Cantata Paa Förste og Anden Jule Dag. *Et Barn er bleven født os*. SSB Tromp.1,2,3 Tymp. V.1,2 mit 1 Ob. Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1453, I. Weihn. (Druckjahrgang 1744) *Uns ist ein Kind geboren*. SAB/Clar.1,2,3 Tymp. V.1,2 Va. Cont.].

RISM DKAs R 99

Tenor Cantata Paa Maria Renselsens Dag. *Herre lad til hwiile*. T-solo/SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:766, Mariae Reinigung (Druckjahrgang 1749) *Herr, nun lass in Frieden*. T-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

RISM DKAs R 153

Discant Cantata Paa Christi Himmelfarts-Dag. *Op Christne synger Fryde-Sang*. S-solo/ SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1167, Himmelfahrt (Druckjahrgang 1749) *Nun freut euch, Gottes Kinder*. S-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

18. Wolf Hobohm: „Grundzüge der Telemann-Überlieferung“, s. 15.

RISM DKAs R 130

Alt Cantata Paa St: Hanses den Döberes Dag. *Dette har Gud Fader gjordt*. A-solo/SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:191, Johannisfest (Druckjahrgang 1749) *Das macht Gottes Vaterherz*. A-solo/SATB V.1,2 Cont.].

RISM DKAs R 93

Discant Cantata Paa St: Michels Dag. *I sande Jesu Venner*. S-solo/SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:155, 4. n. Trinitatis (Druckjahrgang 1749), *Wenn bösen Zungen stechen*. S-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

RISM DKAs R 127

Bass Cantata Paa Alle Helgens Dag. *Hvo ikkuns lader Herren raade*. B-solo/SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:21, Exaudi (Druckjahrgang 1749) *Ach Gott, wie manches Herzeleid*. B-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

1762

RISM DKAs R 150

Choral *Jesu du min Glæde*. SATB Ob.1,2 Fag.1,2 V.1,2 Va. Orgel. Componeret for Magistraten i Danzig. [Jfr. Menke TVWV 1. 970, Choralcomposition 1754 für Danzig „Jesu meine Freude“. SATB Ob.1,2 Fag.1,2 V.1,2 Va. Vc. Cont.].

RISM DKAs R 151

Choral *Jesu meine Freude*. SATB Ob.1,2 Fag.1,2 V.1,2 Va. Cont. Enbart stämmor, ej partitur, av två kopister; tysk text. Sannolikt använd som förlaga för R 150.

RISM DKAs R 128

Alt Cantata Paa hellig Tre Kongers Dag. *Op! opmuntres Stel og Tanker*. A-solo/SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:98, III. Weihn. (Druckjahrgang 1749) *Auf, erwachet meine Sinnen*. A-solo/SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

RISM DKAs R 149

Cantata Paa Förste og Anden Paaske Dag. *Man synger om Frelse med fryd*. SATB Tromp.1,2,3 Tymp. V.1,2 mit 1 Ob. Va. Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1087, I. Ostertag (Druckjahrgang 1744) *Man singet mit Freuden vom Sieg*. SATB Tromp.1,2,3 Tymp. Va. Cont.].

RISM DKAs R 148

Cantata Paa St: Hanses Dag. *O! hörer Johannes behaglige Röst*. SATB Tromp.1,2,3 Tymp. Ob. V.1,2 Va. Orgel. Den inledande kören är komponerad av [J.C.] Niemeyer. Därefter Aria, Rec., Aria av Telemann med följande besättning: A-solo Tromp och Ob. V. Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1150, Johannisfest (Druckjahrgang 1731) *Nach Finsternis und Todesschatten*. Vox solo/Tromb och Ob. V. Cont.].

1763

RISM DKAs R 147

Cantata Paa Förste og Anden Juule Dag. *Et Barn er bleven født os*. SATB Tromp.1,2 Tymp. V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1454, I. Weihnachtstag (Druckjahrgang 1749) *Uns ist ein Kind geboren*. SATB Tromp.1,2 V.1,2 Va. Vc. Cont.]. Denna kantaten framfördes också 1777, se nedan under 1777.

1764

RISM DKAs R 95

Tenor Cantata Paa Christi Himmelfarts Dag *Til Himlen staaer min Længsel*. SATB V.1,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1149, Cantate (Druckjahrgang 1749) *Nach dir will ich mich sehnen*. SATB V.1,2 Va. Vc. Cont.].

1768

RISM DKAs R 152

Discant Cantata Paa første og anden Juule Dag. *O Jesu kier din Krybbe er.* S-solo/SATB V.I,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1200, II. Weihnachtstag (Druckjahrgang 1749) *O Jesu Christ, dein.* S-solo/SATB V.I,2 Va. Vc. Cont.].

1777

RISM DKAs R 146

Cantata Paa Förste og Anden Juule Dag. *Et Barn er bleven født os.* SATB Cor.I,2 Tymp. V.I,2 Orgel. [Jfr. Menke TVWV 1:1454, I. Weihnachtstag (Druckjahrgang 1749) *Uns ist ein Kind geboren.* SATB Tromp.I,2 V.I,2 Va. Vc. Cont.]. Denna kantaten framfördes också 1763, då även med trumpet, se ovan under 1763.

II. Kantater som inte låter sig identifieras med hjälp av Werner Menkes *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke (TVWV)*. Se även nedan under III

1760

RISM DKAs R 97

Discant Cantata Paa St: Hanses den Döberes Dag. *O! hörer i Öer i folk som langt borte.* S- solo V.I,2 Orgel.

1761

RISM DKAs R 129

Alt Cantata til Probste Mode. *Lad o Herre Ordets Sød, riigelig.* A-solo/SATB Ob. Fl.trav. Orgel

III. Kantater sammansatta av partier komponerade dels av J.F. Ruhe, dels av Telemann, sannolikt ihopkombinerade av Grosmann

1760

RISM DKAs R 145

Cantata Paa Förste og Anden Jule Dag. *Op i Dag! til Fryd og Glæde.* SATB Tromp.I,2 Tymp. V.I,2 Fl.trav.I,2 Va. Orgel. Kantaten innehåller två arior av Telemann. Den första är identisk med Menke TVWV 1:1145, Epiphania (Druckjahrgang 1731) *Muntre G'danken, flihet.* Vox solo/ Fl.trav.I,2 Cont.; den andra är tills vidare oidentifierad.

1761

RISM DKAs R 144

Cantata Paa Förste og Anden Paaske Dag. *Helved! hvor er nu din Magt.* SATB Tromp.I,2 Tymp. Ob. V.I,2 Orgel. Kantaten innehåller två arior av Telemann, båda är tills vidare oidentifierade.

RISM DKAs R 143

Cantata Paa Förste og Anden Pintse-Dag. *Op Siele! op og Jesum priser.* SATB Tromp.I,2,3 Tymp. Ob.I,2 Fl.trav.I,2 V.I,2 Orgel. Kantaten innehåller två arior av Telemann. Den första är ännu ej identifierad; den andra är identisk med Menke TVWV 1:87, II. Pfingstag (Druckjahrgang 1749) *Also hoch und also sehr.*

1762

RISM DKAs R 142

Cantata til Probste Mode. *O lader os i Lyset vandre.* SATB Ob.I,2 V.I,2 Va. Orgel. Kantaten innehåller en aria av Telemann som ännu ej är identifierad.

SUMMARY

Magister H.E. Grosmann's Music collection in Århus. A mine for Telemann music

H.E. Grosmann (1732-1811) left a number of musical manuscripts to the Cathedral School in Århus, Denmark (now in the State Library, Århus). The majority of these manuscripts are cantatas by G.P. Telemann (22 pieces). Until now these cantatas have remained unnoticed by international surveys of Telemann's compositions. Cantor Grosmann reworked the cantatas in varying degrees and gave them Danish texts. This article is concerned with identifying and dating the cantatas (see Appendix) as well as presenting a chain of arguments concerning the collection's genesis. One theory states that Grosmann received the cantatas in 1760 from his old school teacher, J.C. Niemeyer in Haderslev (a trading town in Jutland). The cantatas were performed in Århus between 1760 and 1777. The Grosmann collection also contains a small number of works which possibly could be *unica*. It is the largest collection of Telemann cantatas in Scandinavia.

Translated by Anna H. Harwell

„Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister ...“ (1817)

*Bericht über Forschungsinitiativen zu Leben und Werk des
Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)**

Von HEINRICH W. SCHWAB

I

*Wem ist der Name nicht von diesem Mann bekannt?
Von wem wird Kuntzen nicht mit Lust und Ruhm genannt?
So lange Witz, Musik und Künste nicht vergehen,
So lange wird die Welt und Nachwelt ihn erhöhen.*

Die zitierten Verse eines unbekannten Poeten finden sich in der 1740 veröffentlichten *Ehren-Pforte* des Johann Mattheson aus Hamburg – einem Buch, in dem es darum ging, „der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler [...] Leben, Wercke, Verdienste“ zu beschreiben.¹ Als diese Verse im Druck erschienen, war Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen – der Komponist, der Kunzen, dem im Folgenden die nähere Aufmerksamkeit gelten soll, – noch gar nicht geboren.² Der zitierte Vierzeiler bezieht sich also nicht auf ihn, den jüngsten Repräsentanten der Musikerfamilie Kun(t)zen, auch nicht auf seinen Vater, der – ehe er nach Lübeck kam – „Concert-Meister“ in der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle war; die gereimte Huldigung gilt seinem Großvater Johann Paul.

Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen entstammt also einem hochgeachteten Musikergeschlecht; sein Vater Adolph Carl sowohl wie sein Großvater hatten –

*[Dt. Übersetzung:] *Einen hohen Platz nimmt Kunzen unter den Gesangskomponisten unserer Zeit ein.* – Bei dem hier abgedruckten Beitrag handelt es sich um einen unwesentlich veränderten Vortrag, den der Verfasser am 7. Sept. 1994 vor der *Dansk Selskab for Musikforskning* in Kopenhagen gehalten hat.

1. Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler [...] Leben, Wercke, Verdienste erscheinen sollen*, Hamburg 1740 (Reprint, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910), S. 165.
2. Die Lebensdaten lauten im einzelnen: Johann Paul Kuntzen (1696-1757), Adolph Carl Kuntzen (1720-1781), Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817).

wie zuvor Dietrich Buxtehude – in Lübeck das Amt des Organisten und Werkmeisters an der dortigen Marienkirche inne. Beide Vorfahren taten sich zugleich als Komponisten hervor. Beide entstammen der traditionsreichen Musiklandschaft Sachsen-Thüringen und sind über allerlei Umwege in die freie Reichsstadt gelangt. Ihnen gegenüber ist Friedrich Ludwig Aemilius ein echter Lübecker, am 24. September 1761 in der Hansestadt geboren und in dem musikalischen Ambiente aufgewachsen, das ihm zum einen sein Vaterhaus bot, zum anderen eine an Tradition reiche „Musikstadt“, zu der – wie bekannt – einst Bach und Händel gepilgert waren und die seither von reisenden Konzertvirtuosen bevorzugt aufgesucht wurde. Und wer gab da nicht alles „Concert in der Kunzenschen Behausung“, seit Adolph Carl Kuntzen selbst als Organisator sogenannter „Winter Concerte“ tätig geworden war.³

Es ist gleichwohl eigenartig: Weder über Johann Paul noch über die späteren Kunzen oder wenigstens über diese nicht unbedeutende Musikerfamilie existiert eine Monographie, geschweige denn ein Standardwerk. Wenigstens über F.L.Ae. Kunzen gibt es die während der Kriegsjahre erarbeitete, 1943 vorgelegte, leider ungedruckt gebliebene Berliner Dissertation von Børge Friis, die allerdings bereits mit dem Jahr 1789 abbricht, also nur bis zur Komposition der Oper *Holger Danske* reicht.⁴ Ein versprochener zweiter Teil ist nie erschienen. An Zahl spärliche Aufsätze in Zeitschriften und an Umfang bescheidene Artikel in Lexika bilden die Hauptquelle, aus der man Informationen über Leben und Werk gewinnen kann. Und einschränkend muß man dem gleich hinzufügen, daß gerade die Notizen aus Enzyklopädien und Lexika selten näheren Recherchen Stand halten; da hat eben häufiger ein Lexikograph von dem anderen abgeschrieben, anstatt auch nur einfachste, naheliegende Recherchen anzustellen.⁵

Für die Künstlervita des jüngsten Kunzen gibt es gleichwohl eine verlässliche Quelle, aufgezeichnet von dem Kopenhagener Prof. Christian Levin Sander. Gemeint ist Sanders *Nekrolog* über den 1817 im Alter von 55 Jahren verstorbenen, zuletzt als königlich-dänischer Hofkapellmeister tätigen Komponisten.⁶ Dieser

3. Einen detaillierten Einblick gewähren dazu die Veranstaltungsankündigungen in den verschiedenen Jahrgängen des *Lübecker Anzeigers*.
4. Børge Friis: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Sein Leben und Werk. Teil 1: Bis zur Oper „Holger Danske“ (1761-1789)*, Phil. Diss. Berlin 1943 (maschr.).
5. Bei dem Artikel in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958), und in dessen Gefolge in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (1982) oder in dem *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), ist es bereits bei der Angabe des Geburtstags zu einem falschen Datum gekommen, das seither selbst bei Ratespielen verunsichern muß (Vgl. hierzu die Serie *Gewußt, wer! Das Schleswig-holsteinische Komponistenquiz*, in: *Informationsblatt des Landesmusikrates Schleswig-Holstein* Nr. 7, 1993, S. 46; vgl. ebenda Nr. 8, 1994, S. 49).
6. [Christian Levin] Sander: „Friederich Ludwig Aemilius Kunzen“, in: J.K. Høst (Hrsg.), *Dagpostens Søndagsblad* Nr. 2 (1817), S. V ff.

aus Itzehoe stammende „Grenzgänger Sander“⁷ stand seit 1784 – seit Kunzens erstem Kopenhagen-Aufenthalt – zunächst als Hauslehrer bei dem Grafen Reventlow im Dienste und war zeitlebens mit dem Komponisten näher befreundet. Sander wußte deshalb wohl auch authentisch über bestimmte Einzelheiten zu berichten.⁸ Eigentlich nur aus jenem *Nekrolog* und aus zur Stunde noch unveröffentlichten Tagebüchern von Carl Friedrich Cramer⁹ ist einiges über Kunzens Jugendjahre im Lübecker Elternhaus und über die Studienzeit in Kiel zu erfahren, wo sich der begabte Jüngling 1781 – gemäß dem Wunsche des gerade verstorbenen Vaters, der den Sohn lieber in einem anderen als dem musikalischen Beruf sehen wollte – als Jurastudent an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel immatrikuliert hatte.¹⁰ In Sanders *Nekrolog* findet sich auch der Satz, der für diesen Vortrag zum Titel gewählt wurde: „Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister“.¹¹ Sanders kleine Schrift ist eine der Würdigungen, deren Inhalt und deren Formulierungen Anlaß geben kann, unser Bild von F.L.Ae. Kunzen – sofern überhaupt ein solches existiert – zu überdenken.

Mehr Aufmerksamkeit als Sanders dänischsprachiger *Nekrolog* fand im deutschsprachigen Bereich ein Rückblick, der 1817 zuerst in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹² und 1818 – teils nachgedruckt, teils erweitert – auch in den *Schleswig-Holsteinischen Provinzialberichten* erschienen ist.¹³ In der zuletztgenannten Version trifft man gleich zu Beginn auf die seltsam anmutende Rechtfertigung: „Da Kunzen, nach dem Zeugnisse derer, die ihn kannten, als Mensch und Künstler gleich achtungswürdig, nicht bloß in einer Stadt geboren

7. Vgl. hierzu Leif Ludwig Albertsen: „Der Grenzgänger Sander. Über einen ausgewanderten Sohn Itzehoes“, in: *Steinburger Jahrbuch* 33 (1989), S. 287 ff.

8. Wenn der zuverlässige Ch.L. Sander – hierin wäre B. Friis (1943, S. 15) beizupflichten – keine Zeile über eine angeblich spektakuläre Konzertreise verliert, die der Vater Carl Adolph 1768 mit seinem siebenjährigen Sohne nach London unternommen haben soll, und wenn des weiteren englische Standardwerke, die über Konzertaufenthalte kontinentaler Musiker berichten, nichts über diese Kunzens verlauten lassen, dann sollte man endlich wohl doch die Erwähnung dieses immer wieder behaupteten Details in der Biographie des Friedrich Ludwig Aemilius streichen. Gesichert belegt ist einzig eine längere Konzerttournee, die der Großvater Johann Paul im Jahre 1728/29 mit seinem Klavier spielenden Wunderkind Carl Adolph nach London unternommen hatte. Hierin ist offenbar der Grund für die fortwährende Verwechslung zu suchen.

9. Bernhard Engelke: „C.F. Cramer und die Musik seiner Zeit. II.“, in: *Nordelbingen* 13 (1937), S. 434 ff. – Vgl. hierzu auch Heinrich W. Schwab: „Wie denk’ ich noch des Fests? Aufzeichnungen von Carl Friedrich Cramer anlässlich seiner Kopenhagenreise im Jahre 1787“, in: *Festschrift für Klaus Hortschansky* (im Druck).

10. F. Gundlach (Hrsg.): *Das Album der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1665-1865*, Kiel 1915, S. 132, Nr. 5816.

11. [Dt. Übersetzung:] Einen hohen Platz nimmt Kunzen unter den Gesangskomponisten unserer Zeit ein (Sander, 1817, S. VIII).

12. *AmZ* 19 (1817), Sp. 185 ff.

13. *Schleswig-Holstein-Lauenburgische Provinzialberichte für das Jahr 1818*, 3. Heft, S. 336 ff.

war, auf welche die Prov.[inzial] Ber.[ichte] auch Rücksicht zu nehmen pflegen, sondern auch einen Theil seiner Jugend in Kiel zubrachte, so werden einige Nachrichten von ihm [...] hier nicht am unrechten Orte stehen“.¹⁴ – Diese Zeilen, von zeittypischem Lokalpatriotismus diktiert, nehmen sich gar nicht so seltsam aus, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Lübeck und Schleswig-Holstein damals politisch nicht zusammengehörten und daß Kunzen als reichsstädtischer Lübecker nicht ein schleswig-holsteinischer Untertan des dänischen Königs war. Aus diesem Grunde konnte 1789 – auf dem Höhepunkt der sog. „Holger-Fehde“, welche Jens Baggesens und Kunzens Oper *Holger Danske* ausgelöst hatte und die in der Folge zu einer „Deutschen-Fehde“ eskalierte¹⁵ – ein Anonymus (es war übrigens der Publizist Peter Andreas Heiberg) gegenüber Kunzen mit unverhohlener Häme auftrumpfen:

Jeg gratulerer virkelig Hr. Kunzen, som en ung Mand, at han saa lykkelig har udført et Arbeide, som jeg troer at endog en gammel Komponist ville have gaaet skielvende til. Jeg har angaaende dette kuns eet Spørgsmaal at gjøre, der dog ikke angaaer Hr. Kunzen, saameget, som det Danske Publikum: Da det er en, desværre! alt for bekiendt Sag, at det Danske Folk har en overdreven Prædilection for alt hvad fremmed er, og især for det Tydske, saa vover jeg at spørge: Skulle denne Prædilection ikke have nogen Andeel i den Lykke, som Hr. Kunzens Musik har giort, [...].¹⁶

Im weiteren Fortgang seiner Argumentation bezog sich Heiberg sodann auf den dänischen Hofmusikus und Komponisten Claus Schall. Mit größeren, bedeutenderen Arbeiten war Schall bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht hervorgetreten. Gleichwohl versuchte Heiberg Kunzen und den in Kopenhagen geborenen Schall gegeneinander auszuspielen:

Jeg kan ikke gjøre nogen Sammenligning imellem disse to Komponisters Arbeide, men jeg er overbeviist om, at, ved en upartisk Bedømmelse, min

14. Ebenda, S. 336.

15. Vgl. hierzu Ole Feldbæk und Vibeke Winge: „Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation“, in: Ole Feldbæk, *Dansk Identitetshistorie, Bd.2: Et yndigt land 1789-1848*, København 1991, S. 9 ff.

16. [Dt. Übersetzung:] Ich beglückwünsche wirklich Herrn Kunzen, diesen jungen Mann, dazu, daß er ein Werk so erfolgreich abgeschlossen hat, so daß – glaube ich – selbst ein alter Komponist darauf neidisch sein wird. Diesbezüglich habe ich nur eine Frage, die gar nicht so sehr Herrn K., als vielmehr das dänische Publikum betrifft: Denn das ist ja, leider, eine allzu bekannte Sache, daß das dänische Volk eine übertriebene Vorliebe für alles Fremde hat, vor allem für das Deutsche, so daß ich zu fragen wage: Sollte diese Vorliebe nicht einigen Anteil an jenem Erfolg ausmachen, den Herr Kunzen hier errungen hat. ([P.A. Heiberg:], *Holger Tydske. Heroisk Opera i tre Akter til Hr. F.L.AEm. Kunzens Musik, ved Forfatteren af Michel og Malene*, København 1789, S. 9).

Landsmands Arbeide ikke ville tabe saa overmaade meget. [...] Naar forresten Herr Schalls Musik skulle bedømmes i Sammenligning med Herr Kunzens, da skal jeg meget udbede mig, at denne Bedømmelses Kommission ikke maae komme til at bestaae af blotte Komponister eller Musiklærde, thi da Musikens Hensigt er, saa vidt mueligt, at fornøie alle Mennesker, hvoraf den allerstørste Hob ere ulærde, saa maatte disse dog vel have et Votum med, og tillades at dømme efter det Indtryk, begges Kompositioner have gjort paa dem, og i saa Fald er mit Votum aldeeles afgjort, i Faveur af min Landsmand. [...] I Betragtning heraf vil Hr. Kunzen selv vist ikke fordømme min Patriotisme, naar jeg aabenhiertigen tilstaaer, at jeg misunder ham, som en fremmed Mand – thi han staaer ikke, saa vidt jeg veed, i nogen Besoldning her i Landet, hvorfor han kunde ansees som min Landsmand – at have viist sig første Gang i et Arbeide, der, efter naturlig Ret og Billighed tilhørte dem, der enten ved Fødselen ere, eller i Følge andre Forbindelser bør ansees som Danske.¹⁷

Bereits bei seinem ersten Kopenhagenaufenthalt mußte Kunzen die persönliche Erfahrung machen, daß es in der Residenzstadt nicht nur sich heftig um unterschiedliche Kunstauffassungen streitende Parteien gab. Da existierten zunehmend auch nationale Rivalitäten. Und nicht eben leicht war es damals für einen „Ausländer“ sich eine Stellung zu schaffen oder eine errungene zu behaupten, zumal wenn er nicht schon in seiner Heimat ein vergleichbar hohes Amt innegehabt hatte. Der ehemalige preußische und zu jener Zeit in dänischem Dienst stehende Hofkapellmeister Johann Abraham Peter Schulz genoß in Kopenhagen zweifelsohne eine Ausnahmestellung; von dem seit 1776 existierenden „Infødsret“ oder „Indigenatgesetz“,¹⁸ das Kunzen 1789 treffen

17. [Dt. Übersetzung:] Ich kann gar keinen Vergleich des Könnens dieser beiden Komponisten anstellen, aber ich bin überzeugt, daß, bei einem unparteiischen Richterspruch, die Leistung meines Landsmannes nicht viel zurücksteht. [...] Wenn es übrigens zu einem solchen Vergleich der Musik von Herrn Schall mit der von Herrn Kunzen kommen sollte, dann möchte ich mir aber ausbitten, daß eine solche Gutachterkommission nicht nur aus Komponisten oder Musikgelehrten bestehen dürfte, da es doch der Endzweck der Musik ist, so weit wie möglich, allen Menschen zu gefallen. Und da doch der allergrößte Haufen aus Nichtgelehrten besteht, so müßte ihm ein Stimmrecht eingeräumt werden und er nach dem Eindruck schiedsrichten dürfen, den die Kompositionen der beiden auf ihn gemacht haben. Und in einem solchen Falle ist mein Votum schon klar gefällt, und zwar zu Gunsten meines Landsmannes, [...] So gesehen wird Herr Kunzen meinen Patriotismus kaum verurteilen können, insofern ich ihm als einem Fremden dies neide – denn er steht ja nicht, so weit ich weiß, hier im Lande in irgendeiner Besoldung, so daß er als mein Landsmann betrachtet werden könnte –, daß er sich nun einmal in einer Arbeit hervorgetan hat, die, nach natürlichem Recht und Billigkeit, dem zusteht, der entweder dank Geburt oder infolge anderer Verbindungen als Däne angesehen werden darf (Ebenda, S. 10 ff.).

18. Vgl. hierzu Ole Feldbæk: „Fædreland og Indfødsret. 1700-tallets danske identitet“, in: Ders. (Red.), *Dansk Identitetshistorie, Bd. 1: Fædreland og modersmål*, København 1992, S. III ff., S. 182 ff.

sollte und wohl auch traf, blieb er verschont. In einem noch unveröffentlichten Brief an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg beklagte Kunzen, unmittelbar nach der Uraufführung des *Holger Danske*, seine damalige Situation in der Residenzstadt mit den Worten:

Holger Danske ist endlich einmal getauft, und hat einen herrlichen Nahmen erhalten. Es verlohnt sich wirklich der Mühe, im Siegeston davon zu reden; denn es war in der That ein schwererrungener Sieg! Je näher wir, Baggesen und ich, unsrem Ziele zu seyn glaubten, desto dornigter wurde der Pfad. Sie kennen ja dies Land der *Cabale* oder der *Cannibalen*, wo ein Genie immer das andre wo nicht an Leib doch an Seele auffressen will; auch Sie kennen die Kleinheit der nationalen Denkungsart, wenn es darauf ankömmt die deutschen drücken und drengen zu können, Sie werden sich also nicht wundern, daß wir nachdem wir allen Chikanen den Kopf zertreten, wir noch am Ende Gefahr liefen, für alle Mühe ausgepiffen zu werden. So hieß es wenigstens einige Tage vor der Aufführung, und selbst in den ersten Tagen der Aufführung. Allein diese disharmonischen *Cabalen* löseten sich in ein lautes consonirendes Bravorufen auf. Die übrigen Dichter, die eigentlich *Complotte* gemacht hatten, und deren Rädelsführer *Rahbeck* ist ein geschworener Feind der Oper von jeher, und es ist ihm ein Greuel daß das Opernwesen hier so in Gang kömmt. In seiner Minerva hat er auch darüber einen Aufsatz gemacht, worin er zu zeigen glaubt: daß der Staat bey den Kosten der Oper nicht bestehen könne, daß das gute Schauspiel darüber zu Grunde geht, daß es die Sitten verderbe, und weich mache, (das schreibt der Uebersetzer von *Figaros* Hochzeit, und der Verfasser vom empfindsamen *Darbye*) und mehr solche ungereimte Dinge im Tone des Propheten Jeremias. Der Andre ist mit einer Oper, die für Schulz bestellt war, durchgefallen, und daher deßen Ingram. Bey Hofe hat es Glück gemacht, ob es sich aber für uns realisiren wird, davon habe ich sehr große Zweifel, und ich fürchte es wird nach der Oper mit meinen Hiesigen Aussichten nicht beßer aussehen, wie vorher. Doch genug von den Leiden u. Freuden des Holger Danske.¹⁹

Der Brief zeugt von unüberhörbarer Resignation. Dennoch, nicht erst von dem seit 1795 schließlich doch in ein königlich-dänisches Amt gelangten Kunzen

– Damit „des Landes Dienst die Kinder des Landes nähre“, hatte das Gesetz verfügt, daß fortan „alle Aemter in Unseren Staaten [...] an sonst niemanden, als eingebohrne Landeskinder und die ihnen gleich zu achten seyn möchten, vergeben werden können und sollen“ (Zit. nach *Chronologische Sammlung der im Jahre 1776 ergangenen Verordnungen und Verfügungen für die Herzogthümer Schleswig-Holstein*, Kiel 1798, S. 1 ff.).

19. Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Troensegaards autografsamling I.1.

haben die Zeitgenossen, auch dänische, in Tönen besonderer Hochachtung gesprochen. Solche Hochschätzung galt bereits früher sowohl dem Menschen Kunzen wie seiner Kunst. Gerbers *Lexikon* bezeichnete ihn als „einen unserer vortrefflichsten Künstler, sey es von Seiten seiner Komposition, seines Klavierspiels, seiner Kunstwissenschaft oder seines Herzens“. ²⁰ Johann Abraham Peter Schulz, bekanntlich Kunzens Vorgänger im Amte des Kopenhagener Hofkapellmeisters, war dem jungen Studenten, der sich auf Wunsch seines Vaters in Kiel der Juristerei widmete, früh bereits im Hause des Professors Carl Friedrich Cramer begegnet und hatte „mit einem Worte, sein großes Genie zu bewundern“ gelernt. ²¹ Es war entscheidend Schulz, der Kunzen darin bestärkte, eine musikalische Laufbahn einzuschlagen und es seinem Vater und Großvater gleich zu tun. Schulz war es schließlich auch, der dem dänischen König 1795 vorschlug, Kunzen nach Kopenhagen zu verpflichten. Daß Schulz, dem man bekanntlich höchste Achtung zollte, selbst darüber bestimmen durfte, wer sein Nachfolger werden sollte, läßt Schlüsse auf seine außergewöhnlich hohe Autorität zu. ²²

Schulzens Eintreten für Kunzen hatte seine guten Gründe: In Kunzen erblickte er 1795 vor allem den geeigneten Mann, die dänische Residenz sowohl mit Kompositionen „im Volkston“ als auch – und dies ist das Neue – mit Mozartscher Musik vertraut zu machen wie auch Kopenhagen mit neuen Werken im Geiste Mozarts bereichern zu können. Dies war 1794/95 in der Tat ein sehr modernes Musikkonzept, das zu verwirklichen sich Schulz selbst nicht in der Lage sah; ihn hatten zunehmend ohnehin mehr musikpolitische Aktivitäten interessiert. ²³ Als Kapellmeister Mozartsche Musik heimisch zu machen, dies hatte Kunzen bereits in Frankfurt a.M. und in Prag unter Beweis gestellt. In Prag hatte das verwöhnte Publikum sogar Kunzens eigene Bühnenwerke „mit dem lautesten Beyfalle“ aufgenommen, „ohngeachtet solches so sehr durch die Mozartschen Singstücke verwöhnt war, daß in langer Zeit kein anderes dort hatte aufkommen können“. ²⁴

1799, vier Jahre nach Kunzens Amtsantritt in Kopenhagen, kündigte die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* ihren Lesern einen gesonderten Bericht „ueber die Verdienste des Hrn. Kapellmeister Kunzen um die Musik in Kopenhagen“ an und beklagte zugleich:

20. Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 3. Theil, Leipzig 1813, Sp. 149.

21. Ebenda, Sp. 150.

22. Vielleicht war Schulz durch seinen selbstlosen Einsatz beim Kopenhagener Schloßbrand vom Jahre 1794 nicht nur zum Invaliden, sondern auch derart zum Volkshelden geworden, daß man ihm diesen Vorschlag gestattete.

23. Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab: „Die musikpolitischen Aktivitäten von Johann Abraham Peter Schulz. Zur deutsch-dänischen Musikkultur im Zeitalter der Aufklärung“, in: K. Bohnen und S.-A. Jørgensen (Hrsg.), *Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen, Kiel, Altona* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 18), Tübingen 1992, S. 181-190.

24. Gerber (1813), Sp. 151.

Es ist ein wahrer Verlust für Deutschland, dass die Werke dieses Mannes [...] so wenig bekannt sind. Nur seine frühern Opern und besonders sein Winzerfest hört und liebt man auf unsern Theatern: und gleichwohl hat der Komponist in diesem letztern mehr dem Zeitgeschmack nachgegeben, als seinen hervorstechenden Genius frey walten lassen. Weit mehr ist dies letztere geschehen in den Opern, welche er in den letzten drey Jahren [für Kopenhagen] geschrieben hat.²⁵

Als im Jahre 1800 Kunzens deutsches Singspiel *Ossians Harfe* in Wien uraufgeführt wurde, vermerkte die gleiche Musikzeitung:

Kunzen, der [...] für Deutschland fast gänzlich verlohren zu seyn schien, hat endlich sein Vaterland einmal wieder mit einer neuen Oper [...] beschenkt, die, [...] seiner ganz würdig ist. Leider kennt Deutschland von alle den trefflichen Sachen, die Kunzen für Dännemark geschrieben hat, noch wenig oder nichts, und doch sind gerade diese seine vorzüglicheren.²⁶

Bereits um die Jahrhundertwende zeichnete sich ab, was Friedrich Kuhlau 1811 an den Leipziger Verleger Breitkopf berichtete, daß nämlich bei der schmalen Zahl der für ein deutsches Publikum bestimmten Vokalwerke – und der königliche Kapellmeister war aufgrund seiner Bestallung und der in Kopenhagen herrschenden Teilung der musikalischen Ämter in erster Linie für die Vokalmusik engagiert – Kunzen eigentlich nur in Dänemarks Residenzstadt eine Hörerschaft besaß. Kuhlau konstatierte:

Kunzen (Professor der Musik u. Capellmeister, auch Ritter von Dannebrog) ist ein sehr würdiger Mann. Sie kennen wohl sein Halleluja der Schöpfung u. andere meisterhafte Compositionen von ihm. Seine besten und grössten Werke, die nicht ins Deutsche übersetzt sind, kennt und schätzt man leider nur hier.²⁷

Aus diesem Grunde erachteten es die Herausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* als notwendig, ihren Lesern 1815 wenigstens eine Übersicht über Kunzens zurückliegende Kopenhagener Kompositionstätigkeit zu verschaffen. Diese Information wurde mit dem Satz eingeleitet:

Die ausgezeichneten Verdienste unsers Kapellmeisters, Kunze[n], dieses berühmten Componisten und Musicdirectoren, sind in Deutschland, wo seine *Weinlese*, wiewol eine Jugendarbeit, noch immer zu unsern gefällig-

25. *Amz* 1 (1798/99), Anm. Sp. 545.

26. *Amz* 2 (1800), Sp. 268.

27. Gorm Busk (Hrsg.): *Kuhlau breve*, [Kopenhagen] 1990, S. 41.

sten und beliebtesten Opern gezählt wird, gewiss im dankbaren Andenken aller Freunde und Kenner der Musik. Da aber nunmehr schon über 15 Jahre verflossen sind, seit er dem deutschen Vaterlande nur noch durch Geburt und die innigste Liebe zu demselben angehört, und in dieser ganzen Zeit, besonders aber in der letzten, wo aller Verkehr mit Dänemark so sehr gehemmt war, nur sehr wenig von der künstlerischen Thätigkeit dieses trefflichen Mannes in Deutschland bekannt worden ist: so glaube ich, dass es sowol den Lesern dieser Blätter, als den deutschen Musikhandlungen, die über eine oder die andre seiner Arbeiten in Verlagsunterhandlungen mit ihm zu treten wünschen, willkommen seyn dürfte, hier eine vollständige Uebersicht aller seiner, in Copenhagen bisher geschriebenen Werke zu erhalten.

Der Berichterstatter schloß seine *Nachrichten* zugleich mit dem Fazit, daß durch Kunzens „musterhafte Direction der kön.[iglichen] Kapelle und des Theaterorchesters“ diese Institution zu einer „der ersten in Europa“ geworden sei und daß die dort empfangenen „musikalischen Genüsse“, zu dem „Schönsten und Grössten“ gehörten, was „wir auf unsern Reisen in der Musik gehört haben!“²⁸

Kunzen besaß, so ist rückblickend zu konstatieren, zwei Vaterländer, denen er zugeneigt war: ein deutsches, kraft seiner Herkunft aus dem reichsstädtischen Lübeck, ein dänisches, infolge der von ihm getroffenen Berufswahl. Letzteres scheint er – aufgrund wohl auch einer Vielzahl persönlicher Freundschaften – favorisiert zu haben. Bereits 1793 – in einem Brief vom 22. April – ersuchte er von Frankfurt aus den in Kopenhagen neu ins Amt berufenen Theaterchef von Ahlefeldt für sich und seine ihm gerade angetraute Frau, die Sängerin Johanna Margaretha Antonetta Zuccarini, um eine Wirkungsmöglichkeit in der dänischen Residenzstadt. Dabei gab er zu erkennen: „[...] ich würde den Ort [also Kopenhagen] nie verlassen haben, wenn ich nicht, durch die Feindschaft des vormahligen H.ⁿ Oberhofmarschall, der mir alle Hofnung benahm je befördert zu werden, gezwungen worden wäre mein Brod ausserhalb eines Landes zu suchen, das mir damals mehr als mein Vaterland war.“²⁹

In einer Zeit der Entdeckung des Nationalen und des Einschwörens auf den Vorrang nationaler Interessen stand jene Frage obenan, welcher Nation der einzelne qua Geburt angehört. Wer da gleich in beiden Ländern, in denen er lebte und wirkte, zunehmend als „Fremder“ betrachtet wurde, mußte zwangsläufig auch unter die Räder der Historiographen geraten. Über Kunzen finden sich zwar noch in dem *Dansk Biografisk Lexikon* ebenso wie in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* von Anerkennung erfüllte Artikel, die den Komponisten –

28. *AmZ* 17 (1815), Sp. 65 ff.

29. Kopenhagen, Rigsarkivet, Det kgl. Teater og Kapel: A.8.VI. (16.5.1792 – 22.8.1794), No. 48.

hier wie dort – unter die Großen der eigenen Nation einreihen. Die seit dem 19. Jahrhundert in beiden Ländern nicht minder von nationalem Interesse motivierte Musikgeschichtsschreibung hat Kunzen, je länger je mehr, indes in ein hinteres Glied zurücktreten lassen. Seine Kompositionen wurden mit der jeweils falschen Elle gemessen, er und sein Werk kaum noch in angemessener Weise beurteilt. Dabei hat es in Deutschland nicht an kompetenten Stimmen gefehlt – Philipp Spitta, Hermann Kretzschmar oder Anna Amalie Abert sind da zu nennen – die namentlich auf den herausragenden Kunstwert der Oper *Holger Danske* hingewiesen haben.³⁰

Entschieden mehr hat man sich noch in Dänemark mit Kunzen beschäftigt. Doch selbst eine so wertvolle Studie wie Torben Kroghs Dissertation *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert* kam 1924 letztendlich zu dem Fazit: „Kunzen [...] ist ein so starker Eklektiker im Banne Mozart's, daß auch er als 'dänischer' Komponist nicht anzusprechen ist“.³¹ – Es ist schon eine seltsame Alternative, die hier zutage tritt. Sie steht wohl auch eher ein für ein historiographisches Interesse, von dem seinerzeit offenbar selbst Gattungsgeschichten geleitet waren. Zum anderen: Spät erst begann man in der Kunstdebatte von Epigonen zu reden. Der Konflikt zwischen Kunzen und Kuhlau brach auf, als der eine mehr das Werk Mozarts, der andere mehr das Beethovens in den Vordergrund gerückt sehen wollte und dafür – man vergegenwärtige sich Kuhlau's *C-Dur-Klavierkonzert* – sogar mit eigenen Werken kompositorisch warb. Als „Epigonen“ sind beide grundsätzlich nicht zu etikettieren, weil sie – mit Werken jener Art – mehr im Interesse der Durchsetzung des verehrten Vorbildes – hier Mozart, dort Beethoven bzw. Cherubini – kompositorisch aktiv waren als in ihrem eigenen; weder wollte Kunzen mit Mozart noch Kuhlau mit Beethoven in Konkurrenz treten. Und ob – aus nachträglicher Sicht – das von Torben Krogh getroffene Fazit, daß Kunzen ein Mozart-Epigone sei, im europäischen Norden zumal nicht eher einem Kompliment gleichkommt als einem Verdikt, darüber dürften ernsthaft keinerlei Zweifel bestehen. Jedenfalls sollte eine solche Charakterisierung erst einmal neugierig stimmen.

Gewiß nicht in gleicher Strenge ist Kunzen in Dänemark aus dem geschichtlichen Gedächtnis verschwunden. Eine Kunzen-Pflege gibt es freilich auch hier nicht. Kein einziges Zeugnis in dem so vorzüglich gestalteten *Teatermuseet i Christianborg Ridebane* dokumentiert derzeit seine Kopenhagener Amtszeit. Begraben auf dem *Assistens kirkegård* erinnert an sein „historiske grav“ lediglich noch ein nur schwer überhaupt aufzufindender Gedenkstein; und fast

30. Vgl. hierzu vor allem Anna Amalie Abert: „Oberon' in Nord und Süd“, in: U. Haensel (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas* (= Fs. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag), Wolfenbüttel und Zürich 1978, S. 51 ff.

31. Torben Krogh: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, København 1924, S. 268.



Abb. 1. (Foto: Ines Gellrich)

symbolisch anmutend ist der Name Kunzen auch hier nahezu gänzlich verblaßt (*Abb. 1*). Doch was als besonders betrüblich erscheinen muß: Keines seiner Werke ist zur Stunde auf dem nationalen Musikmarkt zu erhalten.³² Lediglich Danmarks Radio hat von einigen Werken Aufnahmen produziert, die sporadisch gesendet werden.

Da die Situation im Falle des F.L.Ae. Kunzen, grob gesehen, so ist wie hier skizziert, da Kunzen – aus der nationalen Perspektive und Verantwortlichkeit gesehen – gleichsam zwischen die Stühle geriet, so ist darin wohl auch der eigentliche Grund zu sehen, weshalb man nicht lange fragen muß, warum nicht schon seit gut 150 Jahren mit einer Darstellung von Kunzens Vita begonnen wurde. Zumindest damals schien man noch etwas mehr davon zu kennen und zu wissen, was diesen Kunzen als Menschen und Künstler näher ausgezeichnet hat. In seinen 1824 gehaltenen, 1826 gedruckten *Vorlesungen über Musik* etwa, in denen Hans Georg Nägeli von Kunzens Klopstock-Vertonungen spricht, machte er zugleich die Bemerkung, „daß zu erwarten steht, die noch spätern Abkömmlinge Hermanns [gemeint sind die nicht gedruckten Vokalwerke der Kopenhagener Zeit] werden es uns zum gerechten Vorwurf machen, wie wir in Kunzen einen Componisten ersten Ranges so verkennen konnten“.³³

Nicht übergehen sollte man in diesem Zusammenhang gleichfalls einige Sätze aus dem *Nekrolog* der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in dem es 1817 hieß:

Friedrich Ludwig Aemil Kunzen, kön. dän. Kapellmeister, Prof. der Tonkunst und Ordensritter, starb zu Anfang Febr.s [!] in Kopenhagen. Wer mit der Literatur der Musik bekannt ist, weiss, dass mit ihm, nicht nur unter allen jetztlebenden Componisten einer der einsichtsvollsten, ausgebildetsten und gründlichsten, sondern auch ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, edler Richtung und grossem Fleis, begraben worden. Wir dürfen seine umfassende Biographie um so eher erwarten, da er zugleich als Mensch sehr achtungswürdig und sehr geachtet, auch mit mehreren der ausgezeichnetsten Freunde der Wissenschaft und Künste in Kopenhagen in, mehr oder weniger nahen, stets angenehmen Verhältnissen stand.³⁴

32. Innerhalb der Zeitspanne, die zwischen dem Vortrag in Kopenhagen und der Ablieferung des vorliegenden Manuskripts liegt, ist eine erste Compactdisc erschienen, die im Rahmen der geschichtlich nicht ganz stimmigen Präsentation von *Musik der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle* Kunzens *Ouverture Nr. 2 D-Dur* enthält (Nordkorn – Skånska Lantmännen LC 6768). Diese nicht im Handel beziehbar CD ist nur über das Büro der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin erhältlich.

33. Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 220.

34. *AmZ* 19 (1817), Sp. 185.

Auf diese Biographie wartet man nach nun bald 200 Jahren noch immer. Es wäre in der Tat an der Zeit, daß dieses Vorhaben eingelöst wird. Damaliges Unverständnis, zeitweilige Ressentiments, nationale Vorbehalte, offenkundige Fehltritte oder gar Bösartigkeiten von unterschiedlichen Seiten sollten nicht länger Hinderungsgrund sein, sich endlich dieser respektablen Künstlergestalt zuzuwenden und damit zugleich einer bedeutsamen Epoche in der dänischen Musikgeschichte. Daß man just in diesen Septembertagen in Dänemark damit beginnt, die Anfänge eines musikalischen *Guldalder* in der Ära von Schulz und Kunzen zu sehen, ist ein verheißungsvolles Zeichen.³⁵ Sofern man noch immer Zweifel hat, die Oper *Holger Danske* als dänische Nationaloper zu akzeptieren, dann sollte man jedoch nicht – chronologisch gesehen – bis zum Jahre 1878, bis auf Peter Heises *Drot og Marsk*, warten. Eine große dänische Nationaloper – wenn auch als solche noch nicht entdeckt – ist Kunzens und Baggesens *Erik Eiegod* vom Jahre 1798. Selbst ein Kritiker vom Schlage des W.H.F. Abrahamson stimmte nach der Uraufführung dieser Oper das Lob an: „Keiner kann oder wird imstande sein, den Berichterstatte davon abzuhalten, Kunzen seinen Dank, seinen heißen und herzlichen Dank für diese Arbeit darzubringen und für die Gefühle, die er empfand, so oft er die Freude hatte, der Aufführung beizuwohnen“.³⁶

II

Bevor im einzelnen über Forschungsinitiativen zu berichten ist, die unlängst in Kiel gestartet wurden, soll zuvor noch einiges zu den verschiedenen Stationen in Kunzens Künstlervita gesagt werden. Insgesamt sind es sechs Orte, an denen Kunzen gelebt und gewirkt hat: in Lübeck und Kiel zunächst (1761-1784), sodann in Kopenhagen während eines ersten 5-jährigen Aufenthalts (1784-1789), in Berlin, Frankfurt und Prag in Art einer Zwischenphase (1789-1795) und ein weiteres Mal in Kopenhagen bis zu seinem Tode im Jahre 1817.

Kunzen wuchs in einem Musikerhaus auf und war früh bereits ein habiler Klavierist und Organist. Als Komponist war er dennoch Autodidakt. Christian Levin Sander weiß zu berichten:

I det syvende Aar begyndte han allerede, at nedskrive sine Compositioner: og Faderen gav ham ingen anden Hjelp, end laconisk Roes og Daddel.

35. Vgl. hierzu den Beitrag von Sven Ravnkilde in der gemeinsam von dem Dänischen Außenministerium und dem Dänischen Musikinformationszentrum unter Leitung von Flemming Madsen herausgegebenen Broschüre *Golden Age – Danish Music 1800-1850*.

36. Zit. nach Krogh (1924), S. 234f.

Grundene dertil maatte han selv udgranske. I sit ellefte Aar componerede han en Choral: Auf dich hab' ich gehoffet, Herr, med fugerede Sætninger immellem, der rimeligviis endnu findes iblandt hans Papirer. Saaledes kan Kunzen i sin Ungdom betragtes som en Avtodidact, hvorfor han siden ofte klagede over Mangel paa tidlig, grundig Underviisning.³⁷

Spezielle Kenntnisse in der Komposition erwarb sich Kunzen nicht zuletzt beim Anfertigen von Klavierauszügen für den Cramerschen Musikverlag.³⁸ Zu denjenigen, die seine ersten eigenen Kompositionen begutachteten, zählt übrigens auch der hochbetagte Carl Philipp Emanuel Bach.³⁹ In Kopenhagen stellte sich Kunzen zunächst als Klaviervirtuose vor, er assistierte Johann Gottlieb Naumann bei seinen Bemühungen um eine Reform des Opernorchesters, machte sich dort bald auch einen Namen als Komponist, vor allem jedoch als „Informator“, als privater Musiklehrer sowie als Leiter der denkwürdigen Aufführung von Schulzens *Athalia* im Schimmelmannschen Palais, bei der Kopenhagener Adelsfamilien einen so glanzvollen Beweis ihres musikalischen Vermögens abgelegt haben.⁴⁰

Aus dem noch unveröffentlichten Tagebuch des C.F. Cramer ist zu erfahren, daß dieser Kieler Professor 1787 eine Reise nach Kopenhagen unternahm, um zu erreichen, daß die vakante Hofkapellmeisterstelle mit keinem anderen als mit dem preußischen Hofkapellmeister J.A.P. Schulz besetzt werden sollte:

Auch Kammerherr Giedde einer der verständigsten aus der Musikcommission lernte ich kennen, u. auch er ist, so wie Nielsen, ganz für Schulz. Wider Schulz ist jetzt nur Warnstedt, der Kunzen zu dieser Stelle befördern möchte, [...] Ich kam dadurch in die kizlichste Situation mit K.[unzen] [...] u. habe mich darüber offenerzig geg[en] K.[unzen] erklärt, der sehr edel u. aufrichtig gegen mich gewese[en]; so daß dieß unsre Freundschaft in nichts stört. Kunzens Glück ist auf alle fälle doch mit gemacht, wenn Schulz kömmt.⁴¹

37. [Dt. Übersetzung:] Bereits im Alter von sieben Jahren begann er seine Kompositionen aufzuschreiben. Und sein Vater gab ihm keine andere Hilfe als lakonisch Lob und Tadel. Den zutreffenden Grund mußte er selbst herausfinden. Elf Jahre alt komponierte er die Choral[kantate]: *In dich hab' ich gehoffet, Herr* mit fugierten Zwischensätzen, die sich folgerichtig noch unter seinen Handschriften befindet. Deshalb muß der junge Kunzen als Autodidakt angesehen werden. Über den Mangel eines frühen, gründlichen Unterrichts hat er sich seither auch des öfteren beklagt (Sander, 1817, S. V).

38. Unter anderem handelt es sich um A. Salieris *Armida*, J.G. Naumanns *Orpheus*, aber auch um eine Einrichtung von Haydns *Streichquartett op.33 Nr.5* für Klavier.

39. Vgl. hierzu Friis (1943), S. 49, 190.

40. Vgl. hierzu des näheren Schwab: „C.F. Cramers Kopenhagenreise 1787“ (im Druck).

41. Zit. ebenda.

Dies sollte sich zwar nicht gleich bewahrheiten, wohl aber im Blick auf das Jahr 1795, und da war es – gemessen an dem, was sich während der Jahre 1787 und 1795 ereignet hatte, zumal im Blick auf die sich aufstauenden nationalen Spannungen,⁴² vielleicht schon zu spät für ein vorurteilsfreies und gedeihliches Wirken. Oder anders gesagt: Ob Kunzen – für sich selbst wie musikhistorisch betrachtet – im Jahre 1795 die richtige Entscheidung traf, dem Ruf nach Kopenhagen zu folgen, darüber läßt sich vorerst nur spekulieren. Zweifelsohne steht fest, daß Kunzen während seines ersten Kopenhagener Aufenthaltes eine emotionale Verwurzelung erfahren hatte, die es ihm bereits 1789 schwer machte, Kopenhagen der „Holger- und Deutschen-Fehde“ wegen zu verlassen. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine weitere Notiz in dem Cramerschen Tagebuch vom Oktober des Jahres 1787:

Izt ist Kunzen übrigens sehr heiter. Wenn er nur erst den harten Stoß verdaut haben wird, so solls schon werden [angespielt wird hier darauf, daß Kunzen, dem reichsstädtischen Lübecker, der aus Husum stammenden Hartnack Otto Conrad Zinck als „Singelehrer“ bei der Königlichen Kapelle vorgezogen worden war]. Schulz wird und muß ihm irgendwo schon eine Carriere eröffnen. Nach Berlin scheint doch vor[s] erste nicht daß er [Kunzen] Lust hat zu gehen. [...] er kann sich bis izt noch nicht mit dem Gedanken vertragen, C.[openhagen] zu verlassen, wo er es zwar mit dem Informiren mühselig hat, allein auch in einer ungemeinen Achtung steht. Denn das glaubst du gar nicht wie sehr er in Achtung bey den Leuten Allen steht. Im Hause des russischen Ministers muß er alle Wochen 2 mal essen; er wird bey Bernst.[orff] gebeten, bey Reventlaus; wo wir heute Mittag zu Gast waren; bey Warnstedts ist er das *factotum*, u. wenn er nur da erscheint, so ist ein Jubel, als wenn ein Gott käme. Erstaunlich viel Glück hat er doch durch seine Kunst; denn zeige mir einmal irgend einen andren jungen Mann, der es in seinen Jahren so weit gebracht hätte! das alles habe ich ihm leztens ... zu Gemüthe geführt; aber es schien doch nicht viel Eindruck auf ihn zu machen.⁴³

Mehrfach hat Cramer, seit er Kunzen als Mitarbeiter für sein *Magazin der Musik* gewinnen konnte, den jungen Komponisten zu fördern und zu protegieren versucht. In Kopenhagen hat er Kunzen mit seinen Bemühungen in der Regel jedoch mehr geschadet als genützt.

Über Kunzens Zwischenstationen in Berlin, Frankfurt und Prag ist bislang kaum etwas erforscht und publiziert worden. Über die recht unglückliche Zeit in

42. Feldbæk und Winge (1991), II, S. 22 ff.

43. Schwab: „Cramers Kopenhagenreise“ (im Druck).

Berlin unterrichtet allerdings ein gesonderter Artikel in der dortigen *Musikalischen Monatsschrift* vom Juli 1792.⁴⁴ In Frankfurt bezog Kunzen seine erste feste Stelle als Kapellmeister an dem neuerrichteten Frankfurter *National-Theater*. Da in Frankfurt der Notenbestand der dortigen Oper erhalten geblieben ist,⁴⁵ läßt sich anhand des Aufführungsmaterials sehr genau ermitteln, welche Werke Kunzen dort zur Aufführung gebracht hat. Favorisiert waren Werke von Paisiello und Salieri, Singspiele von Dittersdorf. Bedeutsam war vor allem die Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* und der *Zauberflöte*. Über die Frankfurter Aufführung der *Zauberflöte* wußte Frau Rath Goethe ihrem Sohn geradezu Sagenhaftes zu berichten („Neues gibts hir nichts, als daß die Zauberflöte 18 mahl ist gegeben worden – und daß das Hauß immer geproft voll war – kein Mensch will von sich sagen lassen – er hätte die nicht gesehn – alle Handwercker – Gärtner – ja gar die Sachsenhäuser – deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen gehen hinein so ein Speckackel hat mann hir noch nicht erlebt -das Hauß muß jedesmahl schon vor 4 uhr auf seyn – und mit alledem müßen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können – das hat Geld eingetragen!“).⁴⁶ – Dies galt allerdings nicht für den Kapellmeister Kunzen. Selbst aus dem über Frankfurt hinausreichenden Erfolg seines eigenen Singspiels *Die Weinlese* war ihm kein wirtschaftlicher Gewinn entstanden.⁴⁷

Kunzen zählt übrigens in die Reihe der ersten Theaterkapellmeister, die Mozartsche Opern außerhalb von Wien aufgeführt hat. Dies traf später gleichfalls für Kopenhagen zu, wo die Widerstände gegen Mozart – für Kunzen damals und für uns heute kaum nachvollziehbar – sich als besonders stark erweisen sollten. Carsten Hatting hat darüber gesonderte Untersuchungen angestellt.⁴⁸

Während Kunzens Frankfurter Zeit kam auch der nähere Kontakt mit dem Schweizer Verleger Hans Georg Nägeli zustande, der über Kunzen zugleich Verlagsverbindungen nach Kopenhagen und später auch nach Prag anzubahnen versuchte.⁴⁹ Aus jener Zeit stammt gewiß auch der bekannte Kupferstich von Kunzens Porträt, gestochen von Johann Heinrich Lips nach einem Miniaturgemälde des Dänen Mathias Møller Henrichsen, erschienen in Nägelis Verlag (*Abb. 2*). Es ist, abgesehen von einer offensichtlichen Karikatur, bislang das einzige Bildnis, das von Kunzen bekannt geworden ist.

44. [Ungenannt:] „Nachricht von merkwürdigen Tonkünstlern“, *Musikalische Monatsschrift*, 1. Stück, Juli, Berlin 1792, S. 23.

45. Vgl. hierzu Robert Didion und Joachim Schlichte: *Thematischer Katalog der Opernsammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. (Signaturengruppe Mus Hs Opern)*, (= Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bd. 9), Frankfurt a.M. 1990.

46. A. Köster (Hrsg.): *Die Briefe der Frau Rath Goethe*, Leipzig 1923, Bd.I, S. 240f.

47. Vgl. hierzu das Selbstzeugnis Kunzens, veröffentlicht unter dem Titel *Komponistenglück* in der *Zeitung für die elegante Welt* V (1804), Sp. 508 ff.

48. Carsten E. Hatting: *Mozart og Danmark* (= Engstrøm & Sørdrings Musikbibliotek 10), København 1991.

49. Diese Kenntnis verdanke ich Briefkopien von H.G. Nägeli, die mir Martin Staehelin (Universität Göttingen) freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

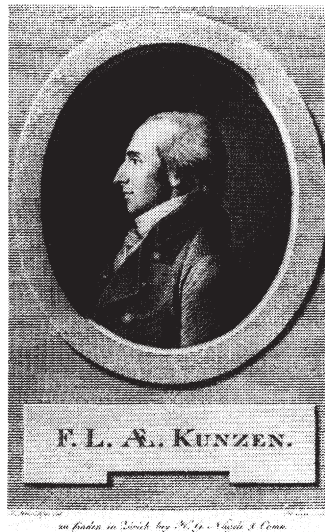


Abb. 2

Folgt man Ch.L. Sander, dann soll Kunzens kurze Zeit in Prag („[i] Böhmens Hovedstad og Musiken Hjem“) für ihn die künstlerisch erfüllteste seines Lebens gewesen sein. In dem *Nekrolog* heißt es dazu:

Henimod Slutningen af Aaret 1794 tog han imod denne Indbydelse, dog kun under den Betingelse, at hans Kone tillige blev ansat som første Sangerinde. Strax efter den første Fremstilling af Viinhøsten blev han her eenstemmigen fremkaldet, en Æresbeviisning, som dengang ei endnu var vanhelliget ved Misbrug. Om sit Ophold i Böhmen pleiede han siden stedse at tale med glade Erindringer; og alligevel maatte han forlade dette Land, da [...] J.A.P. Schultz for Sygdoms Skyld forlod sin Post.⁵⁰

Kunzens zweite Kopenhagener Ära war geprägt von spektakulären musikalischen Ereignissen und Erfolgen. In diese Epoche fällt u.a. die Uraufführung des Singspiels *Dragedukken* (1797), das in Kopenhagen spielt und – etwa mit dem unbegleiteten Nachtwächtergesang – sogar Bezug nimmt auf eine lokale musikalische Tradition, die in Carl Nielsens *Maskerade* wiederbegegnet. In diese Zeit fällt gleichfalls die Aufführung von *Viinhøsten* (EA 1796), die dänische Fassung des Singspiels *Die Weinlese* (UA: 1793); es ist das am häufigsten

50. [Dt. Übersetzung:] Gegen Ende des Jahres 1794 nahm er diese Einladung an, jedoch nur unter dieser Bedingung, daß seine Frau zugleich als erste Sängerin eine Anstellung finden würde. Unmittelbar nach der ersten Aufführung der *Weinlese* wurde er dort mit ungeteiltem Beifall vor den Vorhang gerufen – ein Ehrenbeweis, der damals noch nicht durch Mißbrauch entweiht war. Über seinen Aufenthalt in Böhmen pflegte er seither immer in glücklichen Erinnerungen zu sprechen; und dennoch mußte er diesem Land den Rücken kehren, als [...] J.A.P. Schulz krankheitshalber sein Amt aufgab (Sander, 1817, S. VII).

aufgeführte Bühnenwerk Kunzens.⁵¹ Während dieser Zeit erfolgte vor allem auch die Uraufführung der großen Oper *Erik Eiegod* (1798) sowie die des Hymnus *Skabningens Halleluja*, in der Fastenzeit 1798 in Kopenhagen erstmals zu Gehör gebracht und in deutscher Fassung als *Halleluja der Schöpfung* in Druck gelangt. Es ist zweifelsohne eines der Hauptwerke Kunzens. Anlässlich einer Kopenhagener Aufführung im Jahre 1801 verfaßte Hartnack Otto Conrad Zinck eine detaillierte Beschreibung und Würdigung des damals offenbar noch immer nicht gedruckt vorliegenden Werkes und hob im einzelnen hervor:

*Kunzens Musik zu Baggenses Halleluja kann mit allem Fug den ersten Compositionen dieser Gattung zur Seite gestellt werden – auch selbst dann, wenn man darin mehr Eleganz und Kunstluxus gewahr werden sollte, als mancher Kenner solches vielleicht wünschen mag, der sie, nach dem gewöhnlichen Sinn, unter die Classe geistlicher Musiken rangiert.*⁵²

Entstanden zur selben Zeit wie Haydns *Schöpfung*, erblickten viele in dieser Kantate von Baggese und Kunzen ein geradezu klassisches Werk, in dem ihre bürgerlichen Musikideale klingende Gestalt angenommen hatten. Angesichts des erhaben-festlichen und klassisch-humanitären Charakters dieser Musik entwickelte H.O.C. Zinck sogar die Idee, diesen *Hymnus* für Soli, Chor und großes Orchester in großer Besetzung und in Art eines Fest- oder Weihespiels aufzuführen, um damit ein Zeichen zu setzen, wie eine „Nation, die der Tonkunst huldigt“, zugleich „ihren wohlthätigsten Einfluß auf die Menschheit zeigen könne“:

Was würde diese Hymne z.B. für eine Wirkung machen, wenn sie, an einem allgemeinen Frühlingsfeste, in einem dazu eigentlich eingerichteten Tempel, mit grossen und schönen Aussichten in die Natur – unter erforderlichen Feyerlichkeiten gegeben würde?⁵³

In Kunzens Hofkapellmeisterzeit fielen eine Reihe besonderer Ehrungen. 1809 wurde ihm der Professorentitel verliehen, 1811 wurde er zum Ritter vom Dannebrog-Orden geschlagen, im gleichen Jahre 1811 auch in die königliche

51. Vgl. hierzu die bis zur Saison 1824/25 insgesamt 64 Aufführungsvermerke in dem 3. und 4. Teil von Thomas Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, Kjøbenhavn 1860 und 1862.

52. Hartnack Otto Conrad Zinck: *Die nördliche Harfe. Ein Versuch in Fragmenten und Skizzen über Musik und ihre Anwendung im Norden*, Kopenhagen 1801, S. 12.

53. Ebenda, S. 11. Weiter heißt es hier: „Und sollten solche Scenen nicht zu veranstalten seyn, wenn ein Mann mit *Hauch's* Gefühl für Alles, was wahrhaft edel und groß in der Natur und Kunst ist – wenn ein Mann mit seiner Betriebsamkeit – mit seinen auf Erfahrung und gesunden Geschmack gegründeten Einsichten, den Auftrag zur Ausführung derselben erhielt? – Wann dann auch, vielleicht! falsch erklärter Luxus – oder andere Convenienzen,

Musikakademie zu Stockholm gewählt, letzteres an ein und demselben Tage zusammen mit Cherubini und Spontini (Die meisten Ja-Stimmen hat übrigen Kunzen erhalten).⁵⁴

Unverkennbar war Kunzens Amtszeit als Hofkapellmeister je länger, je mehr auch eine Zeit zahlreicher Enttäuschungen, Frustrationen, auch ständiger Reibereien mit einer königlichen Kapelle, der es zunehmend an Disziplin mangelte. Am 10. April 1816 mußte er – dieser sensible und kleingewachsene Mann, der alles andere war als eine herrische und bestimmende Führergestalt – gegenüber dem Oberhofmarschall von Hauch wieder einmal resigniert klagen:

Ich bin genöthigt Ew. Excellenz zu melden, daß zum Einstudiren des [Mozartschen] *Requiem* für unsere Wittwencasse sich nur die Hälfte der Mannspersonen, und von allen Bassisten nur 2 [...] eingefunden haben. Heute Vormittag nach der Probe von *Christi Död* gingen sie alle weg, weil sie nicht für die Wittwencasse singen wollen. Bey der Anarchie die jetzt beim Theater herrscht, thut Jeder was ihm gefällt; daher muste ich auch heute die Probe beim *Requiem* aufheben, und sie auf nächsten Freitage ansetzen, wodurch die Kosten für Beyinstrumente und Wagen auf beinah das Doppelte kommen. Wir haben uns auch schon nach einigen Liebhabern umgesehen, um so einigermassen die Lücken auszufüllen. Ew. Excellenz werden nun sehen daß trotz der ewigen Beneficen und Declamatorien die immer bis in die späte Nacht hineindauern, und wodurch der Dienst der Kapelle um die Hälfte mehr wie sonst erschwert wird, sie sich doch nicht gegenseitig der Gegendienste sonderlich zu erfreuen hat; im Gegentheile hat sie schon seit 4 – 5 Jahren erfahren müssen, daß sich ein Theil des Personals dem zu entziehen sucht.⁵⁵

Je überzeugter Kunzen zugleich daran festhielt, daß Mozart ein klassisches Ideal darstelle, daß dessen Musik zeitlose Gültigkeit besitze und daran gemessen, ein vermeintlicher Fortschritt also eher gebremst werden mußte, zog er sich den

dem Versuche solcher Veranstaltung Hindernisse in den Weg legte, so dürfte man doch erwarten, daß eine Nation, die der Tonkunst huldigt, dadurch veranlaßt würde, zu prüfen: wo und wie die Musik am stärksten und sichersten ihren wohlthätigsten Einfluß auf die Menschheit zeigen könne – wo und wie sie vorzüglich zur Erweckung, Entwicklung menschlicher Anlagen, und zur Beförderung auch moralischer Vollkommenheiten als Hilfsmittel bey der Erziehung anzuwenden wäre.

Schön ist es, wenn die Kunst bey uns so oft ein ökonomisches Mittel wird, die leidenden Brüder zu unterstützen; noch schöner aber, wenn der menschenfreundliche Geber in der alleredelsten Anwendung seiner Gabe zugleich die schönste Vergeltung derselben findet“ (S. 11f.).

54. Dieses Detail verdanke ich dem Sitzungsprotokoll der Stockholmer Musikakademie vom 17. Sept. 1811.

55. Kopenhagen, Rigsarkivet, Det kgl. Teater og Kapel: 335 (1816), Journal pag. 440, No. 306.

Spott gerade jener Progressiven zu, die er künstlerisch zu fördern zuvor nicht müde geworden war. Gekonnt, witzig, aber auch respektlos und rüde hänselte der Beethovenianer Kuhlau den Hofkapellmeister, wenn er – in seinen *Comischen Canons* von 1817 – singen ließ: „O du Nase aller Nasen!“ oder wenn er den angeblichen „Anticherubinismus“ Kunzens aufs Korn nahm.⁵⁶ Ob der Ausdruck dieser musikalischen Sticheleien noch zu Lebzeiten Kunzens erfolgt ist, ob Kunzen überhaupt noch von diesem ihm in aller Öffentlichkeit vor die Füße geworfenen Fehdehandschuh wußte, darüber ist nichts bekannt; vielleicht waren diese Kanons aber auch längst bereits im Umlauf ehe sie druckfrisch aus der Notenpresse gekommen waren. Kunzen jedenfalls verstarb am 28. Januar 1817 an den Folgen eines Schlaganfalls, erlitten nach einer vehement verlaufenen Auseinandersetzung mit einem anderen seiner nahen Freunde: mit Jens Baggesen. Was uns da aus der Sicht Baggesens von dieser letzten Nacht berichtet wird, liefert – man kann es kaum anders formulieren – den Stoff für einen abendfüllenden Spielfilm. Liebenswert – ein letztes Mal – erweist sich auch hier der sensible Kunzen. Baggesen hat 1818 in der Dokumentation über den Plagiatsprozeß um die Oper *Trylleharpen* u.a. die Worte festgehalten, mit denen er Kunzen in der Todesnacht verließ:

Ich vergebe Dir Kuntzen von ganzer Seele! Ich werde Deine Ehre retten! Ich werde sagen Du hättest meine völlige Erlaubniß jenes Stück aufführen zu lassen! Du wirst sehen in welchem Grade Baggesen dein Freund ist! Lebe nur! fasse Muth! wir werden noch zusammen arbeiten! Gehe zu Bett ruhe aus von dieser erschütternden Scene – und gieb mir die Erklärung morgen!⁵⁷

III

Nach dem Versuch einer groben Skizzierung des Komponistenporträts folgt nun der angekündigte Bericht über das *Forschungsprojekt Kunzen*. Zu informieren gilt es über einige der als notwendig erachteten und mit Vorrang in Kiel betriebenen Aktivitäten. Das Vorhaben besteht eigentlich aus mehreren Projekten, wobei das eine das andere ergänzen oder flankieren soll, weil das eine überhaupt erst dank des anderen zu Resultaten wird kommen können. Die verschiedenen Projekte sind folgende:

56. *Comische Canons für drei Männerstimmen von Friedrich Kuhlau*, København 1817, hrsg. von Dan Fog (= Musicus Danicus Nr. 9), København 1980 (Reprint).

57. Jens Immanuel Baggesen (Hrsg.): *Trylleharpens Historie med Procedure i Sagen Justitsraad og Professor Jens Immanuel Baggesen contra Student Peder Hiorth og Dom [...] 25de Mai 1818*, København [1818], S. 219f.

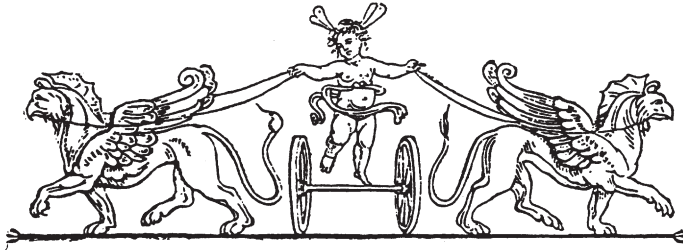
(1.) Erarbeitet werden soll eine DOKUMENTARBIOGRAPHIE, eine an der Chronologie orientierte Sammlung aller ermittelbaren Zeugnisse. Letztlich geht es darum – weil auch mit Hilfe des Computers erfaßt – eine Datenbank zu Leben und Werk aufzubauen, angefangen bei dem Auszug aus dem Lübecker Taufregister bis hin zu den Nachlaßverzeichnissen, mit Einbezug von Rezensionen über Werke Kunzens und von musikalischen Artikeln, von denen Kunzen selbst auch mehrere verfaßt hat. Das Thema „Kunzen als Musikschriftsteller“ (Abb. 3) eröffnet dabei einen ganz neuen Aspekt.

Eingespeist in die Datensammlung werden auch sämtliche, Kunzen betreffenden Exzerpte aus den Tagebüchern von Carl Friedrich Cramer. Detailliert ist hieraus u.a. etwa zu erfahren, daß Kunzen im Oktober 1787 Cramer am Klavier eine gerade erst komponierte Sinfonie vorspielte, „worinn die Bässe ganz unerhört arbeiten, und die vorigen Sonntag im Königsclubb so executirt worden ist, daß alle Spieler dabey schwitzen“. Zugleich resümierte Cramer: „Es ist wahr, und bleibt wahr; unendlich Genie hat doch der Knabe, und besonders einen Reichthum und Fülle in der Instrumentalmusik, an die Wenige reichen; und die wie Schulz selbst eingesteht, das Characteristische zwischen ihm und Schulz ausmachen“.⁵⁸

(2.) Gesondert aufgenommen und gespeichert werden in Kiel – als Grundlage für eine gesonderte EDITION – die von Kunzen geschriebenen und an Kunzen gerichteten BRIEFE und briefähnlichen Schreiben. Allein im Besitz des Reichsarchivs und der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen befinden sich nach ersten Recherchen mehr als 150 Briefdokumente. Bei dem zahlenmäßig überwiegenden Teil handelt es sich, modern gesprochen, um die „Geschäftskorrespondenz“ zwischen Kunzen und dem ihm in Kopenhagen noch übergeordneten Kapellchef; lange Zeit war dies der Oberhofmarschall Adam Wilhelm von Hauch. Gerade solche Quellen sind in der Lage, sehr detailliert den Berufsalltag eines königlichen Kapellmeisters zu erhellen. Wäre von Kunzen keine einzige Komposition erhalten geblieben, dann wäre allein schon die Beschäftigung mit dem Berufsporträt, also die Rekonstruktion des Berufsalltags des damaligen Hofkapellmeisters, eine gesonderte Studie wert.

Informieren können jene „Geschäftsbriefe“ gelegentlich auch über heute als „historisch“ einzustufende Entscheidungen. Ein eminent historisches Dokument ist etwa jenes Schreiben vom 16. Dezember 1812 mit Kunzens Vorschlägen für den Aufbau einer musikalischen „Fach-Bibliothek“ zum Nutzen für den „Musikstudierende[n]“. Noch präziser heißt es im dänischsprachigen Text „sær-

58. Tagebucheintrag vom 23. Okt. 1787. (Das *Tagebuch* wird unter der Signatur *Cod. ms. SH 406*, Fasz. 3 in der Universitätsbibliothek Kiel aufbewahrt. Eine kommentierte Ausgabe wird derzeit für den Druck vorbereitet).



Zeitung für die elegante Welt.

Dienstag

22 Dezember 1801.

153.

Haydn's Schöpfung.

(Kopenhagen, 20 Okt. 1801.)

(Da die Berichte über Aufführungen der Haydn'schen Schöpfung dies Jahr hindurch ein stehender Modestitel in deutschen Blättern gewesen sind, so mag ein kräftig gesagt (wenn gleich verspätet) Wort darüber von einem Künstler, der sein Genie und seinen reinen Geschmack hinsichtlich durch große und schöne Kunstwerke bewährt hat, davon den Beschluß machen. Red.)

Nun endlich, m. Fr., haben wir denn auch die Schöpfung aufgeführt. Wir hätten uns wirklich schämen müssen, wenn wir nicht endlich auch, so wie es beinahe in ganz Europa der Fall gewesen ist, in der Zeitung einen Artikel hätten geben können, daß den und den Tag die berühmte Schöpfung von Haydn mit einem Chor und Orchester von 200 Personen aufgeführt worden sei. Dies ist denn wirklich geschehen und zwar zum Besten der Verwundeten vom 2ten April in einer unserer größten Kirchen. In der Aufführung nahmen sehr viele Liebhaber Theil, und sie übertraf die größte Erwartung, obgleich man nur die nothwendigsten Proben hatte machen können. Der Zulauf war außerordentlich, wie man das auch bei der gespannten Neugierde, ein so ausgezeichnetes Meisterwerk und non plus ultra der Kunst zu hören, nicht anders erwarten konnte. Ich glaube daher mit Wahrscheinlichkeit behaupten zu können, daß an die 6000 Zuhörer versammelt waren. Der Eindruck, den diese Musik hervorgerufen hat, scheint sehr verschieden zu seyn, obgleich es

nicht fehlen kann, daß, da man hier nie ein so vollständiges Chor und Orchester beisammen gehört hat, viele, von der Wirkung getäuscht, die großen Effekte in der Haydn'schen Musik vorgefunden zu haben, glauben werden. Lassen wir sie beim Glauben und geben ihnen dafür unsere individuelle Meinung über den Werth dieser samstagsen Musik.

Suert ein paar Worte über den Text, wenn es nicht schon verlorene Arbeit ist, über dies Nachwerk nur einige zu verlieren. Hätte man es darauf angelegt einem Komponisten eine Gallbrücke zu legen, ihn so ganz in seiner Blöße darzustellen, so wüßte ich mir keinen zu erdenken der dieser Absicht besser entspräche. Man denke sich ohne Auswahl zusammengepöppelte biblische Sprüche, kalte planlose Erzählung der sechstägigen Schöpfung, detaillierte Abzählung aller geschaffenen Wesen, und am Ende Adam und Eva, die sehr altklug auf die Welt kommen und viel schaaltes Gemüth über ihre Empfindungen austreten; so hat man die Inzredienzen zu dem Gedicht. Konnte sich Jemand daran wagen, dies in Musik zu setzen, so mußte es freilich ein Mann wie Haydn seyn, dessen musikalisches Talent sich mehr in Instrumental-Wirkung äußert, als da, wo es darauf ankömmt Empfindungen, Leidenschaften darzustellen.

Was er denn auch daraus machte, ist nicht mehr und minder als eine unendliche Symphonie, mit Rezitativen und erhabenen Chören durchwebt. — Wie mag sich der Dichter gesireut haben, wie er dem Komponisten die Idee

153

deles nyttig for de som studere og videnskabeligen dyrke Musikken“.⁵⁹ Am Rande mag hier vielleicht noch die Anmerkung interessant erscheinen, daß Kunzen dabei die von Forkel in Göttingen geschaffene Musikbibliothek als vorbildhaftes Muster anführte („Die Göttinger Bibliothek ist in diesem Fache sehr gut versehen, und hat an Herrn *Forkel* ihren eigenen Bibliothekar“). Kunzens gutachterliche Empfehlung hinsichtlich des Ankaufs der Musikbibliothek des Kapellmusikus und Komponisten Johan Henrik Lorentzen und deren Zusammenlegung mit den Musikalien und Musikbüchern der Königlichen Bibliothek bzw. die auf diesen Vorschlag hin durch königliche Unterschrift getroffene Verfügung vom 13. Januar 1813 ist – kurz gesagt – die „Geburtsurkunde“ der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek.⁶⁰

(3.) Was aussteht, und was vor allem dringlich erforderlich erscheint, ist die EDITION eines kommentierten WERKVERZEICHNISSES. Hier einen realistischen Zeitpunkt der Publikation ins Auge zu fassen, fällt nicht leicht, sofern jener Trend anhält, daß man ständig neue, bislang unbekannte Werke findet oder auf Aufführungsberichte über bislang nicht registrierte Kompositionen stößt. So ist beispielsweise 1805 aus *Adresseavisen* zu erfahren, daß für ein Sonntagskonzert in H.O.C. Zincks *Synge Institut for Kiøbenhavns Ungdom* der Vortrag eines „figureret Kanon af Hr. Kapelmester Kunzen“ angekündigt wird;⁶¹ eine solche Komposition konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Zum anderen: Wahrscheinlich aus dem Jahre 1787 datiert ein *Klavierkonzert*, das Kunzen – zusammen mit einer *Sinfonie* – an den Offenbacher Verleger Johann André geschickt hatte; des näheren ist hierzu aus einem Brief Kunzens zu erfahren:

In dieser Absicht habe ich mir die Freyheit genommen Ew. Wohlgeb. zwey Stücke von meinen Arbeiten zuzuschikken, wovon das Erste, die *Sinfonie* nemlich, gänzlich zu Ihrem Behuf ohne weiteren Eigennutz etwa 10 Exempl. für meine Freunde hiermit zum Stiche Ihnen angeboten wird. Das *Concert* würde ich aber nicht ohne *Honorarium* geben können, worüber man aber nähere Abrede nehmen könnte. Sollten Ew. Wohlgeb. aber meine Vorschläge nicht gefallen so ersuche ich nur, mir dasselbe zurück zu befördern. Ich schicke Ew. Wohlgeb. die Sinfonie in Partitur damit dieselben Sie desto eher beurtheilen könnten und habe keine weitere Abschrift davon, weil es meine erste Handschrift ist.⁶²

59. [Dt. Übersetzung:] besonders nützlich für diejenigen, welche Musik studieren und sich wissenschaftlich damit beschäftigen. Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab: „F.L.Æ. Kunzen, der Hofkapellmeister und die Königliche Bibliothek“, in: *Fund og Forskning* 1995 (im Druck).

60. Vgl. ebenda.

61. Für die Überlassung von Exzerpten aus dieser Zeitung habe ich Dan Fog gesondert zu danken.

62. Zürich, Zentralbibliothek (Autogr. Ott.): F.L.Æ. Kunzen, 7. Dez. 1787.

Beide Werke gelten in der hier beschriebenen Form als verschollen. – Tatsache ist des weiteren, daß sich in dem Bestand des Frankfurter Opernmaterials zu Mozarts *Don Giovanni* eine Einlagearie und zur *Zauberflöte* eine Transposition befinden, die höchstwahrscheinlich auf Kunzen zurückgehen; die betreffenden Rollen der *Donna Elvira* bzw. der *Königin der Nacht* sang damals niemand anders als „Madame Kunzen“. Und noch ein weiteres Beispiel mag hier für die unterschiedliche Werküberlieferung angeführt werden: In England ist eine Dirigierpartitur des *Halleluja der Schöpfung* erhalten geblieben, zu dessen deutschem Text mit Bleistift ein englischer Text eingetragen ist.⁶³

(4.) Zu Lebzeiten von Kunzen sind nur wenige seiner Werke im Druck erschienen, schon gar nicht die großen Opern oder die mehraktigen Singspiele. Von den Singspielen *Vinhøsten* und *Dragedukken*, die zu den am häufigsten aufgeführten Bühnenwerken Kunzens gehören, existieren lediglich Klavierauszüge. Wer sich, um ein Urteil über den Singspielkomponisten Kunzen zu gewinnen, mit dem Studium der gedruckten Klavierauszüge begnügt, erhält mit Sicherheit ein ungenügendes Bild. Es gehört bekanntlich zur Eigenart damaliger Klavierauszüge, daß sie bevorzugt die Sologesänge und Duette, kaum jedoch die ausgedehnten Ensemblesätze zum Abdruck brachten, die sich zum häuslichen Musizieren eben weniger eigneten. Gerade jedoch in der Gestaltung der Aktschlüsse, worauf nachgerade auch die Musikwissenschaft ihr besonderes Interesse gerichtet hat, liegt sichtlich ein gesteigertes kompositorisches Engagement von Kunzen. Das Finale des 1. Aktes zu dem Singspiel *Die Weinlese* (1793) besteht aus fünf Einzelteilen, das zum 3. Akt aus sieben. Nicht weniger ausgearbeitet und mehrteilig ist der Schluß des 2. Aktes, in den sogar ein vierstimmiger „kontemplativer“ (räsonnierender) Kanon eingebaut ist. Daß und wie dieser Kanon in die Szene integriert ist, daß mit der Kanonmelodie zugleich der folgende Chor beginnt, ist nur der ungedruckt gebliebenen Partitur zu entnehmen.⁶⁴

Gemäß dem hier angedeuteten Sachverhalt wäre ins Auge zu fassen, solche Singspiele in Partiturform zu edieren oder – was auch möglich wäre, da die in Kopenhagen aufbewahrten Autographe sehr sauber geschriebene Exemplare darstellen – sie als kommentierten Faksimiledruck zu veröffentlichen.

(5.) Geplant für den Herbst des nächsten Jahres ist des weiteren eine Ausstellung unter dem Titel DER HOFKAPELLMEISTER F.L.AE. KUNZEN – STATIONEN SEINES LEBENS UND WIRKENS. Gezeigt werden soll sie zunächst in Kopenhagen, anschließend in Kiel und in Lübeck.

63. Das Exemplar befindet sich in der Musiksammlung des British Museum in London.

64. Ein Faksimiledruck der Partitur der Berliner Aufführung vom Jahre 1807 erschien, herausgegeben von Th. Bauman, als Band II in der Reihe *German opera 1770-1800* (New York und London 1986). – An dieser Stelle wurde in der Vortragsfassung ein Hörbeispiel eingeblendet, das ich *Danmarks Radio* verdanke.

(6.) Unverzichtbar im Zusammenhang der genannten Teilprojekte ist nicht zuletzt die Beschäftigung mit der Musik selbst. Aufgabe ist es u.a. auf solche kompositorischen „Individualismen“ aufmerksam zu machen, die Kunzens scheinbar so zeitgebundene und – wie behauptet – lediglich den Epochenstil widerspiegelnde Musik, in nicht geringem Maße zugleich aufweist.

Kunzen hat – formästhetisch gesehen – recht singuläre, zuweilen ausgesprochen „originelle“ Gattungsexemplare geschaffen. Dies gilt bereits für seine Lieder,⁶⁵ mehr noch für die mehraktigen Bühnenwerke oder den Hymnus *Halleluja der Schöpfung*, dessen Einzelteile nach einem korrespondierenden Tonartenplan angeordnet sind. Das Finale des 4-aktigen Singspiels *Dragedukken* von 1796 greift in metrischer Veränderung auf die Thematik/Melodik der Ouvertüre zurück; Anfang und Ende des gesamten Singspiels korrespondieren sehr bewußt also auch hier. Kunzens *Lenore*, eine Vertonung der Bürgerschen Ballade, die den Gattungstitel „Ein musikalisches Gemälde“ trägt, haben bereits die Zeitgenossen wegen ihres Erfindungsreichtums schlicht als „genialisch“ bezeichnet.⁶⁶ Und um noch ein weiteres Beispiel anzuführen: Die 4-sätzig Sinfonie in G-Dur vom Jahre 1787 weist die bewußt intendierte Satzfolge auf: *Allegro* (G-Dur) [dabei handelt es sich um einen Sonatensatz]; 2. Satz [in der Sinfonik der Zeit um 1787 durchaus nicht die Regel]: *Menuetto [I] – Menuetto II – Menuetto [I]* (G-Dur – C-Dur – G-Dur); 3. Satz: *Molto Adagio* (C-Dur); 4. Satz: *Vivace* (e-Moll). Die Gattung Sinfonie erfährt hier eine eigenartige Zweiteilung, insofern der langsame Satz als überdimensionierte Introduction in ein spukhaftes Mollfinale fungiert. Daß Moll-Sinfonien in Dur schließen, entspricht einer namentlich von Haydn mitgeschaffenen Konvention. Für Kunzens Tonartenplan, demzufolge eine Dur-Sinfonie in der parallelen Molltonart ausklingt, ließ sich bislang noch kein Vorbild ausfindig machen. Nicht minder verrät die Gestaltung des die Sinfonie eröffnenden Sonatensatzes im Detail einen „denkenden Künstler“. Und selbst einem so konventionellen Satztypus wie dem Menuett dieser Sinfonie wußte Kunzen von der Norm abweichende Seiten abzugewinnen, weshalb er 1791 von der Berliner Kritik sogar gerügt wurde.⁶⁷

Im Rahmen dieses letzten Abschnitts, der Beschäftigung mit dem Komponisten Kunzen, liegt es nahe, noch kurz auf die Oper *Holger Danske* einzugehen. Wer immer sich näher mit ihr beschäftigt hat – in neuerer Zeit Torben Krogh,⁶⁸ Børge Friis,⁶⁹ Sven Lund,⁷⁰ Anna Amalie Abert,⁷¹ Esther Barfod⁷² – kam zu

65. Vgl. hierzu die Diss. von B. Friis, 1943, S. 66 ff.

66. *Musikalisches Wochenblatt* 1. Heft, Stück IV, Okt. 1791, S. 26.

67. „In dem ersten Menuett ist dem Recensenten die rasche Ausweichung aus *D dur* ins *Es dur* zu hart, und die Rückkehr mit der übermäßigen Sechsten zu abgenutzt“ (Ebenda, S. 26).

68. Krogh (1924), S. 240 ff.

69. Friis (1943), S. 113 ff.

70. Sven Lunn: „Omkring Holger Danske“, in: *Dansk Musiktidskrift* 16 (1941), S. 27-30; ders., „Oberons Tryllehorn“, *Ebenda* 19 (1944), S. 75-80.

einem höchst positiven Urteil. Für Nils Schiørring ist die Oper – geschichtlich gesehen – „det betydeligste musikdramatiske værk, der har set lyset herhjemme i 1700-talet“.⁷³ Hermann Kretzschmar würdigte sie als „die bedeutendste romantische Oper großen Stils aus dem 18. Jahrhundert“.⁷⁴

Um auf eine der Besonderheiten dieser Oper hinzuweisen, sei für einen gleichzeitigen Höreindruck die Liedarie der Titania aus dem 3. Akt ausgewählt.⁷⁵ Das Beispiel schließt bewußt den Übergang zur Arie (oder besser: zum Gesang) der Sultanin Almansaris und speziell dessen Beginn mit ein. Zu hören ist bei diesem Ausschnitt auch das mehrmals wiederkehrende Rezia-Motiv. Zu hören ist zunächst ein durch seine Strophigkeit sehr geschlossener Teil. Um deutlich zu machen, daß es sich hier jedoch um keine traditionelle Nummernoper handelt, möchte ich die Aufmerksamkeit nachdrücklich auf den Übergangsteil richten, auch wenn die von *Danmarks Radio* geleistete Interpretation hier zunächst nicht ganz textgetreu verfährt.

Diese Oper – eine *Oberon*-Oper, im Jahre 1789 komponiert – stellt ohne Frage eine Novität dar. Sie hat weder gesprochenen Dialog wie das Singspiel, noch Seccorezitative wie die opera seria oder semiseria. Sie weist in der Tat einen „durchkomponierten“ Duktus auf, der jedoch immer wieder durch geschlossene Formen durchbrochen wird, beispielsweise durch einen Chor – den Chor der unsichtbaren Geister und Elfen, der im Laufe der drei Akte insgesamt achtmal erklingt und dessen Melodie dergestalt die Qualität eines „Leitmotivs“ späterer Funktionalität annimmt. Nicht anders geschieht dies, wie angedeutet, mit dem Rezia-Motiv und mit „Oberons Horn“, mit dessen Intonation die Ouvertüre beginnt.

Noch einige wenige Bemerkungen zur Ouvertüre dieser Oper: Auch sie stellt bezüglich ihrer Formstruktur etwas Besonderes dar. Verabschiedet ist hier – 1788/89 – sowohl die Opernintroduktion in Form der französischen oder italienischen „sinfonia“ als auch der Typus Ouvertüre in Form des regulären Sonatensatzes oder seiner Rudimente mit und ohne Reprise oder mit und ohne Durchführung. Bei Kunzen handelt es sich um eine Ouvertüre, die auch nicht als separater Teil ablösbar ist oder als „Konzertouvertüre“ Sinn machen möchte; selbständige Konzertouvertüren hat Kunzen nach 1800 einige komponiert und beim Verlag

71. Anna Amalie Abert: „*Oberon* in Nord und Süd“, in: U. Haensel (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas* (= Festschrift K. Gudewill), Wolfenbüttel und Zürich 1978, S. 51-68.

72. Esther Barfod: „Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Holger Danske“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 3, München-Zürich 1989, S. 380-382.

73. Nils Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark, Bind 2: 1750-1870*, København 1978, S. 100. [Dt. Übersetzung:] Das bedeutendste musikdramatische Werk, das im 18. Jahrhundert hierzulande das Licht erblickt hat.

74. Hermann Kretzschmar: *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Leipzig 1911, S. 303.

75. Das an dieser Stelle zu Gehör gebrachte Musikbeispiel betraf nach dem dänischen Klavierauszug den Ausschnitt S. IIII – IIII8.

Breitkopf & Härtel drucken lassen. Sinn, und zwar höchst künstlerisch-individuellen, stiftet Kunzens Overture als Einleitung in diese spezielle Oper, mit deren erster Szene sie auch unmittelbar verknüpft ist. Bevor man dies gewahr wird, hat die Overture jedoch auch bereits zu anderen Szenen einen musikalischen Bogen gespannt. Ein noch nicht näher zu identifizierender Rezensent der Berliner *Musikalischen Monathsschrift* hat dies 1792 sehr genau erkannt und beschrieben:

Die Overture besteht aus mehrern Theilen, deren Hauptsätze, aus nachher folgenden Stücken genommen, geschickt erweitert und zu einem Ganzen von großer Wirkung verbunden sind. Der erste Theil, Scherasmens Tanz, worin die Flöte die ersten vierhalb Zeilen – im Presto für eine Flöte fast zu viel! – solo spielt, unterscheidet sich durch Aufmerksamkeit erregende Originalität, kündigt bestimmt den comischen Character der ersten Partie an, und läßt, was die Ausführung des Themas betrifft, nichts zu verlangen übrig. Der folgende Theil, ersten Characters, hebt mit dem schmelzenden Gesange an, durch den in der zweyten Scene des ersten Actes Oberons Erscheinung angekündigt wird. Von diesem gehts durch einen räthselhaften, sturmweissagenden Uebergang zu dem, nachher als Gewittersymphonie wiederkommenden, letzten Theil, worin Oberons klagende Stimme: „*Titania, Titania! Ach niemals, niemals kehrst du wieder!*“ von abwechselnden Flöten und Oboen tönend, mit dem mächtigen Grausen gegen einander kämpfender Tonmassen einen Contrast hervorbringt, durch den sich dieses Stück seine individuelle Bedeutung sichert. Dem Schluß der Overture, mit dem die Bühne sich öffnet, schmiegt die süße Arie sich an, in der Oberons jammernde Klage (– Sturmgeheul und Donnerschläge sollten sie nicht begleiten oder unterbrechen!) mit rührendem sanften Nachhall der Oboe und fernlauschenden Echo die Lüfte theilt, und – wenn noch in unsern Zeiten das Schicksal erdichteter Wesen auf der Schaubühne interessiren kann – Aller Herzen zu stillem Mitleid erweicht. Wahrer und schöner herzlicher Gesang allenthalben; besonders treffend zur wohlgewählten Harmonie die Zeile: *Hör Oberons verlaßnes Klagen!* der Uebergang in d moll: *doch weh! nur Echo lauschet hier!*⁷⁶

Man kann der Overture – mit Blick auf ihre Reihung – kurzerhand das Etikett „Potpourri-Overture“ aufkleben, gewonnen ist damit freilich wenig; aber selbst dies wäre im Jahre 1788/89 – gattungsgeschichtlich gesehen – erst einmal eine Besonderheit. Nicht erklärt bleibt dann noch immer das Verhältnis, in dem diese vier Hauptteile zueinander stehen. Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß hier für die Introdution einer Oper eine individuelle Form gefunden wur-

76. *Musikalische Monathsschrift*, 1. Stück, Juli, Berlin 1792, S. 8f.

de. Was sich in dieser Art und Richtung später daraus gattungsgeschichtlich entwickelte, sollte – zumal bei der Diskussion des Typus „Programmsinfonie“ in deutschen Musikzeitschriften – noch immens viel Staub aufwirbeln. Da war allerdings von Kunzens Ouvertüre nicht die Rede, nicht zuletzt deshalb, weil die Oper *Holger Danske* bis auf den heutigen Tag keine einzige Aufführung auf einer deutschen Bühne erlebt hat. Wahrscheinlich hat man sie in Deutschland – weil man ohnehin nur die knappen Notizen aus den Lexika kannte, nicht aber das Libretto und die Musik selbst – zu sehr als „dänische Nationaloper“ eingestuft, für die es in Deutschland offenbar kein vordringliches Aufführungsinteresse gibt, solange die Dänen selbst sie schon nicht im Repertoire haben.

Hört man in diese Eingangstakte hinein, dann sollte das Interesse gesondert auf zwei kleine Details gelenkt werden: Die Oper beginnt (siehe *Abb. 4*) – und dies hat der gerade zitierte Rezensent unterschlagen – mit einem lang ausgehaltenen, einzelnen Horn-ton. Es handelt sich um „Oberons Horn“, wie dem weiteren Verlauf zu entnehmen ist. 1826 hat C.M. v. Weber seine *Oberon-Ouvertüre* in ähnlicher Weise eröffnet. Was bei Kunzen gleich im „Presto“ nachfolgt, ist eine Figuration, bei der man nicht ohne Grund an das feine Gewebe späterer Oberon-Opern (oder vorausblickend auch an Mendelssohns *Sommernachtstraum*) denken darf; bei Kunzen taucht diese Figuration ein weiteres Mal in der Oper selbst auf, wenn Oberons Horn – von Holger geblasen – den Diener Scherasmin (Kerasmin) in einen unausweichlichen Tanzwirbel hineinzwingt.⁷⁷

IV

Wenn von dem in Vergessenheit geratenen Kunzen schon einmal die Rede ist, dann wird abwechselnd nicht selten von einem „Lübecker“ oder „dänischen“, von einem „norddeutschen“ oder gar „nordischen Mozart“ gesprochen. Solange es sich in solchem Zusammenhang allerdings um einen Künstler handelt, den keiner so recht kennt, sollte man solche Charakterisierungen möglichst vermeiden, gewiß auch im Interesse eines jeden Kenners, der das Phänomen Mozart näher erfahren hat. Kunzen war ohne Frage ein Mozartianer, bestimmt aber kein Mozart. Dennoch: aus jener Mozartepoche einen Komponisten zu besitzen – und wäre er nur vom Kaliber eines Dittersdorf oder Carl Stamitz –, in derartiger Situation darf sich jede Stadt und jedes Land glücklich schätzen. Dies gilt nicht minder für die weite Region des Ostseeraumes. Für sie ist Kunzen ohnehin einer ihrer damals wie heute Großen, in einer Reihe stehend mit dem viel zitierten „schwedischen Mozart“ Joseph Martin Kraus.⁷⁸

77. Der an dieser Stelle eingeblendete Ausschnitt aus der Ouvertüre war gleichfalls der Aufnahme von *Danmarks Radio* zu verdanken.

78. Vgl. den Artikel J.M. Kraus, in: *Riemann Musik Lexikon, Personalteil A-K*, Mainz ¹²1959, S. 960f. – Vgl. hierzu ferner das Vorwort zu Friedrich W. Riedel: *Das Himmlische lebt in seinen Tönen. Joseph Martin Kraus, ein Meister der Klassik*, Mannheim 1992.

HOLGER DANSKE.

The musical score is presented in a traditional format with multiple staves. The top staff is labeled 'Oboe' and the bottom staff is labeled 'Tuba'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The music is in 2/4 time and features a variety of melodic and harmonic textures. The score is divided into sections by brackets, and the overall structure is typical of a 19th-century orchestral work.

Abb. 4

Anstatt diesen Kunzen – wie geschehen – unreflektiert als den „Dänen“ oder den „Norddeutschen“ zu apostrophieren, sollten traditionsreiche Musikstädte wie Lübeck oder Kopenhagen eher darin wetteifern, Chancen zu eröffnen, um diesen F.L.Ae. Kunzen näher kennenlernen zu können. Vorab wichtig scheint dabei vor allem dies zu sein, eine Reihe seiner Werke im Konzert oder auf Schallplatte dem Urteil des musikalischen Hörers zugänglich zu machen. Sehr rasch würde allein dadurch – symbolisch gesprochen – der Namenszug auf dem historischen Gedenkstein wieder in schärferen Konturen hervortreten. Und bewahrheiten würde sich aufs Neue, was 1817 der Zeitgenosse Christian Levin Sander in die Worte gefaßt hatte: „Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister“.

SUMMARY

„Kunzen stands high among Comtemporary Song composers ...“ (1817): Report on the Research initiative concerning the life and works of Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)

When the German-born (1761 in Lübeck) Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, the Hofkapellmeister of Copenhagen, died in 1817 the author of his obituary in the *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* stated that one should „expect Kunzen’s extensive biography rather soon“ since he is held in high respect as both a man and artist. Despite this statement, such a monography has not yet appeared. The author, however, recently has begun a research project that contains the following individual details:

1. production of a documentary biography, 2. edition of letters to and from Kunzen, 3. creation of an annotated list of compositions, 4. edition of selected works, 5. an exhibition celebrating the 200th anniversary of Kunzen’s return to Copenhagen in 1795 when he accepted „the position of his lifetime.“ Last but not least the project also includes 6. a close study of Kunzen’s compositions, especially his not so seldom found „compositional individualism.“

Translated by Anna H. Harwell

Niels W. Gade's „Agnete og Havmanden“

*Additional source material and a new hypothesis concerning its origin (Part II: realizing opus 3 – from concert overture to symphony and dramatic poem)**

By ANNA HEDRICK HARWELL

In part I of this article (see *Dansk Årbog for Musikforskning* XXI, p. 45-47) I briefly described some newly-discovered orchestral sketches to Niels W. Gade's *Agnete og Havmanden* overture and consequently challenged the previously accepted theory that Gade's *Jugendträume* overture is the musical result of *Agnete og Havmanden*.¹ I will now continue, in part II, by tracing the evolution of *Agnete og Havmanden* from concert overture to five-movement symphony and dramatic poem.

Gade's first mention of „Agnete og Havmanden“ occurs in a letter to A.P. Berggreen dated September 24, 1838:

Nu har jeg altsaa lagt Haand paa Værket og givet det Form af Ouverture. 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 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.²

As the above *Agnete og Havmanden* program reveals, Gade intended to divide his overture into three sections: primary part, midpoint and closing section. The primary part of the overture is described as „Agnete's yearning by the sea after an unknown object“. This undoubtedly refers to the opening measures of the 1838 sketches (music example 1). Note the depiction of the waves in the lower strings (cello) and the use of an impassioned a-minor clarinet solo for the portrayal of Agnete's yearning. After this opening section Gade records two opposing themes

* I would sincerely like to thank the Danish Fulbright association, whose financial assistance enabled me to complete the research for this article.

1. This theory was originally presented in Finn Matthiassen's „Niels W. Gade og troldtøjet“ *Festskrift Søren Sørensen*, Copenhagen: Dan Fog, 1990, p. 73-74.

2. Complete letter transcribed in C. Skou, *Andreas Peter Berggreen*, Copenhagen 1895, p. 55-58.

– the Merman’s lamentation of love (music example 2), and the voice of Agnete’s conscience (music example 3). While the Merman is characterized by a trombone, Agnete is again represented by the clarinet. The overture’s midpoint represents Agnete’s moral struggle between good and evil (music example 4). Finally Gade describes the closing section of the overture as Agnete’s unconditional surrender into the Merman’s embrace (music example 5). Unfortunately the sketches abruptly end at this point – it appears that several pages may be missing. Gade’s use of two different ink colors indicates that he worked on the sketches more than once. Nonetheless, the lack of any other musical sources suggests that he soon set the project aside.³

In October 1839, a little more than one year after the letter to Berggreen, Gade recorded in his composition diary a second program based on *Agnete og Havmanden* (see table 1).⁴

TABLE 1: PROGRAM FOR AGNETE OG HAVMANDEN AS FOUND IN GADE’S COMPOSITION DIARY (NB: /// = CROSSED-OUT TEXT).

Octbr:

1839

Agnete og Havmanden (A ///)⁵

Sinfonie.

1.) Agnetes Længsel ved Havet. (Moderato) ♩ A

2.) Havfruernes Sang. (Fis moll Andante med Chor af

Fruentimmerstemmer.) „Agnete. Agnete kom!“ ///

///⁶(3 Chor: forskellige.) (/ /// / /// / /// / ///)⁷

(Fis Dur – .)

3.) Agnetes Bryllup. (Scherzo E Dur. 3/4.)

4.) Vuggevis. (C Dur Moderato eller Andantino.)

(Clarinet solo.) afbrydes af

Choral: Hvo ikkun lader Herren raade⁸ – eller I Jesu.

3. Apparently unsatisfied with his progress on *Agnete og Havmanden*, Gade began working on a new overture, *Jugendträume*, in October 1838.
4. Composed of six pages and written between July 1839 and August 1841, this diary contains the programmatic origins of some of Gade’s most famous works: *The Echoes of Ossian* Overture (Op. 1), the c-minor Symphony (Op. 5) and the Piano Sonata in e-minor (Op. 28). Originally housed in the Royal Library, Copenhagen, this diary is now missing. Niels Martin Jensen, however, has kindly supplied me with a photocopy of the diary.
5. “moll” has been crossed out and an upper-case A has been written over the original lower-case a.
6. “til Dur” has been crossed out.
7. “I moll med violi & cello” has been crossed out.
8. Chorale text from *Evangelisk-kristelig Psalmbog, til Brug ved Kirke og Huus=Andacht*, Copenhagen: Carl Frid. Schubart, 1798, # 301, p. 167.

pp .Navn skal al vor Gjerning skee ⁹ – synges
 MandfolkeChor ganske pianissimo –
 (Dies irae, dies illa solvet saecula in favilla).

.....page break.....

All^o agitato og Recitativ (Clarinet solo.) –
 Fortsættelse af Choralen –

xattacca

5. Finale. Agnetes Kirkegang og Død. (a moll)
 (Og alle de smaa Billeder, de vendte sig omkring –
 – C Dur. „O Herre Jesu tilgiv du min Synd“ –
 – Og Altertavlen vendte sig og Alteret med den-
 Og Alt med den -
 Sig vendte, hvor hun Øiet
 I Kirken vendte hen. –

—

da brast den Armes Hjerter,
 da iisned hendes Blod. —)¹⁰
 (?)Choral: A Dur. „Men du o Forsoner Kjære
Tilgiver hver angerfuld Synder —

Fine.

x 5.) Finale. —————

Havfruernes Sang (Fruent:) og Choralsan-
 gen (Mandst:) kalder Agnete.

As shown in my transcription of the symphony's program, only the second, fourth and fifth movements were supplied with intricate outlines. Gade left a good deal of empty space after the headings for the first and third — undoubtedly planning to develop the programmatic details of these movements at a later date.

Unfortunately, no musical realization of the 1839 program exists. Nevertheless, a comparison between this program and the overture sketches from 1838 reveals several similarities: both works were originally conceived as being in the key of a-minor, both open with a depiction of Agnete's yearning by the sea and both represent Agnete with a clarinet solo.

Despite these similarities, however, the programs are noticeably different. Gade substantially expanded his original 1838 idea. In addition to changing the

9. Ibid., # 135, p. 81.

10. These seven lines come from Jens Baggesen's *Agnete fra Holmegaard* (1808).

composition's form to a five-movement symphony, Gade enlarged the program's plot and added texts borrowed from the Evangelist-Christian Psalmbook (1798) and Jens Baggesen's *Agnete fra Holmegaard* Ballad (1808). As a reading of *Agnete fra Holmegaard* reveals, Gade apparently utilized this text when forming the general layout of his 1839 program.¹¹

Baggesen's ballad begins with a restless Agnete staring into the sea. A beautiful Merman appears and begins to sing. He pledges his love to Agnete and asks her to join him below the waves. She accepts his proposal and eventually bears him two sons. All is well and Agnete is very happy until one day the sound of church bells interrupts her while she is singing a lullabye. Agnete becomes alarmed and suddenly feels compelled to visit her childhood church. The Merman allows her to go, but only on the condition that she return before daylight. Agnete hurries towards the church and upon entering the graveyard comes face to face with her mother. When the mother discovers where Agnete has been for the past two years she reminds Agnete of the husband and daughters she abandoned and tries to convince her to forget the Merman and his two sons. But Agnete is firm, she renounces her family and remains true to the Merman. She then enters the church. Everyone turns their back to her. Agnete looks down at the floor and to her horror discovers that the gravestone before her bears the name of her mother. The shock of this realization breaks Agnete's heart. She falls to the floor and dies. Now all her children, sons and daughters alike, long for their mother.

Familiarity with Baggesen's text greatly aids in the task of deciphering the many enigmatic details of Gade's program. For example, in the fourth movement Gade interrupts Agnete's lullabye with a sacred chorale. This chorale, undoubtedly serving as a substitute for Baggesen's church bells, not only reminds Agnete of the life she abandoned but also expresses, through its text, the moral struggles of Agnete's conscience. Similar is Gade's employment of the *Dies Irae* theme as a means of foreshadowing the deaths of both Agnete and her mother.¹² Finally, the

11. The story of „Agnete og Havmanden“ exists in many versions. In its earliest ballad form (ca. 18th century) Agnete is portrayed as a selfish, rebellious girl who deserts her family and then callously abandons the Merman and his children. Contrary to this egocentric characterization, the Agnete of most 19th-century versions displays kind, loving feelings of familial loyalty. She is torn between her love for the Merman and her loyalty to God. Thus the predominating theme of most 19th-century versions is a tragic split between the Christian and the humane, between social and natural values. For further discussions concerning the history and evolution of „Agnete og Havmanden“ see: Thomas Bredsdorff, „Nogen skrev et sagn om 'Agnete og Havmanden', hvem, hvornår og hvorfor?“ *Fund og Forskning* XXX (1991): 67-80; Peter Meisling, *Agnetes Latter. En folkevisemonografi*, Copenhagen, 1988 and „De sympatiske Havmænd – En lille replik til Thomas Bredsdorff“, *Fund og Forskning* XXX (1991): 81-6; Iørn Piø, „DgFT 38, Agnete og Havmanden“, *Nye veje til Folkevisen*, Copenhagen: Gyldendal 1985, p. 140-148

12. I agree with Matthiassen's conclusion (p. 82) that Gade's employment of the *Dies Irae* was probably influenced by Berlioz's earlier employment of the theme in the fourth movement of *Symphonie fantastique*.

allegro agitato clarinet solo towards the end of the movement represents Agnete's distraught reaction to the chorale and sudden compulsion to visit her childhood church.

Gade's program for the final movement revolves around a quote from the ultimate scene in Baggesen's ballad:

Og alle de smaa Billeder,
de vendte sig omkring -

—
Og Altertavlen vendte sig
Og Alteret med den -
Alt med den
Sig vendte, hvor hun Øjet
I Kirken vendte hen.

—
Da brast den Armes Hjerter,
Da iisned hendes Blod.

As in the previous movement, Gade uses a chorale text to reflect the state of Agnete's conscience: „O Herre Jesu tilgiv du min Synd.“ The composer then records two options for the symphony's conclusion. The first reflects a message of Christian salvation and centers around the chorale „Men du o Forsoner Kjere tilgiver hver angerfuld Synder.“ In contrast to this, the second option reflects more closely the feeling of Baggesen's romantic text by using choirs of mermaids and humans to express the tragic longing caused by Agnete's death.

Several details in Gade's 1839 program, however, do not coincide with Baggesen's text. In his outline for the second movement Gade cites a „Chor af Fruentimmerstemmer“ who sing „Agnete. Agnete kom!“ as well as an additional three choirs described as „forskjellige.“ These vocal groups, not mentioned by Baggesen, are more than likely related to the four choirs who attempt to lure Agnete into the sea in the „Bølgernes Sang“ of H.C. Andersen's dramatic poem *Agnete og Havmanden* (1834). In addition Gade's third movement, „Agnetes Bryllup,“ is undoubtedly based upon the „Havmandens Bryllup“ of this same text. Here Andersen features Agnete's marriage to the Merman, an event excluded from Baggesen's *Agnete fra Holmegaard*.¹³

Gade's familiarity with Andersen's text is not surprising. The two men became friends towards the end of the 1830s and they collaborated on an „Agnete og Havmanden“ project in the early 1840s. This project, a dramatic poem in two acts, is based on an abridged version of Andersen's *Agnete og Havmanden* text and features a series of songs and melodrama composed by Gade (see table 2).

13. In addition to a more involved plot, Andersen's dramatic poem has a larger cast of characters than Baggesen's ballad.

TABLE 2: MUSICAL NUMBERS COMPOSED BY GADE FOR H.C. ANDERSEN'S DRAMATIC POEM *AGNETE OG HAVMANDEN*

Act I

1. Hemming's Song – „Der voxed' et Træ.“¹⁴
2. Choir of Mermaids – „Jeg veed et Slot.“
- Merman and Agnete – Melodrama (seduction scene).

Act II

- 3a. Agnete's Lullabye – „Sol deroppe ganger under Lide.“
- 3b. Choir of Huntsmen – „Trara! Trara! Trara!“
4. Hemming – „Agnete var elsket.“¹⁵
5. Choir of Huntsmen – continuation of no. 3b.
- 6a. Repetition no. 4, but without orchestral introduction and coda.
- 6b. Choir in Church – „Barn Jesus, Brudgom fager og fiin.“
- 7a. The Fisherboy's Ballad – „Lærken synger sin Morgensang.“
- 7b. Choir in Church – continuation of no. 6b.
8. Merman and Agnete – Melodrama (Agnete's death).

I do not know when Andersen and Gade first began to collaborate on *Agnete og Havmanden*. A letter from Andersen shows that the project was well under way by the summer of 1842:

Bregentved den 17 Juli 1842

Kjære Ven!

Da jeg endnu ikke i Aviserne seer et eneste Ord om vor Jomfru „Agnete,“ saa kommer hun nok ikke i Tjeneste i Sommer, den franske Greve¹⁶ har nok faaet hendes Plads. Det forekommer mig imidlertid bedst om vi tog os lidt af Jomfruen og derfor skriver jeg denne korte Epistel.

Vil de have det reenskrevne Manuscript, af Hr. Holst¹⁷ og da indsende dette til Direktionen, med et Par Ord at De har komponeret Musikken og vil nu fuldende en Ouverture til Stykket; vi ville altsaa rimeligvis erholde Svar fra Censoren ved Saisonens Begyndelse og Agnete kan da gives i September eller Oktober. De kan ogsaa bringe det til Conferentsraad Collin og tale med ham hvad Musikken angaar, jeg skal da skrive om Stykket. . . .¹⁸

14. Hemming is the mortal husband Agnete abandons when she goes to live with the Merman.
15. According to Niels Martin Jensen, *Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger*, Copenhagen: Gyldendal, 1964, p.169, this song's melody appears to be a variation in minor of the folk ballad „Agnete hun stander på højelofts bro“ (*Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*, Abrahamson, Nyerup & Rahbek (eds.) Copenhagen, 1812-14, Vol. V, no. 50a)
16. Three-act comedy *Grev Létorières Proces* by Bayard and Dumanoir. Performed at the Royal Theater on July 1 and 8, 1842.
17. Wilhelm Holst played the role of the Merman in the premiere of *Agnete og Havmanden*. Agnete and Hemming were played by Fru Heiberg and Chr. Hansen.
18. The original letter is housed in The Royal Library, Copenhagen: Ny kgl. Saml. 1716.

Andersen was hoping for a premiere at the Royal Theater in September or October 1842. But *Agnete og Havmanden* did not appear until April 20, 1843. The autograph score for this performance contains musical emendations as well as performance indications. In its present state it opens with the song „Der voxed' et Træ.“¹⁹ A study of the manuscript's appearance reveals that the page numbering has been changed — pages 1-5 were originally numbered 4-8.

Upon first noticing these altered page numbers I naturally assumed that a song had been eliminated from the dramatic poem. But an examination of the prompt book used for the premiere soon revealed that „Der voxed' et Træ“ had always been conceived as the work's opening song.²⁰ Thus the altered page numbers must be due to the elimination of some other type of music.

A hint as to what this music might have been is revealed in Andersen's letter of July 17, 1842. After commenting on the unexpected delay of the *Agnete og Havmanden* premiere, Andersen asks Gade to write to the director of the theater explaining that he „vil fuldende en Ouverture til Stykket.“ But the final score contains no overture. Thus one is left with the question, could the altered page numbers in the *Agnete og Havmanden* score be evidence of Gade's failed attempt to compose an overture?²¹

Such a conclusion appears logical when we consider the evolution of *Agnete og Havmanden*. From the beginning Gade appears to have struggled with the task of creating a large programmatic composition. His first project, an overture, never progressed beyond preliminary sketches. In his second project, a symphony, Gade added choirs and texts as a means of facilitating the musical expression of the program, but to no avail. Finally, after abandoning all plans for a programmatic work, Gade resorted to writing the musical numbers to Andersen's dramatic poem. Andersen was hoping for a premiere in the summer of 1842, but his plans were delayed due to Gade's incomplete overture. When the dramatic poem finally did appear in April 1843, no overture was included. Like the other programmatic works, Gade's second *Agnete og Havmanden* overture never came to fruition.

Andersen and Gade spent many months preparing for the premiere of *Agnete og Havmanden*. Despite these efforts the production itself was very short-lived —

19. The Royal Library: Music collection, C II 108.

20. The Royal Library: Manuscript Department, Royal Theater's Prompt Book collection no. 17. Although the prompt book's copyist has not yet been identified, both Andersen and Gade appear to have entered corrections. The text for *Agnete og Havmanden* was first submitted to the Royal Theater on September 2, 1842 (Annotated edition of H.C. Andersen, *Mit Livs Eventyr*, Copenhagen: Gyldendal, 1951, Vol. II, p 100).

21. Although many would correctly argue that the inclusion of a full overture would require more space than the mere three pages missing from Gade's *Agnete og Havmanden* score — a short instrumental introduction could have been included in Gade's earliest version of the dramatic poem.

only two performances.²² According to the contemporary critic J.L. Heiberg, *Agnete og Havmanden* failed for various reasons:

At Sagen ikke er blevet bedre, men snarere værre ved det Udtog af Digtet, som man har transporteret umiddelbart fra Bogladen op paa Scenen, forstaaer sig af sig selv. Men herved maa erindres – hvad allerede offentlig er bemærket – at Forfatteren ikke af egen Drift har bestemt sig til at bringe sit Arbejde paa Scenen, men anmodet derom af en Skuespiller, som var i Forlegenhed med sin Sommerforestilling. Rigtignok havde det været bedre, om hans Tilbøielighed til at gjøre en Tjeneste ikke havde forledet ham til at opoffre sig selv, og om Componisten Hr. Gade ikke havde ødslet sin characteristiske, følelsesfulde Musik paa et Arbejde, hvorom det var saa let at forudsige, at det ikke kunde bære den.²³

Edvard Collin expressed a similar opinion about the dramatic poem in a letter to Andersen dated April 23, 1843. Like Heiberg, Collin appears to have found Gade's music the most redeemable part of the production:

Det falder altid i min Lod at skrive Dem til om de af Deres Arbejder, som De ingen Glæde har af. Dette er nu ogsaa Tilfældet med Agn[ete; den] gik første Gang i Torsdags d. 20de, . . . Baade Gottlieb og jeg havde hele Tiden Forudfølelsen af denne Skjebne; en forunderlig Kjølighed og Kjedsommelighed var udbredt over det Hele. Fru Heibergs Spil behagede vist Adskillige; mig og mange Andre mishagede det; Hansen var jevn, Holst meget god. Arrangementet maadeligt, i Slutningen endog fabelagtigt slet; Scenen hvor Fiskeren begraver Agnete og sætter et Kors, som han har liggende færdigt, var saa dumt arrangeret, at jeg hvert Øieblik ventede at høre Latteren fra den villige Pøbel. – Musiken var yndig og lader intet tilbage at ønske.²⁴

After the failure of *Agnete og Havmanden*, Andersen abandoned the project completely and relinquished all hopes of eventual publication.²⁵ Gade, on the other hand, maintained an interest in the work and eventually arranged six of its songs for voice and piano. This song set, entitled *Sange af Agnete og Havmanden*, *opus 3*, was dedicated to A.P. Berggreen and published in 1845 by C.C. Lose & Olsen (see table 3).

22. April 20 and May 2, 1843.

23. Johan Ludwig Heiberg, *Intelligensblade*, no. 30 (1843).

24. Cited from *H.C. Andersens brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, Copenhagen: Levin & Munkgaards Forlag, 1933, Vol. 1, p. 339-40.

25. In a letter to Edvard Collin dated November 27, 1843 Andersen states: „Agnete er for evigt skrinlagt.“ Cited from *H.C. Andersens brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, p. 347.

TABLE 3: SANGE AF AGNETE OG HAVMANDEN, OP. 3.

1. Song of Hemming the Minstrel
„Der voxed' et Træ“
2. Choir of Mermaids
„Jeg veed et Slot“
3. Agnete's Lullabye
„Sol deroppe ganger under Lide“
4. Choir of Huntsmen
„Trara! Trara! Trara!“
5. Ballad about Agnete and the Merman
„Agnete var elsket“
6. The Fisherboy's Ballad
„Lærken synger sin Morgensang“

Six years after the publication of *Sange af Agnete og Havmanden*, op. 3, Gade wrote a choral piece entitled *Agnete og Havfruerne*. This work, composed for soprano, women's choir and orchestra, contains revised versions of two songs from *Agnete og Havmanden* („Jeg ved et Slot“ and „Sol deroppe ganger under Lide“). Performed for the first time in 1858 by Copenhagen's Musikforeningen, *Agnete og Havfruerne* was later arranged for voice and piano and then published posthumously in 1891.²⁶

ZUSAMMENFASSUNG

Niels W. Gades „Agnete og Havmanden“: Weiteres Quellenmaterial und eine neue Theorie bezüglich der Entstehungsgeschichte des Werkes (Zweiter Teil: Die Verwirklichung von op. 3 von der Konzertouvertüre bis zur Symphonie und der dramatischen Dichtung)

Die Verfasserin unternimmt, die Entwicklung von *Agnete og Havmanden* von der Konzertouvertüre bis zur Symphonie und der dramatischen Dichtung bei Niels W. Gade zu verfolgen. Im besonderen werden Gades literarische Quellen, Jens Baggesens *Agnete fra Holmegaard* und Hans Christian Andersens *Agnete og Havmanden*, einer Untersuchung unterzogen. Es wird konkludiert, daß es Gade, obwohl er sich jahrelang für das Sujet „Agnete und der Wassergeist“ interessierte, nie gelang, ein programmatisches Orchesterstück über die Sage zu vollenden.

Deutsche Übersetzung: Jan Maegaard

26. Dan Fog, *Niels W. Gade – Katalog*, Copenhagen: Dan Fog, 1986, p. 12-13.

Septbr. 1838
Crotchenborg

Moderato

Agnete og Havmanden

Clar.

pp *mf*

Cello

Alt

Viol

dim

Clar. solo

Fl.

col. Viol: Cor:

f *mf*

Clar. solo

Viol.

Fag.

Cello

Clar. solo

Handwritten musical score for Ex. 2, first system. The system consists of two staves. The upper staff is for the Flute (Fl.: (?)) and the lower staff is for the Trombone (Tromb.). The key signature is one sharp (F#). The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The upper staff has a 'dim.' (diminuendo) marking. The lower staff has a 'con esph.' (con espres.) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 2

Handwritten musical score for Ex. 3. The system consists of three staves. The upper staff is for the Clarinet (Clar.), the middle staff is for the Cello (Cello), and the lower staff is for the Trombone (Tromb.). The key signature is one sharp (F#). The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The upper staff has a 'Clar.' marking. The middle staff has a 'Cello' marking. The lower staff has a 'Tromb.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The system ends with a double bar line.

Ex. 3

Fl. Ob.

agitato

dim

Trombe

Timp.

T

6/4

Ex. 4

Clar.

Viol 2da

Violone

Viol pmi divisi

plizz Tag

7

7

Ex. 5

Are the music and the choreography for „The Flower Festival“ Pas de deux by Paulli and Bournonville?

By KNUD ARNE JÜRGENSEN

To meet with a question like this, put by a dance historian who has dedicated more than a decade to the study of August Bournonville's ballets, may, of course, at first sight appear to be without sense. Nobody today would probably question August Bournonville's and Holger Simon Paulli's paternity of the 1858 *Flower Festival Pas de deux*.¹

However, it proves how careful research in the field of dance- and theatre history always must be when confronting even some of the most established historical „facts“ or „truths“.

Since the Copenhagen première in 1858 of Bournonville's one-act ballet *The Flower Festival in Genzano* this *pas de deux* has become one of the great 19th century Danish choreographer's most well-known works, and is today in retrospect, sometime considered to be the dance that best expresses the quintessence of his choreographic and musical style.

Moreover, during the last four decades, *The Flower Festival Pas de deux* has achieved its rightful place in the international repertory of classical ballet.

Since its creation this dance has always been particularly popular with the audience. At the first performance at Copenhagen's Royal Theatre on December 19, 1858 the critic of *Berlingske Tidende* (20.12.1858) wrote:

Miss Juliette Price performed the leading rôle to the most enthusiastic applause and with that strange blend of grace and virtuosity that is so characteristic of her dancing; and we must in particular emphasize the *pas de deux* performed by her and Mr. Scharff. The latter deserves our outspoken recognition for his performing of the part of Paolo.

1. Until recently there seems to have been confusion whether it was Edouard Helsted or Holger Simon Paulli who actually wrote the music for the *pas de deux* in *The Flower Festival in Genzano*. On the covers for the two existing recordings of this dance (Danish EMI 165-39262/3; HMV SLS 842) and in the programmes of the Royal Danish Ballet either Helsted or both composers have been listed for many years. A more serious blunder on this matter was recently made by Mr. Ole Nørlyng, who in an article on Bournonville's composers (published in *Perspektiv på Bournonville*, Copenhagen, 1980, p. 282) emphasizes „Helsted's music for the *Flower Festival Pas de deux*“ as one of the most outstanding examples of this composer's „refined and elegant style“. The 1858 score for the *pas de deux* in *The Flower Festival in Genzano* is Paulli's autograph.

When the *pas de deux* was first performed outside Denmark in this century by the Danish dancers, Emilie Smith and Karl Merrild, at the London Coliseum on June 8, 1914 the *Morning Post* reported on June 10, 1914:

[Emilie Smith] dances with surprising lightness and address, nothing being more fascinating than the delicate play of her very thin but eloquent arms. She was admirably supported by Mr. Merrild, whose methods are somewhat energetic. The *pas de deux*, which was most favourably received, would have seemed richer and less thin had it stood for some story.“

This international popularity of the *Flower Festival Pas de deux* has continued up to our time and at the recent 1992 II Bournonville Festival in Copenhagen the dance was assessed by two American critics as follows:

The pièce de résistance was the *pas de deux* from *Flower Festival of* [sic] *Genzano*. Long a standard attraction at gala performances worldwide, this duet is a yardstick of classical technique [...] the shimmering aerial dynamics were beautifully detailed, with a freshness and innocence rarely seen and totally emblematic of Bournonville's creed: „Ej Blot Til Lyst“ (not for pleasure alone) which is the inscription over his royal stage. (Camille Hardy in *The World and I*, June issue, 1992)

Created sixteen years after „Napoli“, the „Flower Festival“ duet again combines suggestions of Italian folk style with the elegant French classicism.

(Lewis Segal in *Los Angeles Times*, April 18, 1992)

The *Flower Festival Pas de deux* is indeed one of Bournonville's most happy blends of the Italian-Franco-Danish ballet-cultures of his century, and perhaps even more so than has hitherto been thought.

In connection with my current studies on the original sources and the performing history of Bournonville's ballets in his own lifetime, some unknown sources have been discovered that have shed new light on the genesis of this dance duet. They raise the question whether the *Flower Festival Pas de deux* can, in fact, still be considered an original work by Bournonville and Paulli, or instead perhaps should be regarded as a „re-created“ dance, based on an earlier work by artists deriving from a completely different artistic milieu than the Biedermeier artistic world with which we normally connect Bournonville.

During the examination of the existing musical sources for Bournonville's 1856 Vienna staging at the Kärnthnerthor Theatre of his ballet *Napoli* some unknown and highly surprising facts about this production came to light.

The 1856 Vienna production of *Napoli*, which represents the second and last staging outside Denmark during Bournonville's lifetime,² contained among other things two new incorporated dances in Act III which replaced Bournonville's original 1842 *pas de cinq* divertissement in that act. These dances were:

(1) A *Pas de quatre* choreographed by the Italian dancer, Luigi Gabrielli, and danced by himself and three ladies (Pia Ricci, Eveline Roll and Caroline Dietrich).

(2) A *Pas de deux* choreographed by the Italian dancer, Lorenzo Vienna (who performed the rôle of *Gennaro*), and danced by himself and the Italian ballerina, Carolina Pocchini (who played *Teresina*).

Only very little is known about the music for Gabrielli's *Pas de quatre*. According to the ophicleide part for *Napoli*³ this dance consisted of eight movements as follows:

„Scherzoso e vivo“ in 6/8 in E flat major (29 meas.)

„Adagio“ in 12/8 in C major (21 meas.)

„1. ster Variat:“ (the time signature, key, and number of bars unknown)

„Var: 2. do“ Allegretto in 2/4 in F major (44 meas.)

„3tes Variation“ (the time signature, key, and number of bars unknown)

„Var: 4. to“ in 3/4 in B flat major (58 meas.)

„Coda“ in 2/4 in G major (52 meas.) followed by a section in 6/8 in E flat major (26 meas.)

„Galop“ in 2/4 in C major (111 meas.)

Much more was revealed from the study of the music sources in Austria's National Library of Lorenzo Vienna's *pas de deux*. In the part for the first violin the complete music of this dance was included (see Appendix II, entry 2). Apart from its introduction this music proves to be nearly identical with that of H.S. Paulli's autograph score for the *pas de deux* in Bournonville's ballet *The Flower Festival in Genzano*, première almost two years later at Copenhagen's Royal Theatre on 19.12.1858. This rather astonishing fact indicates that the music for Bournonville's 1858 *Flower Festival Pas de deux*, which hitherto has been regarded as a work composed exclusively by Paulli, must, in fact, already have existed and been performed in *Napoli* during Bournonville's sojourn in Vienna 1855-56.

2. On 27.6.1843 *Napoli* was mounted for the first time outside Denmark at Hamburg's Stadttheater. In Hamburg it was staged with new, original décors painted by the French scenographer, François d'Herbès, and was performed five times between 27.6. and 16.7.1843.
3. AWn, signature: O. A. 1036 (Orchesterstimmen)

A pencilled note on the part for the first violin („v[on]: Strebinger“) even provides us with the name of its composer, Matthias Strebinger (1807-1874), who apparently wrote this music in Vienna sometime during late 1855 or early '56. However, the definitive proof that Strebinger is the true composer of this music was only obtained with the discovery of his autographed score for those parts of the dance that were played by an accompanying brass ensemble seated on stage (the so-called „Banda“). This score together with a contemporary manuscript copy of Strebinger's full orchestral version were both recently unearthed in Copenhagen's Royal Library (see Appendix II, entries 3 and 4).

With all these sources now at hand, Paulli should today only be given credit for having arranged and/or re-orchestrated Strebinger's 1856 score when it was incorporated (probably at Bournonville's wish) in his score for *The Flower Festival in Genzano* in 1858. The possibility that Paulli's and Bournonville's 1858 *Flower Festival Pas de deux* could have been incorporated in the Vienna version of *Napoli* after its 1858 Copenhagen première can be discounted because *Napoli* was given only three times in Vienna, the last time on February 9, 1856.⁴

What, therefore, now remains to be answered is the exact extent to which the 1856 *Napoli pas de deux* – choreographed by an Italian dancer to original music by an Austrian composer – is really identical with Bournonville's and Paulli's 1858 *Flower Festival Pas de deux* – musically as well as choreographically.

At the 1856 première of Strebinger's and Vienna's *Napoli Pas de deux* the entire Viennese critical establishment emphasized the extraordinary quality of C. Pocchini's and L. Vienna's dancing. Among them was the critic of *Wiener allgemeine Theaterzeitung* who reported on 5.2.1856:

Fräul. Pocchini ist unbedingt eine der ersten Tänzerinnen der Gegenwart. Ihre Rapidität ist enorm, ihre Fußspitzenkraft unerhört, ihr Aplomb von einer fabelhaften Elasticität [...] Hr. Vienna tanzt vortrefflich, auch in der Ausdrucksweise seiner Mimik liegt viel Anziehendes. [signed „Th. H.“]

Bournonville, too, seems to have fallen in love with the incorporated *Pas de deux* in *Napoli* the moment he saw it. So much is clear from the three preserved music scores of this dance, which he bought directly from Strebinger and paid for out of his own pocket with what appears to be the explicit aim of bringing them to Copenhagen. Some years later these scores were donated by

4. The original instrumental parts for the 1856 Vienna version of *Napoli* were packed and sealed after the last performance on February 9, 1856. It was my privilege to be the first to re-open the seals during my recent stay in Vienna in February 1994. This circumstance proves beyond doubt that these parts were never used for any other later performances of *Napoli*, not in the Austrian capital nor in any other country.

Bournonville as a personal gift to his Danish pupil and favourite ballerina, Juliette Price, who had followed him to Vienna in 1855-56 and in 1858 was the first to play *Rosa* in *The Flower Festival in Genzano* (see Appendix II, notes to entries 3 and 4).

The fact that Bournonville deliberately brought Strebinger's scores with him to Copenhagen in the spring of 1856 seems to indicate that a future Danish staging of this dance must have been very much in his mind long before the idea for *The Flower Festival in Genzano* first struck him in Copenhagen in June, 1857 (see Additional sources).

The plot for *The Flower Festival in Genzano*, which had already been drafted in parts by Bournonville with his projected 1848 ballet *Annitta, eller Viinhøsten i Albanerbjergene* (see Appendix II, entry 1), was taken from the third chapter of Hans Christian Andersen's 1835 novel *The Improvisatore* in which a detailed description of the annual flower festival in Genzano is included. Andersen's description was combined with additional narrative material from Alexandre Dumas' *Impressions du Voyage* (1834). Bournonville's definitive 1858 version of the ballet tells the story of a young couple, *Rosa* and *Paolo*, who help an escaped brigand, but are repaid by him only with ingratitude. *Rosa* is held captive by the brigand, but after *Paolo's* successful efforts in liberating his fiancée the ballet ends happily with the couple being reunited in a *pas de deux* together with six girls during the annual flower festival in Genzano.

Apart from using most of the same music the *Flower Festival Pas de deux* also has some striking dramaturgical parallels with Lorenzo Vienna's *Napoli Pas de deux* in that both dances are performed by a young couple, who have recently undergone great perils and suffered long separation, but in the end are happily reunited. This seems to indicate that while Bournonville was still in the midst of choreographing *The Flower Festival in Genzano* he must have come to the conclusion that the 1856 *Napoli Pas de deux* would indeed be the most obvious choice for the finale divertissement in his new ballet.⁵

The only significant musical change that was made by Paulli in Strebinger's score (see Appendix I) is the omission of Strebinger's rather long introduction (41 meas.), which was replaced with a far shorter intrada of only nine bars of fanfare-like chords played by the full orchestra.

Paulli, moreover, „re-orchestrated“ Strebinger's score to a certain extent, in that he omitted the accompanying brass ensemble (the so-called „Banda“) which in Strebinger's version was seated on stage and played amidst the dancing Neapolitans in Act III of *Napoli*.

5. According to his diary (see Additional sources) Bournonville began working on the *Pas de deux* rather late in the creative process of *The Flower Festival in Genzano*. Thus, the music and choreography for this dance seem to have been arranged and established definitively during November 1-9, 1858.

Finally, Paulli's 1858 version differs from Strebinger's score with a reversed succession of Strebinger's two opening movements (*Andante* and *Allegretto*). Paulli's score also holds some minor rhythmical differences and a number of brief music insertions, all presumably of his own composition.

When seen in a more general scheme, these differences are of only minor musical importance, and Paulli's score should accordingly be seen as a light arrangement of Strebinger's music.

These practices of musical borrowing and the rearranging of ballet scores by foreign composers were very common in the preceding century and can be followed in detail in Bournonville's diary entries and written instructions to musical collaborators. Therefore it is perhaps appropriate to briefly mention another striking example of these practices in the Bournonville repertoire.

Paulli's score to the well-known *Pas de trois* from Act 1 of the ballet *Conservatoriet* (1849), for instance, is not, as one has until now assumed, simply an arrangement of the French composer Pierre Rodes' violin concerto in A Major. Instead this work appears to have been borrowed from the French choreographer Jean Baptiste Blache's ballet *Mars et Vénus ou Les Filets de Vulcain* (1826). The original rehearsal part to this ballet (Library of the Paris Opera: Mat. 19 [151(1), pp. 129-141), contains music which is practically identical to the *Pas de trois* in Paulli's score to *Conservatoriet*. In Blache's ballet this music was also performed as a *Pas de trois* by the French dancers, Lise Noblet (as *Vénus*), Antoine Paul (as *Zéphyre*), and Pauline Montessu (as *Flore*). Bournonville knew the ballet well from his student years in Paris in the late 1820s, and it is natural to assume that he returned to this particular *Pas de trois* when he choreographed *Conservatoriet* twenty years later. Consequently one can ponder whether the borrowing practices associated with the music and choreography of the *Flower Festival Pas de deux* are also applicable in the case of the *Pas de trois* in *Conservatoriet*; in reality should this dance be regarded as a work choreographed by Blache or by Bournonville?

These and many similar examples reveal that a great part of what we until now have considered to be an expression of a specifically Danish ballet culture in the Bournonville repertoire is, in reality, either a descendent from or a direct product of contemporary ballet music written by prominent south and central-european choreographers and composers.

In my research I systematically have collected and identified all cases of musical and choreographical borrowings in the Bournonville repertoire so as to reveal, among other things, how complex a phenomenon Bournonville really was (at least during the first thirty years of the almost five decades he served as Copenhagen's ballet-master). The borrowings document how Bournonville made an immediate mental note whenever he heard ballet music outside Denmark so that he might use it later, with the help of Paulli or other Danish composers, in his own ballets in Copenhagen.

Thus much of Danish ballet music from the middle of the 19th century is

actually more of a development of foreign composers' contributions to this field than it is an expression of a special school of Danish ballet music.

The next question to be answered is if the same thing also can be said about Bournonville's choreography, in particular that for the *Flower Festival Pas de deux*? Does this dance as we know it from today's performances actually represent a choreographic „adaptation“ of those steps originally devised by Lorenzo Vienna in 1856?

To answer this question we are somehow less well equipped since so far no choreographic notes for either Lorenzo Vienna's or Bournonville's *Pas de deux* have been traced.⁶ We can therefore only turn to Bournonville's choreography as it has been handed down from one generation of dancers to another for more than a century, in order to look for elements that may point towards an even earlier choreographic source in this dance.

Certainly, the *Flower Festival Pas de deux* is different from most of Bournonville's other divertissements. If asked to characterize this dance in a few words one is tempted to call it Bournonville's only truly international virtuosic show-piece, although he may not have intended it to be so originally.

In no other of his still preserved dances do we find so many unfamiliar steps or such strong pointe work than in the *Flower Festival Pas de deux*. This is particularly true with the girl's small *gargouillade*-like steps in her first solo variation, and her circling *en petit manège* with four *grand jétés* in 1st *arabesque* at the end of the same solo. Also, the girl's repeated series of quick *relevés* on pointe in her second solo are not found anywhere else in Bournonville's other dances.

Another significant difference between Bournonville's choreography for the *Flower Festival Pas de deux* and his other dances, is the Coda. Here a close circling is performed four times by the couple with the boy holding the girl while turning in a low leaning position and the girl jumping upright while doing rapid *ronds de jambe sautés*. It is rather unusual in Bournonville's choreography for a phrase with this length to be repeated four times and without even the slightest variant.

Even the coquettish and flirtatious play between the girl and the boy in the beginning of the Coda (a choreographic reminiscence of the girl's steps in her

6. The only choreographic description of the *Flower Festival Pas de deux* from Bournonville's hand that has come to light so far is his autographed manuscript written on March 31, 1877 for the last restaging of the ballet in Bournonville's lifetime, which took place on September 11, 1877. In this manuscript the *Pas de deux* is described as follows:

„*Pas de deux*

1. Pigerne med Tambouriner Gruppe og Placement [an oblique line of six dots indicating the exact positions of six female dancers of the *corps de ballet*]

2. – 3. Soloer af Paolo og Rosa. – - All[egr]o non troppo. – Ballet. – Adagio og Gruppe.

Solo af Paolo. – af Rosa. – - Ballet – Paolo. Rosa. Ballet og Finale.“

first solo variation) is not found anywhere else in Bournonville's *œuvre*. Here the girl takes a *piqué* into 1st *arabesque* on her right pointe supported by the boy. She then swivels to the left doing a rotation into *arabesque devant* after which she again swivels to the right returning to the 1st *arabesque*.

Both of the boy's two soli seem close to Bournonville's usual bouncy style in that the boy's steps here use mainly the strong beats of the music. However, in his first solo we find a significant difference from most of Bournonville's other celebrated male variations in that this solo follows very simple direct lines in the use of the stage with a clearly signalled and exact retracing of the path of the dance.

The boy's second solo is perhaps the only part of the entire dance which is fully in Bournonville's style. This becomes clear through the many sudden contrasts between series of high springing steps and earthbound travelling *pas de bourrée*-like steps which are performed repeatedly, but each time with subtle variants.

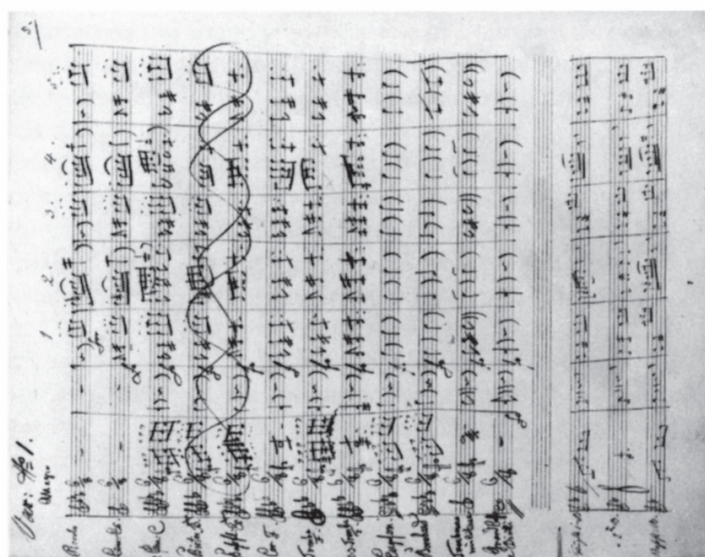
Taken as a whole it seems, that although the *Flower Festival Pas de deux* has been generally acknowledged as one of the most typical expressions of Bournonville's art, it also contains so many „foreign“ elements that we are now forced to consider it differently from his other works. Knowing that this dance is based musically on an Austrian composer's score it seems reasonable also to consider it as a choreographic „translation into Danish“ of an Italian dancer's work, but, of course, worked-out in full accordance with Bournonville's own artistic creed.

When seen in this perspective the *Flower Festival Pas de deux* does indeed represent the most international Bournonville-choreography ever, in which the stylistic musical and choreographical peculiarities of the Romantic ballet in Southern, Central, and Northern Europe became fused in a truly unique artistic symbiosis. The lasting world-wide popularity of the *Flower Festival Pas de deux* seems only to confirm this view.

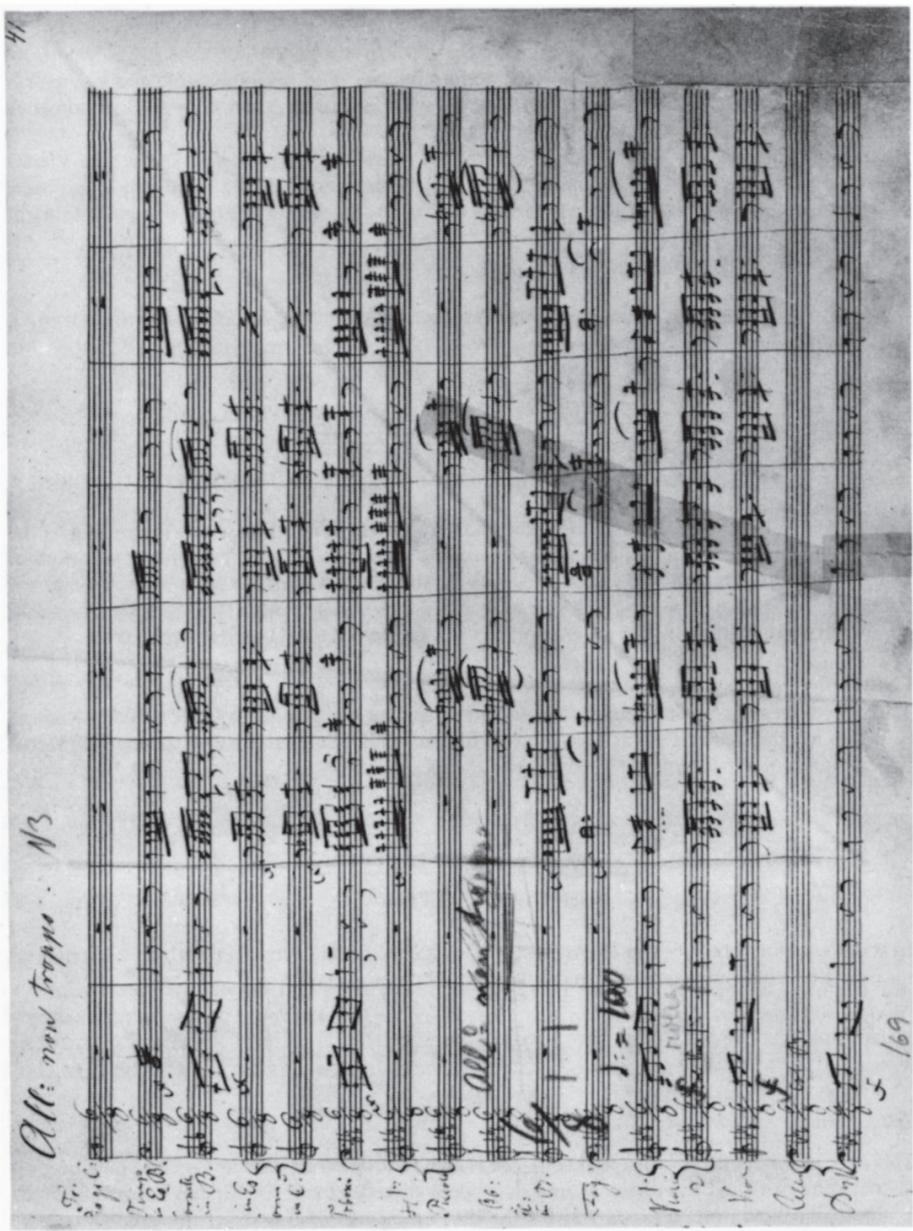
Photos on opposite page:

1. (Top, left) Matthias Strebing (1807-1874), Austrian composer. Lithograph by Josef Lavos, c. 1848. Österreichischer Nationalbibliothek, Vienna, Bildarchiv.
2. (Top, right) Lorenzo Vienna (1830-?), Italian dancer and choreographer. Lithograph by C. Horegshj from a drawing by Girolamo Franceschini, c. 1856. Private collection, Vienna.
3. (Bottom, left) Holger Simon Paulli (1810-91), Danish composer. *Carte-de-visite* photograph by Georg Rosenkilde, c. 1866. Royal Library of Copenhagen, Kort og Billedsamlingen.
4. (Bottom, right) August Bournonville (1805-1879), Danish ballet-master. Lithograph by Armand Rhin (Paris 1854) after a drawing by Edvard Lehmann. (Copenhagen 1853-54). Royal Library of Copenhagen, Kort- og Billedsamlingen.





5. (Bottom) Matthias Strebinger's autograph score for Lorenzo Vienna's *Pas de deux* in *Napoli* (1856). Royal Library of Copenhagen, Musikafdelingen.
6. (Top) Matthias Strebinger's autograph score for the first male variation in Lorenzo Vienna's *Pas de deux* in *Napoli* (1856). Royal Library of Copenhagen, Musikafdelingen.



7. Holger Simon Paulli's autograph score for the first male variation in Bournonville's *Pas de deux* in *The Flower Festival in Genzano* (1858). Royal Library of Copenhagen, Musikafdelingen.

ment *Salut for August Bournonville* (premiered at Copenhagen's Royal Theatre on 5.6.1949). In this divertissement the excerpt had originally served as a prelude to Lander's reconstruction of Bournonville's 1848 *Pas des trois Cousines* (first performed at Copenhagen's Casino Theatre on 20.5.1848). However, before Reesen's 1949 prelude was added to the *Flower Festival Pas de deux* it became slightly changed (probably by Elof Nielsen?) through the addition of two new opening bars with modulating chords played by the brass.

However, none of the music used by Reesen in his 1949 prelude for Lander's version of Bournonville's *Pas des trois Cousines* had ever been part of Paulli's original 1848 score for this dance. Instead of using Paulli's original music Lander had for unknown reasons chosen to use excerpts from a score to a much earlier 19th century ballet by the Franco-Danish choreographer, Pierre Jean Laurent, entitled *Rosentræet eller Hymens og Amors Forlig*. This ballet (for which Laurent had written both the scenario and the music) was premiered at Copenhagen's Royal Theatre on 22.4.1800, but reached only six performances with the last given on 15.5.1800.

According to the original répétiteur's copy for Laurent's ballet (now in DKKk, KTB 136) the excerpt from this score, which was employed by Reesen in 1949 for his version of *Pas des trois Cousines*, was originally part of the ballet's second act (score no. 10). Here it is found notated in the same key as in Reesen's score (G major), but with the time signature as 2/4. Reesen only used two brief excerpts of Laurent's score, namely meas. nos. 1-8 and nos. 17-27 of the Act II „Andante“ movement (score no. 10), which originally had played for a total of 41 bars:

P.J. Laurent: *Rosentræet eller Hymens og Amors Forlig*, Act II, score no. 10, *Andante*, meas. 1-8:



P.J. Laurent: *Rosentræet eller Hymens og Amors Forlig*, Act II, score no. 10, *Andante*, meas. 17-27:



It was these two excerpts that were Reesen's musical source for his prelude to Lander's 1949 version of *Pas des trois Cousines*, and, in turn, became re-used by Hans Brenaa for his new introduction to the *Flower Festival Pas de deux* in 1957.

[2]

„And[an]te“ (in Strebinger's autograph score for „Banda“ the tempo is indicated with „Adagio“, C time, B flat major (28 meas.).



In the part for the first violin numerous pencilled notes are included which indicate Strebinger's original 1856 orchestration of this movement, the musical phrasing, etc.

Comparative note:

This section is musically almost identical with the *Adage* as performed today in the *Flower Festival Pas de deux* by the girl and the boy together. The only difference is the final section (in Strebinger's and Paulli's versions meas. nos. 21-28) which in E. Reesen's 1949 score to *Salut for August Bourmonville* is written with redoubled values of the notes, thus making the *Andante* movement today play for a total of 35 meas. instead of the original 28 notated bars.

[3]

„Allegretto“, 2/4 time, G major (according to the part for the first violin this movement consisted originally of 34 meas., but was later reduced to 30 bars with the omission of meas. nos. 30-33).



In the part for the first violin this movement is followed by a note (written with brown ink) that reads: „Variation folgt“.

Comparative note:

This section is musically almost identical with Paulli's 1858 score for the *Flower Festival Pas de deux*, in which two brief connected solo-variations are performed by the girl and the boy respectively. In Paulli's score, however, the entire „Allegretto“ is placed before the „Andante“ section.

Paulli, moreover, adds a different ending from Strebinger's version by inserting 8 new bars between meas. 21 and 22 of Strebinger's score, and which, in fact, are an almost exact repeat of Strebinger's meas. nos. 6-10 and nos. 3-5. In this way Paulli's „Allegretto“ plays for a total of 38 meas. against Strebinger's original version of 30 bars.

Paulli's score also holds a number of minor rhythmical differences from Strebinger's score, as is the case with, for instance, meas. 17:

Strebinger (1856 version, first violin, *Allegretto*, meas. 17):



Paulli (1858 version, orchestral score, *Allegretto*, meas. 17):



[4]

„Mod[erato]to“ (in Strebingers autograph score for „Banda“ the title and the tempo for this movement is indicated with „Var: No. 1./Allegro“), 6/8 time, E flat major (30 meas.).



Several pencilled notes included in the part for the first violin indicate the musical phrasing of this movement.

The entire movement is in Strebing's 1856 version played by a full orchestra in the pit accompanied by a brass ensemble (the so-called „Banda“) seated on stage.

Comparative note:

This section is musically almost identical with the boy's first solo-variation in the 1858 *Flower Festival Pas de deux*. Paulli's version, however, has a slightly different ending in that he inserted seven completely new bars (presumably of his own composition) that replaced meas. 28–30 of Strebing's score:

Strebinger's 1856 version (meas. 27-30):



Paulli's 1858 version (meas. 27-34):



Paulli, moreover, indicates the tempo of this movement differently from Strebinger with “All[egr]o non troppo”.

[5]

„Brillante assai“ (in Streibinger's autograph score for „Banda“ the title of this movement is indicated with „Var. No. 2^a“), 2/4 time, C major (according to the part for the first violin this movement consisted originally of 52 meas., but was already in 1856 reduced to 48 bars with the omission of meas. nos. 44-47).

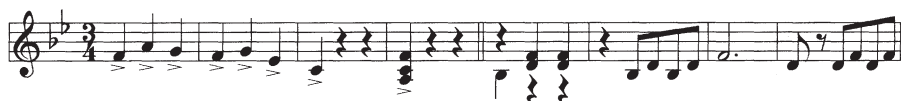


Comparative note:

This section is musically completely identical with Paulli's 1858 score for the girl's first solo-variation in the *Flower Festival Pas de deux*. Paulli, however, indicates the tempo differently from Strebinger with „Allegro“.

[6]

„Coda“ (in Strebinger's autograph score for „Banda“ the tempo is indicated with „Mod[erat]o“), 3/4 time, B flat major (41 meas.).



Comparative note:

Except for the first 22 bars this movement is musically completely different from Paulli's 1858 *Flower Festival Pas de deux* in that Paulli here added two longer insertions (presumably of his own composition). The first of these are 16 bars which were incorporated between meas. 22 and 23 of Strebinger's score:



The second addition consists of a new ending of 33 bars (also presumably by Paulli) which were placed after what is meas. 36 of Strebinger's score:



By inserting this new ending Paulli had to cancel the last five bars (meas. nos. 37-41) of Strebinger's original waltz which played as follows:



Because of these changes the waltz played for a total of 85 bars in Paulli's 1858 version against Strebinger's original score of only 41 meas.

Paulli, moreover, indicated the tempo of the waltz differently from Strebinger with „Allegro“.

In the 1858 version of the *Flower Festival Pas de deux* the waltz was (according to pencilled notes in the 1884 répétiteur's copy) performed by a *corps de ballet* of six girls, who danced around the leading couple holding flower garlands. Only in meas. 39-85 were they joined by the boy, who performed a solo in their midst.

[7]

„Allegro 66,, (in Strebinger's autograph score for „Banda“ the tempo is indicated with „Allegro vivace“), 2/4 time, E flat major (38 meas.).



This movement is in Strebinger's 1856 version played by a full orchestra in the pit accompanied by a brass ensemble (the so-called „Banda“) seated on the stage.

Comparative note:

Apart from Strebinger's upbeat of semiquavers (which in 1858 were changed by Paulli to quavers) and the accompanying brass ensemble seated on stage (which was omitted by Paulli) Strebinger's music of this movement is completely identical with Paulli's 1858 score for the *Flower Festival Pas de deux*.

In the dance this movement is performed as the girl's second solo-variation.

[8]

„Allegro“ (in Strebinger's autograph score for „Banda“ the tempo is indicated with „Vivace“), 2/4 time, E flat major (47 meas.).



This movement is in Strebinger's 1856 version played by a full orchestra in the pit accompanied by a brass ensemble (the so-called „Banda“) seated on stage.

Comparative note:

Apart from a repeat of the first 32 bars (added by Paulli in 1858) and Strebinger's accompanying music for brass ensemble (later omitted) this movement is musically completely identical with the Coda section of Paulli's *Flower Festival Pas de deux*. Because of Paulli's repeat of meas. 1-32 the entire Coda played in 1858 for a total of 79 meas. against Strebinger's 1856 version of only 47 bars.

In the 1858 version of the *Flower Festival Pas de deux* the Coda was originally danced by six girls (meas. 1-32), who were later joined by the girl and the boy in meas. 33. At the end they all danced together forming a group with the six girls encircling the couple while holding flower garlands.

APPENDIX II

The original music and choreographic sources for the *Flower Festival Pas de deux*

LIBRARY SIGLA (in alphabetical order):

AWn: Österreichischer Nationalbibliothek, Wien (Musiksammlung).

AWth: Österreichischer Theatermuseum, Wien.

DKKk: Det kongelige Bibliotek, København (Musikafd./Håndskriftafd./Danske afd.).

DKKkt: Det kongelige Teater, København (Musikarkivet).

SSkma: Musikalska Akademiens Bibliotek, Stockholm.

USNyp: New York Public Library, New York City (Dance Collection, Lincoln Center).

1.

Manuscript scenario. Ms. Autograph by Bournonville. Brown ink. 10 pp. (20,7 x 17,2 cm)

Annitta./eller/Viinhösten i Albanerbjergene./Ballet i to Akter./af/August Bournonville/ 1848.

Signed and dated: „Fredensborg d. 22 Sept. 1848.“

[DKKk; NKS 3285 4° 2 A-E]

This 1848 autograph libretto for Bournonville's projected ballet *Annitta, or The Wine Harvest in the mountains of Albano* seems to have served as basis for most of the dramatic action in the first section of his 1858 ballet *The Flower Festival in Genzano*.

2.

Instrumental part (first violin). Ms. Copy by an unknown hand. Brown ink. 1 vol. 45 pp. (33,4 x 25,7 cm)

Napoli/Violino I/(1./3.ter Act/[...]/v: Strebinger/Violino 1.mo/(1./Pas de deux

Unsigned and undated [c. 1855-56]

[AWn; O. A. 1036 (Orchesterstimmen)]

The music for Strebinger's *Pas de deux* is included on pp. 13-23. Numerous pencilled notes are inserted in this part indicating the original orchestration of Strebinger's score, and which movements were accompanied by a brass ensemble (the so-called „Banda“) seated on stage. Other musician's notes in this part indicate the musical phrasing and give some alternative tempi. All together these notes provide a definitive proof that the *Pas de deux* was actually played as part of the three Vienna performances of *Napoli* in 1856.

3.

Orchestral score for a brass ensemble (the so-called „Banda“) seated on stage. Ms. Autograph by M. Strebinger. Brown and black ink. 1 vol. 14 pp. (33 x 25,6 cm)

Ballo – Napoli. Pas de deux. Strebinger /[...] /Banda. / [...] /Herrn v. Bournonville. – Propriété de M.lle Price –

Signed „Strebinger“, undated [1855-56]

[DKKk; C II, 105, Efterslæt 3 (M. Strebinger, Ballo Napoli)]

This autograph score by Strebinger appears (according to its title-page) to have been bought by Bournonville in Vienna and later donated by him (according to his autographed note „Propriété de M.lle Price“) to the Danish ballerina, Juliette Price. Price danced the *Flower Festival Pas de deux* together with Harald Scharff at its Copenhagen première in 1858.

The score was bought in 1902 by Copenhagen's Royal Library from the actor, Carl Price, who was a relative of Juliette Price and may have received it from her previously.

4.

Orchestral score. Ms. Copy by an unknown hand. Black ink. 1 vol. 54 pp. (32,7 x 25,7 cm)

Propriété de M.lle Juliette Price/von Strebinger/Pas de Deux./Jfr Prices Eiendom

Unsigned and undated [c. 1855-56]

[DKKk; C II, 105, Efterslæt 3 (M. Strebing, Ballo Napoli)

This score is musically completely identical with the part for the first violin to Strebing's *Pas de deux* in Act III of the 1856 Vienna version of *Napoli*.

According to Bournonville's two autographed notes on the title-page („Propriété de M.lle Price“/ „Jfr Prices Eiendom“) it was most probably brought to Copenhagen by him and later donated to Juliette Price, who was the first to dance the *Flower Festival Pas de deux* in Copenhagen in 1858. The score must almost certainly have been copied in Vienna at Bournonville's direct request (perhaps by the Italian „Capelmester Ricci“ from whom he regularly received music copies during his sojourn in Vienna 1855-56). This theory is confirmed by the fact that the title of each movement and the names of the instruments are all given in Italian. Moreover, the score clearly refers to Strebing's autograph score for an accompanying brass ensemble seated on stage (see entry 3) with a note on p. 25 reading: „Con Banda Tutta“.

The score holds a number of minor rhythmical differences from Paulli's 1858 autograph score for the *Flower Festival Pas de deux*. It is also orchestrated differently in that it includes an ophicleide which does not appear at all in Paulli's 1858 orchestration.

The score was bought in 1902 by Copenhagen's Royal Library from the actor, Carl Price, who was a relative of Juliette Price and may have received it from her previously.

5.

Manuscript scenario. Ms. Autograph by Bournonville. Black ink. 1 vol. 10 pp. (22,8 x 16,9 cm)

Blomsterfesten i Genzano./Ballet i een akt/af/August Bournonville/1858.

Signed and dated: „Kbhvn d 31.e August 1858.“

[DKKk; NKS 3285 4° 2 A-E

6.

Choreographic note. Ms. Autograph by Bournonville. Ink. 3 pp. (format unknown)

[7 numbered drawings and choreographic diagrams for the „Flower Dance“ („Blomsterdands“) in Scene 12]

Unsigned and undated [1858?]

[USNYp; Dance Collection (microfilm)

7.

Orchestral score. Ms. Autograph by E. Helsted and H.S. Paulli. Brown ink. 1 vol. 234 pp. (58 + 107 paginated pp. and two blank pp.) (25,2 x 33,5 cm)

267/Blomsterfesten i Genzano./Partitur

Signed and dated (on p. 127): „December 1858./Eduard Helsted.“ and (on p. 233) „Nov: 1858. HSPaulli.“

[DKKk; CII, 114k

Paulli's untitled music for the *Flower Festival Pas de deux* appears in this score as „No. 12“ (pp. 158-198).

8.

Parts. Ms. Copy by an unknown hand. 16 vol.

3 vl I, 1 vl II, 1 vla, 2 vlc e cb, fl, cl 1/2, tr 1/2, trb, timp, gr cassa e tri, piano.

Unsigned and undated [1858]

[DKKk; KTB 267

These parts represent the only original parts that have survived from the 1858 Copenhagen première of *The Flower Festival in Genzano*.

9.

Printed scenario. 1 vol. 11 pp. (19,7 x 12,7 cm)

Blomsterfesten i Genzano/Ballet i een Akt/af/August Bournonville./Musiken af DHrr. Ed. Helsted og H. Paulli.

Kjøbenhavn, J.H. Schubothes Boghandel, 1858

[DKKk; 17, - 175 8°

10.

Piano score. Ms. Copy by an unknown hand. Brown ink. 1 vol. 11 pp. and 1 p. blank. (35,5 x 26,1 cm)
 Pas de deux/af/“Blomsterfesten i Genzano”/af/Paulli
 Unsigned and undated [late 1850s or early 1860s]
 [DKKk; CII, 119]

This is the earliest known arrangement for piano of the *Flower Festival Pas de deux*. It was probably arranged (perhaps by Paulli?) for publishing purposes and is musically completely identical with Paulli's 1858 version.

11.

Choreographic note. Ms. Autograph. Brown ink. 1 vol. 12 pp. (22,8 x 18,2 cm)
Blomsterfesten i Genzano/Ballet i 1 Akt/af/August Bournonville/(Choreographiske Noter til Memorering.)

Signed and dated: „Kjøbenhavn d. 31.e Martz 1877“

[Private collection (Copenhagen)]

This manuscript contains Bournonville's autographed notation of the complete mime and choreography for *The Flower Festival in Genzano* with the exception of the *Pas de six*, the *Pas de deux*, the *Flower Dance (Blomsterdands)* and the *Saltarello*.

The dramatic action is divided into nine scenes and two *Changements* („Osteri Stue“ and „Gaden i Genzano“). For each scene there are inserted choreographic numbers which probably refer to similar numbers inserted in the not yet traced répétiteur's copy from the 1858 première.

12.

Répétiteur's copy. Ms. Copy by an unknown hand. Brown ink. 1 vol. 41 pp. (33,6 x 25,6 cm)
 Blomsterfesten i Genzano/2den Afdeling./1858 Bournonville 1884.

Unsigned and dated: „1884.“

[DKKkt; B 267 3. B 2]

This répétiteur's copy includes the complete music for Section II of *The Flower Festival in Genzano*. It was written in connection with the 1884 restaging at Copenhagen's Royal Theatre and contains numerous pencilled notes indicating the names of the dancers who performed each section of the ballet. The music for the *Pas de deux* is included on pp. 12-25 and is completely identical with Paulli's original 1858 version.

ADDITIONAL SOURCES

In his diary (now in Copenhagen's Royal Library, NKS 747 8°, kapsel 3) Bournonville noted about the creation and the 1858 Copenhagen première of *The Flower Festival in Genzano*:

23.7. and 27.7.1857: „Læst og speculeret paa mine nye Balletter“

28.7.: „læst, skrevet“

31.8.1858: „Reenskrevet et Program til en lille ny Ballet, Blomsterfesten i Genzano“

6.9.: „begyndt den ny Ballet 1.ste Deel med Helsted“

7.9.: „Møde [...] med H Paulli, der gav mig Saltarellen af den ny Ballet“

14.9.: „arbeidet med Paulli og senere paa Eftermiddagen med Helsted“

16.9.: „arbeidet med Paulli“

25.9.: „Eftermiddag arbeidet med Helsted – endelig !“

27.9.: „Op Kl 6, komponeret paa min ny Ballet“ [...] komponeret den Hele Eftermiddag“

28.9.: „1.ste Indstuderingsprøve paa „Blomsterfesten i Genzano“ [...] komponeret“

29.9.: „2.den Indst:prøve paa „Genzano“ [...] Eftermiddagen skrevet og komponeret“

30.9.: „skrevet og komponeret, arbeidet med Helsted“

1.10.: „komponeret“

2.10.: „3.die Indstudering paa Blomsterfesten [...] arbeidet med Helsted“

3.10.: „Møde med Lehmann“

- 4.10.: „skrevet og komponeret“
6.10.: „en Times Indstudering paa Blomsterfesten“
8.10.: „besøgt [...] Helsted [...] arbeidet med Helsted“
9.10.: „5.te Indst: paa Blomsterfesten“
10.11.: „Skrevet og komponeret den hele Formiddag“
11.10.: „Skrevet Regien til min ny Ballet“
12.10.: „Prøve Kl 10. 6.te Indst. paa Blomsterfesten“
13.10.: „Prøve 7.de Indstudering Blomsterfesten“
14.10.: „8.de Indst. paa Blomsterfesten“
15.10.: „komponeret paa Saltarello'en“
16.10.: „lille Prøve paa Saltarello'en [...] komponerede lidt“
18.10.: „skrevet, arrangeret, komponeret [...] Prøve 9.e Indstudering [...] Eftermiddagen hjemme og komponeret indtil Kl 9“
19.10.: „10.de Indstudering“
20.10.: „komponeret [...] 11.e Indstudering paa den ny Ballet [...] Decorations=Møde med Troels Lund paa den ny Ballet“
24.10.: „Arbeidet med Helsted. – Frokost der“
25.10.: „skrevet og komponeret“
26.10.: „12 Indstudering paa Blomsterfesten“
28.10.: „skrevet og komponeret“
29.10.: „Modtaget den sidste Scene af Helsted“
30.10. and 31.10.: „skrevet og komponeret“
1.11.: „skrevet og arrangeret, indleveret Regien til den ny Ballet. Prøve [...] fuldendt pas de deux til Balletten“
2.11.: „Prøve paa Blomsterfesten“
3.11.: „14.de Indstudering paa Blomsterfesten“
4.11.: „Prøve paa Blomsterfesten 15.de Indstudering“
6.11.: „16.de Indstudering paa Blomsterfesten“
8.11.: „17.de og sidste Indstudering paa Blomsterfesten“
9.11.: „Prøve paa Pas de deux til Blomsterfesten“
10.11.: „Costumemøde paa Blomsterfesten“
11.11.: „Prøve paa hele Blomsterfesten, der varer 53 Minutter“
12.11.: „lille Prøve paa Blomsterfesten“
17.11.: „Prøve paa Blomsterfesten for Directeurerne“
24.11. and 27.11.: „Prøve paa Blomstefesten“
9.12.: „passet Prøver paa Blomsterfesten“
10.12.: „Arrangement prøve paa Blomsterfesten“
11.12.: „lille Prøve paa Blomsterfesten“
12.12.: „Musikprøve Kl 12 paa Blomsterfesten. Reenskrevet Programmet til Balletten“
13.12.: „Prøve paa [...] 1.ste Deel af Blomsterfesten [...] fuldført Programmet og bragt det til Bogtrykkeren“
14.12.: „1.ste fuldstændige Prøve paa Blomsterfesten, der gik udmærket“
15.12.: „Correctur paa Balletprogrammet [...] Aftenprøve paa Blomsterfesten“
17.12.: „Generalprøve paa Blomsterfesten der gik udmærket godt“
18.12.: „Costumeprøve og Requisiteprøve paa Balletten“
19.12.: „Afsendt Programmer [...] 1.ste Forestilling af Blomsterfesten i Genzano, for fuldt Huus og et særdeles livligt Publicum. Balletten gik udmærket godt og Juliette vandt Publicum. Det var en stor Succès, med stormende Bifald. Jeg havde atter Aarsag at takke Gud for al hans Miskundhed imod os“
22.12.: „Blomsterfesten 2.den Gang uden Abonnement 2/3 Huus og glimrende Succès. Da jeg kom hjem, fik jeg Brev med Tilsgivelse at møde til Audients hos H. M. Kongen, Imorgen Kl 9“
23.12.: „til Audients for H. M. Kongen, der i de naadigste Udtryk bevidnede mig sin Tilfredshed med Forestillingen iaftes“.

SUMMARY

Are the music and the choreography for The Flower Festival Pas de deux by Paulli and Bournonville?

Since the creation in 1858 of August Bournonville's and Holger Simon Paulli's *Flower Festival Pas de deux* this dance has achieved its rightful place in the international repertory of classical ballet. It represents one of Bournonville's most happy blends of the Italian-Franco-Danish ballet-cultures of his century, and perhaps, even more so, than has hitherto been thought.

In connection with a current research project on the original sources and the performing history of Bournonville's ballets in his own lifetime, some unknown sources have been discovered that have shed new light on the genesis of this dance duet. They raise the question whether the *Flower Festival Pas de deux* can, in fact, still be considered an original work by Bournonville and Paulli, or instead perhaps should be regarded as a „re-created“ dance, based on an earlier work by artists from a completely different artistic milieu than the Biedermeier artistic world normally connected with Bournonville.

Through the examination of the existing musical sources for Bournonville's 1856 Vienna staging at the Kärnthnerthor Theatre of his 1842 ballet *Napoli*, some unknown facts about this production have come to light. They prove that the music for what in 1858 became *The Flower Festival Pas de deux* was originally composed in Vienna by the Austrian composer, Mathias Strebing, and first performed in Act III of *Napoli* to choreography by the Italian dancer, Lorenzo Vienna.

These practices of musical borrowing and the rearranging of ballet scores by foreign composers and choreographers were very common in the preceding century and many striking examples of these practices can be found in the Bournonville repertoire.

The article discusses these aspects by focusing, in particular, on the genesis of *The Flower Festival Pas de deux*. This dance documents how Bournonville made an immediate mental note whenever he heard ballet music outside Denmark and then used it later, with the help of Paulli or other Danish composers, in his own ballets in Copenhagen.

Moreover, the article reveals that a great part of what we hitherto have considered to be an expression of a specifically Danish ballet culture in the Bournonville repertoire is, in reality, either a descendent from or a direct product of contemporary ballet music written by prominent south and central-european choreographers and composers. Thus, much of Danish ballet music from the middle of the 19th century is actually more of a development of foreign composer's contributions to this field than it is an expression of a special school of Danish ballet music.

Thelonious Monks musikalske univers

„Jazz and freedom go hand in hand“*

Af TORE MORTENSEN

Monk is the most unique musician of our crowd. He was the one least affected by any other musician (...) When I heard him play, he was playing like Monk, like noone else.¹

I jazzlitteraturen nævnes pianisten Thelonious Sphere Monk (1917-1982) gerne sammen med Dizzy, Bird, Kenny Clarke og Charlie Christian, den grundstamme af musikere, som i starten af 1940'erne skabte fundamentet for efterkrigstidens moderne jazz. Men hvor de øvrige musikere (og i særdeleshed Parker) blev tone-angivende for de efterfølgende generationer af musikere på deres respektive instrumenter, blev det ikke Monk, men derimod Bud Powell, der kom til at skabe bebop konceptet for klaver. Bud Powells personalspillestil var umiddelbart mere tilgængelig som forbillede for de unge pianister end Monks mere særegne og kantede.² Fra de tidligste studieindspilninger under eget navn i 1947 og frem til de sidste koncertoptagelser i 1972 forblev Monk umiskendeligt den samme, et sjældent eksempel på en unik musiker, der kun levede og virkede i sit eget selvskabte musikalske univers.

Det er ikke noget særsyn, at en jazzmusiker har sin egen stemme, sin egen stil (dvs. en karakteristisk sound, teknik, improvisationsmåde, specielle foretrukne licks, osv.), dette er tværtimod et særkende for jazztraditionen; men Monk var speciel derved, at hans personlige spillestil tilsyneladende ikke var funderet på forgængerne inden for jazztraditionen, jf. Dizzy Gillespie citatet ovenfor. Allerede ved bebopens fremkomst i Minton's Playhouse i starten af 1940'erne havde Monk fundet sin egen stemme og var umiskendeligt – Monk.

*. Monk citat fra ca. 1959, her efter noterne til *The Complete Black Lion and Vogue Recordings of Thelonious Monk*, se note 6.

1. Dizzy Gillespie citat fra selvbiografien, *To Be Or Not To Bop*, Doubleday & Co. Inc., New York 1979, s. 136.

2. Monk sagde selv: „Musicians play my tunes but they can't play my style.“ (Her citeret efter Valerie Wilmer: *Jazz People*, The Bobbs-Merrill Company Inc., Indianapolis og New York 1970, s. 43).

1. Gospelindflydelsen

The Monk runs deep.³

Men hvad var Monks spillestil da funderet på? På to områder kan man med sikkerhed påvise en ydre indflydelse på Monks stil. Den legendariske Harlem *stride* pianist James P. Johnson var Monks idol i teenageårene, og de to tilbragte megen tid sammen i New Yorks San Juan Hill kvarter, hvor de begge boede. Netop Harlem pianisternes venstre hånds stride bliver en fast bestanddel i den senere Monk-stil.

En anden påvirkning kom fra *gospelmusikken*, og dette kan forklare nogle af de særlige karaktertræk ved Monk-stilen. I en 2-årig periode i slutningen af 1930'erne turnerede den unge Monk med en omrejsende kvindelig vækkelsesprædikant. Der foreligger ingen dokumentation i form af optagelser herfra, men Monks musik har givetvis haft en prægnant rytmisk karakter, som det bl.a. kendes fra de amerikanske *sanctified churches*. Jackie McLean fortæller om denne musiks indflydelse på den senere Monk-stil:

Monk said to me that when he was young he first started playing piano with a church-type band, that he used to go out of town traveling with the sanctified band that played spirituals and things, but that these things had a very strong rhythm, as you know. I know what he means about the rhythm, because if you go to a sanctified church it's impossible to sit there, if you've got any rhythm in you, without something happening. Even if you hold it back and say, well, I'm going to be cool and enjoy it from within, it's hard to keep still and sit there because it'll get you one way or another. (...) With Monk it was the same. You can still hear traces of those roots in his music today. If you listen to Monk's sounds and his rhythm, then you can still hear that old sanctified influence. It's not like he got his sound out of nothing.⁴

Gospelmusikkens virkning på menigheden er primært baseret på musikkens enkle og prægnante *rytmiske karakter*, „it'll get to you one way or another.“ Også præsten anvender i sine song sermons bevidst talerytmen som middel til at rive tilhørerne med, hvor gentagelser af fraser, tekstlige „refræner“ og hele timingen i dialogen med tilhørerne indgår i en gradvis opbygget emotionel proces. Den *vokale sound* i den dynamiske gospelsang indgår som en anden væsentlig forudsætning for det spirituelle udtryk. Hos den unge Monk fæstnede disse tidlige indtryk sig dybt i hans bevidsthed; spiritualiteten, det at løfte og bevæge tilhørerne, blev en integreret del af hans musik og en forudsætning for hans musikalske skaben. Art Blakey fortæller:

3. Charlie Parker citat fra covernoterne til Thelonious Monk, *The Prophet* (Scepter Records SPS 550).

4. A.B. Spellman: *Black Music, Four Lives*, Schocken Books, New York 1970, s. 201.

Years ago I was talking with Thelonious and he said, „When you hit the bandstand, the bandstand is supposed to lift from the floor, and the people are supposed to be lifted up too.“ When he said this, some people laughed, but it was not funny to me because I could feel that when he played.⁵

Der er i tidens løb skrevet en del om Monks kompositioner og improvisationer, først og fremmest fordi de indbyder til den tematisk/motivisk analytiske tilgang, som vi anvender over for den nodedoterede kunstmusik.⁶ Formålet med denne artikel er at forsøge at forbinde sådanne analytiske iagttagelser med det klingende forløb, dets udtryk og virkning på tilhørerne. Monk var en mester i at arbejde med tematisk/motiviske konstruktioner, men altid som middel for det musikalske udtryk, der skulle bevæge og løfte tilhørerne.

2. Sounden

The most exciting moment for me, with Monk, came at the Vanguard. It was one day, when he refused to play any of his songs, and so he played all standards; and then, that's when one knew, one really knew the truth 'bout Monk then.

– What was it?

– *Urghh!!* See, it didn't matter what Monk played. I saw Monk sit down at the piano and read a sheet of music, note for note, and *that* sounded like Monk, you see?⁷

Den umiddelbare genkendelighed i Monks klaversound hænger sammen med, at han som en af de få jazzpianister arbejdede intenst med instrumentets klanglige potentiale. (Monk spillede altid på velstemte – og gode – flygler). Den

5. Arthur Taylor: *Notes And Tones*, Quartet Books Limited, London 1983, s. 248.

6. Af tidligere publicerede artikler og bøger kan nævnes:

Peter Niklas Wilson: „Versuch über das 'Monkische'. Zur Musikalischen Ästhetik Thelonious Sphere Monk und ihren posthumen Weiterwirken“, *Jazzforschung* 19 (Graz 1987), s. 41-59; en glimrende artikel, der sigter på at definere komponenterne i den specielle monk'ske spille-måde.

Thomas Fitterling: *Thelonious Monk, Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten* (Oreos Collection Jazz), Waakirschen 1987; et nyttigt redskab til studier af Monks musik.

Lawrence O. Koch: „Thelonious Monk: Compositional Techniques“, *Annual Review of Jazz Studies* 2 (1983), s. 67-80; artiklen er et afskrækkende eksempel på en strukturel analytisk tilgang til Monks kompositioner.

Michael Cuscuna og Brian Priestley har skrevet fremragende artikler om Monk og hans musik i noterne til følgende antologier fra Mosaic Records: *The Complete Blue Note Recordings of Thelonious Monk* (RM4-101), samt *The Complete Black Lion and Vogue Recordings of Thelonious Monk* (RM4-112).

7. Barry Harris citat fra en TV-transmitteret portrætudsendelse om Monk (en co-produktion mellem Toby Byron/Multiprices, Taurus Films Munich og Video Arts Japan).

intense og kraftbetonede klang var betinget af en speciel *pianistisk teknik*, som kan studeres på videooptagelser af koncerter.⁸ Fingrene, der blev holdt udstrakt parallelt med tangenterne, nærmest svirpede ned mod tasterne med en percussion-agtig effekt; visse hurtige figurer blev spillet med undersiden af fingrene og med en helt speciel over- og undersætning; melodispil i venstre hånd krydset over højre samt *single line* fraser spillet skiftevis med begge hænder, som en vibrafonist, er eksempler på specielle monk'ske teknikker. Monk beskyldtes ofte for at have en „dårlig“ teknik, der ikke tillod ham at spille med det samme virtuose flow som f.eks. en Bud Powell; alligevel spillede han ubesværet virtuose løb, hvis og når han ønskede det. Pointen er naturligvis den, at han ikke ønskede at spille flydende og pianistisk i traditionel forstand, og at han udviklede sin helt egen teknik med henblik på at skabe sit personlige musikalske udtryk.

Som det vil fremgå af videooptagelserne, var Monks tilgang til instrumentet ikke begrænset til selve den pianistiske teknik. Monk involverede hele kroppen – armene, albuerne, overkroppen, benene, hele sin person – som i en dans, en *pas de deux*, med instrumentet.

Monks kropslige spillemåde og fuldtone klaversound er givetvis udviklet inden for gospelmusikken og afspejler en skabende vilje, der insisterede på at gribe tilhørerne i et jerngreb og *swinge så hårdt som overhovedet muligt*. („The bandstand is supposed to lift from the floor, and the people are supposed to be lifted up too“.)⁹

3. Kompositionen

I like the whole song – melody and chord structure – to be different. I make up my own chords and melodies.¹⁰

Var Monks klaverteknik unik i jazzhistorien, så var hans kompositioner og improvisationer det i ikke mindre grad, for, som sagt, klaverteknikken udvikledes som redskab for den personlige musikalske stil.

Af de ca. 70 kendte Monk-kompositioner er kun få *songs*, som vi kender dem fra f.eks. Duke Ellington; kun få af dem er skrevet over allerede kendte akkordskemaer, som hos Charlie Parker. I stedet er hver enkelt komposition præcist styret af gennemgående motiver eller ideer, så den fremstår som et selvstændigt og helstøbt værk, komplet med tema over et unikt akkordgrundlag og i et fastlagt arrangement (*akkordvoicings*, *fills*, osv.) Monks kompositions måde kan bedst karakteriseres som en proces, hvori den musikalske substans blev kogt ind, og alt overflødigt fyldstof fjernet, indtil én enkelt kerne eller idé havde udkrystalliseret sig.

8. Pt. er forfatteren bekendt med to tilgængelige videoproduktioner, nemlig: *Monk In Europe* (Jazz & Jazz Video Collection, VIDJAZZ 18, 1990) samt TV-portrætudsendelsen, se note 7.

9. Som note 5.

10. Monk citat fra jazzmagasinet *Metronome*, her citeret efter Michael Cuscuna, se note 6.

Det mest radikale eksempel på en sådan melodisk koncentration er *Thelonious*, hvor der i A-stykket kun anvendes én tone og én rytmisk idé (*se eks. 1). Denne rytmiske/melodiske koncentration modsvarer så til gengæld af et tætpakket akkordgrundlag, hvor meloditonen Bb harmoniseres med ikke færre end 11 dominantakkorder i én lang sekvens.

Eks. 1, *Thelonious*:¹¹



I *Well, You Needn't* indskrænker A-stykkets harmonik sig til to alternerende akkorder, F og Gb, temaet til et enkelt 2-takters motiv, en treklangsbyrning over F-akkorden, der afsluttes med den karakteristiske, skæve „be-bop“ på Gb-akkorden (*). B-stykket kontrasterer harmonisk med en mere udbygget kromatisk sekvens, mens det melodiske er kogt ned til det lille motiv, der afsluttede A-stykket (**):

Eks. 2, *Well, You Needn't*:¹²



11. Transskriberet efter Thelonious Monk, *genius of modern music 1*, (Blue Note CDP 7 81510 2); alle transskriptioner af forfatteren.

12. Ibid.

I *Criss Cross*, bygget op over en regelret 32-takters songform (AABA), optræder to korte motiviske ideer i både A- og B-delene, men i skæve rytmiske „transponeringer“, som tilslører temaets regelmæssige 8-takters metrik.

Eks. 3, *Criss Cross*:¹³

I *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are* ses eksempler på et par af Monks særlige rytmiske teknikker. I t. 3-4 skabes en kortslutning af beatet med den skævt placerede rytmiske figur (*). I de sidste fire takter låses temaet fast med 3/4-motivet; her drejes tilhørernes 4/4-fornemmelse ind i en blindgyde, hvor man tror at høre den afsluttende Bb-akkord på et markeret 1-slag i stedet for det ubetonedede 4-slag.

13. Transskriberet efter Thelonious Monk, *genius of modern music 2* (Blue Note CDP 7 81511 2).

Eks. 4, *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*:¹⁴

I *Straight, No Chaser* finder vi den sædvanlige motiviske koncentration, men her i et metrisk drilleri, hvor accentueringen hele tiden falder på nye og uventede steder i 4/4-takten. En gedigen 4/4-fornemmelse opnås først, når temaet er spillet færdigt, og musikerne begynder at spille solo over 12-takters bluesen.

Eks. 5, *Straight, No Chaser*:¹⁵

14. Transskriberet efter The Thelonious Monk Quartet, *Monk's Dream* (CBS 460065 2).

15. Som note 13.

Evidence, et AABA-tema over akkordskemaet til *Just You, Just Me*, er styret af én idé, nemlig uforudsigelige rytmiske accentueringer. Hvis man ikke på forhånd er bekendt med kompositionen og fra starten er i stand til at spore sig ind på 4/4-takten, har man ikke en kinamands chance for at finde r-slaget undervejs:

Eks. 6, *Evidence*:¹⁶

The musical score for 'Evidence' is presented in three systems, each with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first system, labeled 'A' with a '1' above it, contains six measures with chords: E^b_Δ, Gm7, Cm7(^b5), Fm7, and B^b₇(^b5). The second system, labeled '5' above it, contains five measures with chords: A7, A^bm7, D^b₉, Fm7, and F7(^b5). The third system, labeled 'B' with a '1' above it, contains eight measures with chords: B^bm7, E^b₇(^b5), A^b_Δ9, A^bm7, Cm7, G7(^b5), F13, and B^b₇(^b5). The final measure of the third system is marked 'D.C.' (Da Capo).

I løbet af A-stykket falder accentueringerne således på næsten alle 4/4-taktens beats og off-beats.

Det siger sig selv, at Monks skiftende musikere havde problemer med hans kompositioner. Monks kompositioner skulle læres pr. gehør og stillede store krav til musikernes instrumentale færdigheder, men de var først og fremmest en udfordring til de vante måder at tænke musik på:

Look here, Coltrane practised Monk tunes. Sonny Rollins practised Monk tunes, and they *practised* these tunes! They *practised* playing these songs. You did not necessarily come up and look at some Monk changes and play the song, you know. See Monk was that kind of way, period, man!¹⁷

Tenorsaxofonister som Sonny Rollins, John Coltrane, Johnny Griffin og Charlie Rouse var, præ-Monk, vant til primært at „være til stede“ i det melodiske og harmoniske fundament, når de improviserede; det har været muligt for dem at improvisere med den metriske og formmæssige fornemmelse på rygmarven, fordi harmonikken og melodikken i de fleste standards og originalkompositioner er i overensstemmelse med en regelmæssig 4-takters metrik. I konfrontationen med Monks kompositioner kom disse musikere i voldsom konflikt med disse

16. Transskriberet efter Thelonious Monk, *Evidence* (Milestone M 9115).

17. Barry Harris citat, se note 7.

indgroede vaner. Ikke blot skulle de honorere de store krav, som de vanskelige melodilinier og uvante akkordprogressioner udgjorde, men samtidig skulle de selv holde styr på uregelmæssighederne i den metriske opbygning for ikke at blive tabt undervejs. Og fra musikere, som har spillet hos Monk, gives der utallige vidnesbyrd om, at *når* (og ikke hvis) man tabte tråden hos Monk, så var man for alvor på den, for Monk leverede ikke med sit *comp* – som det ellers var sædvane – nogen støtte til den solist, der mistede overblikket i hans metriske snarer.

Når kompositionen først var lagt fast, havde den fundet sin form og ændredes normalt ikke ved senere indspilninger. Balladekompositionen *Crepuscle With Nellie*, der kendes i fem studie- og syv live-indspilninger, ændredes således ikke med én tone i perioden fra 1957 til 1971, ligesom Monk heller ikke tillod, at der blev improviseret over denne komposition. Så stærkt står kompositionerne, at når andre musikere spiller dem, har de ofte store problemer med at sætte deres eget, personlige præg på det melodiske og harmoniske fundament. Hellere overtager de hele kompositionen uden væsentlige ændringer.¹⁸

4. Standardrepertoiret

I tell you. There was a song Monk played, it's an old standard Monk played called *Lulu's Back In Town*. Man, let me tell you, I heard Monk practising that song, he played that tune, *in tempo*, and practised that song for maybe two hours. The average pianist, I doubt if there's a pianist, I know I, myself, if you could sit and play a tune, yourself, *in tempo*, and do it for an hour, I don't think there are too many cats there can do it.¹⁹

Monk spillede også melodier fra jazzens standardrepertoire. Men inden han fremførte dem offentligt, blev de gennemarbejdet med utallige gennemspilninger og variationer, jf. citatet ovenfor, indtil et færdigt og komplet arrangement havde udkrystalliseret sig. Eksempler på sådanne rekomponerede standards er hans *Body and Soul*, *Don't Blame Me* og *Just a Gigolo*, der alle blev spillet solo.

18. Således overtager så at sige alle pianister – *tone for tone* – Monks egen klaver-intro og coda til *Round Midnight*.

19. Barry Harris citat, se note 7.

Eks. 7, *Just a Gigolo*:²⁰

Chord symbols for the first system:

A^b $Cm7$ $E^b7(^b5)$ E^bm11 $E9(^b9)$ E^bm11 $E^b7(^b5)$

Chord symbols for the second system:

B^bm7 $E7(^b5)$ B^bm7/F B^b7 E^b9 $A7$ A^b6

Chord symbols for the third system:

E^bm7 $D7(^b9)$ $G\phi$ $C7(^b5)$ $F7(^b5)$ $F7(^b9)$ B^bm6/G

Chord symbols for the fourth system:

D^b_{add9} D^bm6/B^b $F7(^{\#}9)$ $B^b9(^b9)$ B^bm7 E^b11 E^b7 $A7$ A^b

20. Transskription efter LP'en *Misterioso*, en liveoptagelse fra Five Spot Cafe, New York City, 7. august 1958. Det er vigtigt, når man studerer transskriptionerne, at man også giver sig tid til at høre de pågældende indspilninger; selv en nok så nøjagtig nedskrift vil ikke kunne give nogen fornemmelse af det musikalske udtryk.

Just a Gigolo kendes i otte indspilninger fra 1958 til 1967, som ikke afviger væsentligt fra hinanden. Tempoet er det typisk monk'ske pseudo-rubato, hvor han tilsyneladende famler sig frem til hver ny akkord. Karakteristisk er også de dissonerende og åbne akkordvoicings, der kun medtager de allernødvendigste toner, korte dissonerende forslagstoner sammen med akkorderne (t. 3, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14) samt hyppig brug af akkorder med b5 (t. 2, 4, 5, 10, 11, 13, 14). I t. 8 afsluttes første halvdel med den metriske lås; bemærk også den dramatiske forslagseffekt i t. 11, hvor melodien for første gang afviger fra sin sekvensagtige struktur. Bemærkelsesværdigt er især det spartanske arrangement, hvor melodien er holdt helt enkel uden hurtige løb eller fills mellem de enkelte fraser og med de åbne akkordvoicings uden fordoblinger; det 16-takters tema er ganske enkelt låst fast i en stram og logisk komposition.

Dette eksempel illustrerer, hvorledes Monk rekonponerede de ældre standards ved at udsætte dem for en form for musikalsk syrebåd, der fjernede alt „overflødigt fedt“ og sentimentalitet fra melodierne, så de til sidst fremstod som originale Monk-kompositioner.

5. Soloen og akkompagnementet

De nøje kalkulerede og intrikate kompositioner satte store krav til musikerne, og Monk valgte musikere af høj standard, som kunne honorere dem og udfolde sig improvisatorisk inden for de kompositoriske rammer. I kvartetformatet (tenorsax, klaver, bas, trommer) demonstrerede han selv i praksis, med sit eget solospil og i backingen til solisten, de muligheder, som han så i kompositionerne, og som der her skal gives et par eksempler på.

ANALYSEKSEMPEL I: *Well, You Needn't*,²¹ klaver-compet.

Efter introduktion i soloklaver og temapræsentation for hele kvartetten følger fem kor tenorsaxsolo af Charlie Rouse, hvor Monk leverer *comp* i de tre første kor.

Temaets AABA-form (se eks. 2) er styrende for Monks comp til Charlie Rouse, i alle tre kor tematiseres nemlig *compet* i A-stykkerne. I 1. solokor er det rubatoagtige 2-takters motiv overtaget direkte fra den motiviske lås i slutningen af temaet (**se eks. 2):

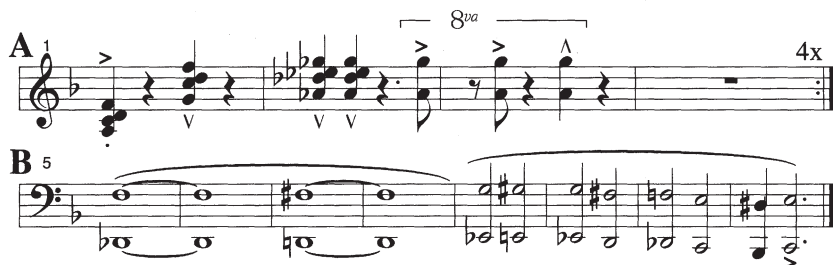
Eks. 8:



21. Denne indspilning stammer fra LP'en *Live at the It Club* (Columbia C2 38030), en optagelse fra 31. oktober 1964.

I 2. solokors A-stykker giver Monk rytmegruppen vinger med et stadigt gentaget og varieret 4-takters rytmisk akkordcomp. Som kontrast hertil markeres den kromatiske akkordrække i B-stykket med legato decimer i det dybe lege:

Eks. 9:



I 3. solokor af tenorsaxsoloen indskrænker Monks comp sig til en trinvis faldende fordobling af baslinien i de to første A-stykker for at skubbe ekstra rytmisk energi i kontrabassens melodiliner. Derefter falder han ud i BA og stroller, som han havde for sædvane, i de sidste kor af tenorsaxsoloen:

Eks. 10:



ANALYSEEKSEMPEL II: *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*,²² klaver-compet og solo-improvisationen.

Monks motiviske comp i de første to kor af Rouses tenorsaxsolo stammer fra den motiviske lås fra slutningen af temaet (*se eks. 4, t. 11-12):

22. Ibid., optaget dagen efter, 1. november 1964.

Eks. 11:



I resten af Rouses syv kor pauserer Monk.

Klaversoloen, der strækker sig over seks kor, starter med et gentaget motiv, en optaktsfigur efterfulgt af hæmioler; hæmiolfiguren transponeres til 2-slaget i takten, så figuren „kører forbi“ 1-slaget i næste takt. Hele 2. solokor skydes således af sted i den stærkt markerede hæmiolrytme, der gradvist intensiveres og danner et frirytmsk modspil til den underliggende 4/4-rytme:

Eks. 12:



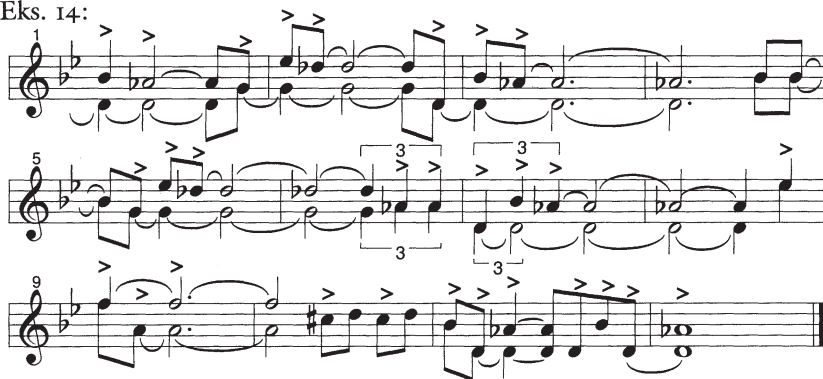
3. solokor begynder med en stærkt rytmisk markeret *single line* med motivisk lås (*) t. 3-4; t. 5-8 er en kraftigt markeret nedadgående *single line*, og i t. 11 sluttet *single line* koret af med et lille sekstmotiv (**):

Eks. 13:



Det 4. solokor er bygget over sekstmotivet, der nærmest hamres ud og får lov til at klinge frem til den næste varierede gentagelse:

Eks. 14:



I 5. solokor vender Monk tilbage til den stærkt markerede *single line* med de kendte rytmiske transponeringer og låsning af motiver (*), og Monk afslutter med en voldsomt udhamret grundtone, Bb, som overgang til 6. solokor:

Eks. 15:



I 6. solokor trækker Monk med et kraftbetonet, enkelt og primitivt 4-takter akkordriff rytmegruppen som et godslokomotiv:

Eks. 16:



6. Dansen

Or how can you put jazz beyond Monk? How can you keep Monk tied into a bebop situation; it's just Monk; it isn't anything that would fit a name as terrible as bebop.²³

Monk trådte for alvor ind på scenen sammen med bebopgenerationens musikere, men hans musikalske stil havde kun perifer berøringsflader med den spillestil, som fik betegnelsen bebop. Bebopens spillestil kendetegnedes generelt ved frigørelsen fra swingtidens 2-beat til fordel for et lettere og mindre tyngende 4-beat *groove*, dræbende hurtige tempi, opøvelsen af den instrumentale ekvilibrisme med henblik på at skabe de rytmisk avancerede melodiliniér over et udvidet og avanceret akkordberedskab, osv.

23. Jackie McLean citat, *Spellman* (1970), s. 233.

Men Monk prioriterede anderledes. I gospelsituationen havde han fornemmet den energi, som lå i rytmen og i sounden, og han udviklede sin stil med henblik på at overføre denne energi til sine musikere og sit publikum med et kraftbetonet klaverspil og krasse bluesfarvninger af meloditoner med accentuerede forslags-toner. Men Monk var først og fremmest en virtuos på det rytmiske felt; swing-fornemmelsen i single line improvisationerne med de kraftige accenter på beatet, magtfulde rytmiske riffs, hans sans for *space*, de rytmiske kortslutninger af beatet og teknikken med at låse motiver osv., alt sammen kendetegner det en musiker, som bevægede sig i tid, dansede *til* pulsen, *imod* pulsen, *i overensstemmelse med* eller *i modsætning til* det faste metrum. Dansen er kodeordet til Monk. Også i bogstaveligste forstand, for når han ikke selv spillede, rejste han sig ofte op og dansede til sine musikere:

Dancing was part of the music; and I think Monk sorta knew this some kind of way, because Monk had his own little shuffle, and he'd get up and dance while Charlie Rouse played, and the minute Charlie Rouse stopped his solo, Monk was at the piano playing. That means *instantly!* Right into it, you know, no pause, no ..., the dancing was a part of the piano playing.²⁴

Monk sagde, „Jazz and freedom go hand in hand“, og han udnyttede friheden til at gøre, hvad ingen andre havde gjort. Men han vidste også, at den kunstneriske frihed forpligtigede ham til selv at definere rammerne for den musikalske skaben; hans kompositioner var motivisk koncentrerede og hans improvisationer, i lighed hermed, stramt disponerede.

Monk blev som komponist en af jazzens allerstørste arkitekter, som improvisator og akkompagnatør en af dens mest magtfulde bygningskonstruktører. Når en Sonny Rollins eller en John Coltrane senere komponerede og improviserede stramt ud fra enkle motivkerner, så var dette en del af arven fra Monk. Når musikere som Mingus og Horace Silver i 1950'erne begyndte at arbejde ud fra gospeltraditionen, så var dette utænkeligt uden Monk. Så selvom Monk ikke fik den store stildannende indflydelse på andre musikere, som en Charlie Parker, så udøvede hans stærke kunstneriske integritet og musikalske idérigdom en varig indflydelse på alle, der kom i berøring med ham og hans musik.

24. Barry Harris citat, se note 7.

SUMMARY

Thelonious Monk's musical Universe: „Jazz and Freedom go hand in hand“

The jazz composer and pianist Thelonious Sphere Monk held a unique position among musicians of the bebop generation. This was primarily due to his personal piano style, which apparently had no foundation in jazz tradition, and which had only a few imitators among the following generations of musicians.

The article discusses how Monk's early profession as a gospel pianist in the late 1930s strongly influenced his musical concept as a whole in later years. The following aspects of Monk's musical style are examined:

- Monk's piano sound as a result of a highly personal piano technique.
- The compositional principles of Monk and how each composition appears as a unique specimen; typical is the concentration on a few motives or ruling principles, the technique of interrupting the 4/4-feeling by short circuiting the beat and locking the themes by the use of irregular metrical devices. These metrical irregularities together with unaccustomed harmonic progressions made heavy demands on the musicians who played with Monk.
- Monk's arrangement/recomposing of melodies from the standard repertoire.
- Monk's comp and solo techniques are analyzed in *Well, You Needn't* and *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are* from the LP *Live at the It Club*.

In conclusion Monk style is generally characterized by his emphasis on aspects of sound and rhythm as a means of moving and lifting his audience. Even though Monk's instrumental style did not have many imitators, his musical approach, as documented in the article, had a great impact after World War II on musicians such as Sonny Rollins, John Coltrane, Charles Mingus and Horace Silver.

Rapporter

FROM MODAL TO TONAL THEORY 1600: WITH PARTICULAR REFERENCE TO ENGLAND

The present Ph.D project is registered at City University, London, and has been supported by the British Academy ('Major State Studentship', 1992-94); research expenditure has partly been paid by the Musica Britannica Trust (Louise Dyer Award (1994)). The thesis has been transferred to writing up status and is expected to be completed by Spring 1995.

Traditionally, the division of music theory (in this case modal and tonal practices) is seen as clear cut: Renaissance music is modal and Baroque music is tonal. It has also been the norm to argue that it was Glarean (1547) who initially embarked on a system with two new modes, the Aeolian and Ionian, which ultimately were transformed into the a-minor and C-major scales. Later, Zarlino (1558) who adhered to Glarean's theory briefly suggested that modes with a major third above the final were cheerful and those with a minor third were sad, thus also approaching concepts which we today associate with the major and the minor scales.

None of these new ideas, however, necessarily encourage a growing awareness of tonality — they are still an essential part of modal theory and do not oppose a modal conception. It is also evident that, in terms of polyphony, the interest in modal theory grew intensively during the Renaissance and did not decline, transforming into the modern harmonic way of thinking. The notion that *basso continuo* shows obvious signs of a tonal approach is, therefore, clearly too simplistic. Even composers making use of *basso continuo* composed works which were based on modal concepts.

The present research has, therefore, been divided into three main sections: one section dealing with modal theory, and a second section discussing the very subtle changes to modal concepts. The changes were mainly instigated by philosophers, scientists, and the growing class of musical amateurs who, with their inquisitive questions and often by misunderstanding the old concepts, created a new ground upon which tonality could flourish.

It is of paramount importance to be aware that music practice also played an eminent role. The contradictions between the hexachordal theory and the notion of the octave, for example, create a fertile ground for a new interpretation of the octave which ultimately led to a new definition of inversions of intervals and also a new definition of chords. Proposing bass-derived composition — and hence the increasing prominence of the bass — meant a more harmonic approach to the art of composition as well as a reinterpretation of the cadence.

In the last section of the thesis, the subtle changes and the implications which follow will be discussed in an attempt to show various approaches to analysis. The ultimate outcome will be to propose a method of analysis, illustrated by musical examples taken from Byrd, Dowland, Bull, and Purcell.

Peter Hauge

MUSIK OG MUSIKALSK VIRKSOMHED I DANMARK CA. 1560 – CA. 1610

Projektet er iværksat i 1994 af Statens humanistiske Forskningsråd med støtte fra Det kongelige Bibliotek og Musikhistorisk Museum. Det er påbegyndt 1. april 1994 og forventes afsluttet med udgangen af august 1997. Arbejdssted er Det kongelige Bibliotek, Højbro Plads 5, 1200 København K, og videnskabelig assistent er Arne Keller, Faaborg.

Arbejdet i forbindelse med Christian IV-året 1988 og ikke mindst det efterfølgende fund af Flensborg-samlingen har skabt berettigede forventninger til udforskningen af tiden forud for Christian IV's tid. Voksede denne glansperiode i dansk musikhistorie ud af intet, eller var der også tidligere kvantitet og kvalitet?

Projektets kronologiske afgrænsning er valgt dels under hensyntagen til allerede kendte samt hidtil (jan. 1995) nyfundne værker, der primært har med HOFMUSIKKEN at gøre, dels under hensyntagen til den forskning, der findes på området. Den tematiske afgrænsning er selvsagt sværere at håndtere, for hvad forstås ved „dansk“ i denne periode? Dette skal ikke besvares her – jeg forudskikker blot den bemærkning, at det interessante ved en undersøgelse af denne art netop ikke er at anlægge en national, men derimod en REGIONAL synsvinkel. „Dansk“ forstås her som dansk i videste forstand, således at den danske musikkultur skal studeres og forstås i sin vekselvirkning med hele regionens (læs: Balticum) musikkultur; dette vil sige, at landene/byerne/hofferne omkring Balticum og de musikere, der har virket her, for så vidt er referencerammen for en undersøgelse af dansk musikkultur i den pågældende periode.

Hvorfor?

- fordi der i høj grad er tale om de samme musikalske institutioner i denne region
- fordi det ser ud som om, at der tale om, at det er de samme musikere, der til forskellige tider virkede i forskellige baltiske sammenhænge (altså at den geografiske mobilitet ikke alene er et karakteristikum for musikere, men at den er det i særlig grad netop i denne periode)
- fordi det ser ud som om, at der i høj grad er tale om fælles repertoire

Projektet vil på grund af kildeforholdene og den musikalske overlevering hovedsagelig beskæftige sig med hofmusikforhold; der vil blive søgt rådet bod på,

at den hidtidige danske forskning i denne periode – som en naturlig følge af, at man gerne først har villet præsentere, hvad landets „egne børn“ kunne præstere – ufrivilligt har givet et skævt billede af den datidige hofmusikkultur. Med en lidt firkantet formulering kan man sige, at forskningen endnu ikke er kommet videre end til at publicere Christians III's hofmusik i den ene ende og Mogens Pedersøn og madrigalisterne i den anden. Det har der været gode grunde til: dels har en del af det nu fremdragne stof jo altså ikke hidtil været kendt, dels er det selvsagt et meget stort arbejde at bearbejde materialet og gøre rede for et tidsrum af dansk historie, som musikalsk set – forskningen i de væsentlige kirkemusikalske kilder fra 1500-tallet undtaget – hidtil har været så godt som blankt.

Renaissancens danske hofmusikkultur var imidlertid andet og meget mere end det hidtil publicerede. Først når man gør sig antallet og mangfoldigheden af de musikere, der var tilknyttet det danske hof i kortere eller længere perioder klart, vil man få et dækkende billede af en musikkultur, der siden midten af det 16. århundrede i høj grad var europæisk – som det a priori synes endda på et niveau, som vi ikke hidtil har forstået. – Projektet bør derfor munde ud i en skriftlig fremstilling af hofmusikken under Frederik II samt udgivelse af en række musikallier.

Ole Kongsted

UDGIVELSE AF WEYSES SYMFONIER

Arbejdet med Weyses syv symfonier var i første omgang begrundet i pladeselskabet DaCapos plan om en samlet CD-indspilning af symfonierne med Det kgl. Kapel under ledelse af Michael Schönwandt. Indspilningerne fandt sted i 1994 og 1995, og den første CD, som rummer symfonierne nr. 1-3, blev sendt på markedet i sept. 1994. De øvrige forventes udgivet i løbet af 1995.

Pladeselskabet og Kapellet ønskede en kontrol af de noder, der skulle spilles efter. Til rådighed stod de partiturer i Det kgl. Biblioteks musikafdeling, der under anden verdenskrig på førstebibliotekar Sven Lunn's initiativ blev kopieret af forskellige kopister efter Weyses egne håndskrevne partiturer. Partiturskopierne, der altså også tilhører Det kgl. Bibliotek, har fra tid til anden været stillet til rådighed for orkestre, der har spillet symfonierne. De har således været i praktisk brug, og de bærer præg af det. Man ønskede nu en undersøgelse af pålideligheden af den nodetekst, de videregiver, herunder af omfanget og karakteren af senere korrektioner og tilføjelser.

Weyse skrev symfonierne i årene 1795 til 1799 til koncerter i musikalske selskaber samt muligvis til privatopførelser i salonerne i København. I 1801 skal han efter eget udsagn være holdt op med at komponere – som følge af den ulykkelige kærlighedsaffære med Julie Tutein – og først være kommet i gang igen efter oplevelsen af Mozarts *Don Juan* på Det kgl. Teater i 1807. Det, som han var i gang

med i 1801 og siden gjorde færdigt, var syngespillet *Sovedrikken*, der blev opført i 1809 på Det kgl. Teater. I 1805 var han desuden blevet organist ved Vor Frue kirke. Hans situation efter kompositionspausen var derfor noget anderledes, end den havde været i 1790'erne. Han var nok kommet på afstand af det miljø, symfonierne oprindeligt var komponeret til, og henvendte sig nu til et større publikum. Symfonierne blev vel stadigvæk spillet nu og da; det vidner senere bearbejdelser af dem om. Men ellers blev de snarere til et forråd, som Weyse kunne trække på til sin teatermusik. Han bearbejdede dem til ouverturer og til mellemaktsmusik og brugte i flere tilfælde direkte de gamle partiturer som udgangspunkt. Revisionsarbejdet kom derfor til også at omfatte en vurdering af Weyses egne noder og et forsøg på at afdække de forskellige lag i dem.

Det er hensigten også at udgive symfonierne i en moderne partiturdgave. Den skal efter planen forestås af Det kgl. Bibliotek i samarbejde med Samfundet til Udgivelse af dansk Musik. En sådan udgave bør såvidt muligt præsentere værkerne, både som Weyse oprindelig komponerede og formentlig opførte dem, og som de senere blev præsenteret i koncertsalen. En stor del af forarbejdet hertil er gjort med den beskrevne revision. Tidsfristerne for udgivelsen afhænger derfor først og fremmest af mulighederne for at finansiere projektet.

Carsten E. Hatting

CARL NIELSEN UDGAVEN

Den 1. august 1994 begyndte det store forskningsprojekt, der på initiativ af kulturminister Jytte Hilden som sit formål har at foranstalte en praktisk-videnskabelig udgave af Carl Nielsens samlede værker.

Projektet er igangsat på grundlag af bevillinger fra Kulturministeriet og Carl Nielsen og Anne Marie Carl-Nielsens Legat samt tilsagn om støtte fra andre private fonde. Projektet er under navnet *Carl Nielsen Udgaven* organiseret som en særafdeling under Forskningsområdet på Det kongelige Bibliotek, og det ledes af en sagkyndig sammensat bestyrelse med Erland Kolding Nielsen som formand. Medlemmerne af bestyrelsen er udpeget af Det kongelige Bibliotek, universiteternes musikvidenskabelige institutter, musikonservatorierne, Samfundet til Udgivelse af dansk Musik og Dansk Selskab for Musikkforskning.

Som videnskabelige medarbejdere ved projektet er efter indstilling fra bestyrelsen ansat: universitetslektor, cand. mag. Niels Martin Jensen (forskningsleder), cand. mag. Michael Fjeldsøe, mag. art. Niels Bo Foltmann og Peter Hauge, Ph.D. Som sekretær på halvtid ansattes kontorfuldmægtig ved Det kongelige Bibliotek Birgit Berg. Den 15. august 1994 flyttede redaktionen ind i lejede lokaler på Højbro Plads 5, 3., 1200 København K.

Redaktionen begyndte sit arbejde på grundlag af en udarbejdet projektbeskrivelse og har sideløbende med det indledende revisionsarbejde foretaget en

systematisk gennemgang af *Carl Nielsens Samling* i Det kongelige Biblioteks musikafdeling. Redaktionen har endvidere fået en orientering i brugen af edb-baserede kataloger, CD-ROM og databaser, især basen med Carl Nielsens Samling (base 2 22), som redaktionen til internt brug vil kunne sammenføre med Dan Fog og Torben Schousboes trykte værkfortegnelse fra 1965.

Der er udarbejdet en systematisk oversigt over den samlede udgaves disposition, omfang og indhold med inddeling i hovedgrupperne Scenemusik, Instrumentalmusik og Vokalmusik. Denne oversigt skal bl.a. tjene til beregning af trykkeudgifter og publiceringsform.

I projektets første treårs fase arbejdes med udgivelsen af nogle af de værker, der mest har nyudgivelse behov. Det drejer sig bl.a. om de hidtil utrykte partiturer og stemmer til *Saul og David* og *Maskarade*, den fuldstændige scenemusik til *Aladdin*, korværkerne *Hymnus amoris*, *Søvnen* og *Fynsk Forår* samt den anden, fjerde og femte symfoni.

Arbejdet med den samlede nyudgave er planlagt til at skulle strække sig over ni år med en tidsplan, der bl.a. vil være afhængig af fortsat økonomisk støtte fra såvel offentlige som private fondsmidler.

I forbindelse med artikler om *Carl Nielsen Udgaven* i fagtidsskrifter har der været bragt efterlysninger af Carl Nielsen-materiale, især nodemanuskripter, hvilket allerede har resulteret i henvendelser fra personer med kendskab til manglende Carl Nielsen-manuskripter.

Carl Nielsen Udgaven vil også gerne på dette sted bringe en efterlysning af noder og andet kildemateriale, som måtte befinde sig i privateje og uden for de offentligt tilgængelige samlinger. Det kan f.eks. dreje sig om musikmanuskripter fra Carl Nielsens hånd, afskrifter, breve, samt trykte partiturer og andre noder, som i samtiden har været brugt ved opførelser af hans musik.

Henvendelse bedes rettet til:

Carl Nielsen Udgaven

Højbro Plads 5, 3.

1200 København K

Tlf. +45 33 93 31 20 Fax +45 33 93 31 28

Niels Martin Jensen

TO KONFERENCER I SKOTLAND

6. Biennial Conference on Baroque Music, University of Edinburgh, juli 1994
22. Annual Conference on Medieval and Renaissance Music, University of Glasgow, juli 1994

De to konferencer, som hidtil har været afholdt forskellige steder i England, havde i år begge fundet vej til Skotland og blev tilmed, meget passende, afholdt i både tidsmæssig og geografisk nærhed af hinanden. Der er tale om veletablerede begivenheder med (ofte gentagen) deltagelse af et stort kontingent af overvejende angloamerikanske musikforskere; repræsentationen fra USA lå for begge konferencers vedkommende på en imponerende tredjedel af det samlede deltagerantal! Pladshensyn og relevans i forhold til denne årbogs læsere muliggr selvsagt ikke et fyldestgørende referat af de enkelte indlæg (mere information kan hentes i f.eks. *Journal of the Royal Musical Association*, som hvert år bringer abstracts fra britiske konferencer og møder, og *Early Music*, som ofte rapporterer fra disse begivenheder), men eftersom undertegnede var den ene af kun to deltagere fra hele Norden, vil jeg alligevel forsøge at give et indtryk af, hvad konferencerne havde at byde på.

Barok-konferencen i Edinburgh mønstrede 116 deltagere og bød på ca. 70 bidrag fordelt på 22 sessioner. Den kronologiske ramme var på forhånd afstukket til ca. 1580-ca. 1750 – dvs. til selvfølgelig J.S. Bach fra og med den lidt mindre selvfølgelig sen-renæssance – og den i emnemæssig henseende brede vifte af bidrag fordelte sig jævnt i dette tidsrum med engelsk musik, instrumentalmusik, Bach og tidlig opera som nogle af de væsentligste koncentrationspunkter.

Blandt konferencens roundtables var især det på initiativ af Niels Martin Jensen afholdte 'Section and Movement in 17th-Century Instrumental Music' interessant såvel afviklingsmæssigt som – at dømme efter tilhørerantallet – indholdsmæssigt. De seks oplæg begrænsedes til hver 10 minutter, hvilket gav den tilsigtede mængde tid til efterfølgende dialog. Conferenceprogrammet afvikledes overvejende med to sideløbende sessioner, hvilket som bekendt både har sine fordele og ulemper. Når der er tale om et tilløbsstykke som ovennævnte roundtable, kan konkurrencen i forhold til de(n) pågældende parallelsession(er) forekomme ulige hård: I dette tilfælde et interessant roundtable om 'Research into 17th/18th Century Spanish Music' med fire-fem yngre (læs: energiske) spanske musikforskere – i øvrigt konferencens største ikke-angloamerikanske repræsentation – som bestemt havde fortjent bedre end den gode håndfuld tilhørere, der trodsede hovedattraktionen.

Mine egne – og formodentlig også en del andres – forventninger var rettet specielt mod Claude Palisca, som (bevidst?) var tildelt en særlig fremtrædende plads i programmet. Han præsenterede noget af Marin Mersennes musikvidenskab og nogle af forgængerne herfor; et udviklet gebet, som nok i højere grad end flertallet af de præsenterede bidrag fordrer specialviden og -interesse hos tilhørerne. Fremhæves skal tillige Tim Carters redegørelse vedrørende en-/flerstem-

mige lamento-kompositioner; ikke kun for det substantielle – som jeg i øvrigt vil overlade til andre at vurdere – men som bevis på, at *performance* nødvendigvis er en faktor, når mediet er det talte og ikke det skrevne ord (den mand vil kunne fastholde en flok forvirrede haners opmærksomhed under gennemgang af en buskøreplan!).

På den efterfølgende konference i Glasgow om middelalder- og renæssance-musik var deltagerantallet 82, og da indlæggene tilsvarende var færre end i Edinburgh, 11 sessioner omfattende 41 bidrag, var programmet lagt uden parallel-sessioner af pertentlige og altid imødekomende Dr. Greta Mary Hair.

Med et kronologisk spænd fire-fem gange så stort som barok-konferencens (omtrentlig fra 9. til 16. årh.) er det nødvendigvis sværere at få samlet flere indlæg om ét emne inden for en rimelig tidsafgrænsning, hvilket afspejledes i flere af sessionerne, hvor indlæggene trods den fælles overskrift havde begrænset relevans i forhold til hinanden; eksempelvis indeholdt sessionen om musikteori undersøgelser af musiktraktater fra før år 1000 og fra 1400-1500-tallet. Fra netop denne session skal dog fremhæves Cristle Collins Judds meget inspirerende redegørelse for kildematerialet til musikeksemplerne i Pietro Arons *Trattato* (1525); en metodologisk tour de force og afgjort et af konferencens højdepunkter. Blandt de øvrige overskrifter skal nævnes manuskriptstudier, liturgi, musikken ved de norditalienske hoffer, organum, middelaldermotetter samt konferencens mest omfattende programpunkt: En session om 'Historiography' med ikke færre end otte indlæg.

Udbyttet af så store mængder information, som præsenteres i sådanne sammenhænge, beror naturligvis fuldstændig på den enkelte deltagers absorptions-evne, men visse arrangementsmæssige tiltag kan uden tvivl virke befordrende herpå. På Glasgow-konferencen havde flere end halvdelen af deltagerne således valgt at præsentere indlæg af kortere varighed (10-25 min.) end den traditionelle halve time (som med den nævnte undtagelse var norm i Edinburgh), hvilket i hvert fald i teorien giver en god chance – omend ingen garanti! – for, at kun det essentielle medtages i præsentationen. I Edinburgh havde den hovedansvarlige, Dr. Noel O'Regan, begået en arrangementsmæssig genistreg ved at tilbyde en komplet – og tilmed billig – 'konferencepakke' omfattende ALT: Gebyr, indkvartering, fortæring (inclusive en stemningsfuld konferencemiddag i det smukke Playfair Library på Old College), osv.

Med til rapporten hører afslutningsvis, at Norden som antydnet var en næsten ikke-eksisterende størrelse (i hvert fald i denne omgang) – både hvad angår forskning og dét, der forskes i – hvilket hos undertegnede bidrog til en vis forundring over den generelle deltagerrepræsentation fra de (ca. 10) ikke anglo-amerikanske lande. At der udover de allerede nævnte *ialt* kun var deltagelse af én franskmand og en lille håndfuld fra hhv. Tyskland og Italien medførte uvilkaarligt, at man sad tilbage med en fornemmelse af, at der måske kunne mangle nogen/noget for en mere adækvat reception hhv. kritik af visse af de leverede bidrag.

Thomas Holme Hansen

MUSIKETNOLOGISK KONGRES I LITAUEN

1.-3. december 1994 blev der afholdt den første internationale musiketnologiske konference i Litauen, nærmere bestemt i den litauiske komponistforenings hus i Vilnius. Kongressen var arrangeret af det, som nu hedder *Department of Ethnomusicology at the Institute of Musicology*, der igen er en del af *Lithuanian Academy of Music*. Organisationskomitéen havde dr. Rimantas Astrauskas som sin formand. Temaet var „Typological Classification of Tunes. Advanced Systems for Arranging Folklore Stocks“. Det officielle program omfattede 15 foredrag af forskere fra syv forskellige lande. Fra Danmark deltog arkivar Svend Nielsen og undertegnede.

Kongresarrangørerne havde inviteret de udenlandske deltagere med det formål at diskutere principper for nutidig musiketnologi/folkemusikforskning. Litauen har i sine traditionsarkiver et sted omkring 150.000 folkemelodier og omkring en halv million folkelige sangtekster. Materialet er dels optegnet på papir og dels indsamlet ved hjælp af båndoptager (siden 1950'erne), men der er problemer med bevaringsstanden, ikke mindst af båndoptagelserne. Siden krigen har man – ligesom i andre østeuropæiske lande – brugt en stor del af ressourcerne på en detaljeret transskription og klassificering af tekster og melodier, mens kun en lille del af musikken er publiceret. Nu har man imidlertid opstillet en plan for bevarelse og udgivelse af dette store materiale. Man satser på en gennemgribende reformering af arbejdet ved hjælp af den moderne computer-teknologi. Det er bl.a. tanken at kopiere alle båndoptagelser til CD-rom, at udgive eksempler på musikken i form af CD med kommentarer, at oprette et musiketnologisk bogforlag og at overgå til EDB-registrering af materialet. Desuden håber man løbende at kunne indsamle litauisk sang og musik, idet der stadig er mange traditioner at dokumentere. Den store plan vil naturligvis være dyr, men der er et realistisk håb om at skaffe pengene dels fra offentlige og dels fra private kilder.

Kongressen foregik i en venskabelig ånd, hvor man fik indtryk af, hvor forskelligt det musiketnologiske arbejde bedrives i de repræsenterede lande. Fra Tyskland fik vi f.eks. demonstreret det nye EDB-system til registrering og søgning af melodier, som man har indført ved *Deutsches Volksliedarchiv* i Freiburg (p.t. er 35.000 melodier registreret), og de danske deltagere præsenterede det tilsvarende EDB-system, som er ved at blive indført på Dansk Folkemindesamling. I bl.a. de baltiske lande, der historisk har været domineret af deres store naboer, er arbejdet præget af ønsket om at redde en national kultur fra undergang. De nye personlige kontakter, der blev skabt på kongressen, vil utvivlsomt føre til et nærmere samarbejde mellem folkemusikforskere på tværs af Østersøen.

Jens Henrik Koudal

FORSKNING VED MUSIKVIDENSKABELIGT INSTITUT I KØBENHAVN

Det er sagt ofte – ikke mindst i festtalerne – og det skal siges igen og igen: universitetets adelsmærke er de fastansatte læreres ret og pligt til at forske. Heraf følger, at meget af den meddelte undervisning er såkaldt forskningsbaseret undervisning; det er netop et af de punkter, hvorved universitetsundervisning adskiller sig fra undervisning givet ved andre uddannelsesinstitutioner. Den gamle tommelfingerregel, der siger 45:45:10 (altså 45% af arbejdstiden til undervisning, 45% til forskning og 10% til administration) er stadig det uskrevne grundlag for fordelingen af arbejdet – sådan rent teoretisk. I praksis ser tingene anderledes ud. For masser af universitetslærere er og bliver forskningstiden det residuum, der er tilovers, når undervisningen er meddelt, vejledningen givet, møderne afholdt, opgaverne rettet m.v. – og det vil for de færreste modsvare 45% af den i overenskomsten fastsatte arbejdstid – langtfra endda. Ofte er forskningen henvist til ferier, weekend'er, aften- og nattetimer, og dér trives den da også udmærket for nogen. Men det er alligevel ikke de allerbedste vækstbetingelser for en virksomhed, der kræver kreativitet, overblik, refleksion og problematiseringen.

Måske er det et alderdomstegn at påstå, at meget var bedre i gamle dage, men i denne sag er jeg overbevist om, at det er rigtigt. Der *var* mere tid til forskning tidligere – både fordi der var flere lærere til at „betjene“ de studerende, og navnlig fordi de sammenhængende undervisningsfri perioder ikke var optaget af eksaminer, optagelsesprøver, efterslæb efter forudgående og forberedelse af påfølgende semestre osv.

Denne jammer skal ikke tjene til at karakterisere de universitetsansatte som udnyttede stakler med utålelige arbejdsforhold. Den skal blot beskrive de vilkår, forskningen ved instituttet har at virke under, og dermed den baggrund, som den følgende redegørelse skal ses under.

Forestillingen om den ensomme forsker, isoleret i elfenbenstårnet og uden kontakt med kolleger og omverden, er ikke længere holdbar; hovedparten af forskningen ved instituttet foregår i et samarbejde med kolleger inden for eller uden for murene, enten i kraft af et egentligt formaliseret teamwork eller i kraft af uformelle drøftelser med kolleger på gangen, på arbejdsværelset eller i kantine. Det er således ikke så meget spørgsmålet om individuelt over for kollektivt arbejde, der trænger sig på, som det er det meget ømtålelige spørgsmål om „fri“ forskning over for mere styret forskning.

Den enkelte forskers individuelle frihed til at forske i hvadsomhelst er jo en af universitetsverdenens hellige køer, og den holdes i hævd mange steder, ikke mindst inden for humaniora. Den nye universitetslov pirker lidt ved denne uindskrænkede frihed, men stadig gælder det vel nogen tid endnu, at et universitetsinstituts forskning i alt væsentligt er summen af de enkelte ansattes forskning, således som hver enkelt forsker har valgt at definere sit emne og sin tilgang. Men derfor kan man jo godt forsøge at etablere en overordnet målsætning, ikke for at konkurrere med andre musikforskende institutioner, men for at profilere de enkelte institutioner i forhold til hinanden. Særlige lokale satsningsområder burde

ikke være noget odiøst – tværtimod. På længere sigt kunne de være en styrkelse og en udfordring.

Sådanne profiler skaber man naturligvis ikke på en studs; de skabes bl.a. i kraft af forskerrekruttering, ansættelsespolitik, omstillingsvilje og -evne hos de allerede ansatte, mulighed for tilførsel af de fornødne ressourcer, måske ligefrem formulerede behov fra omverdenen foruden en lang række andre forhold. Men selvom vi formentlig i fremtiden vil se en øget indsats inden for sådanne fælles, mere målrettede forskningsprojekter – om ikke af andre grunde, så fordi det er den vej „udviklingen“ synes at gå – skal man ikke kimse af den traditionelle, individuelle forskning alene drevet af forskerens interesse for og indsigt i et specielt felt.

Det vil her føre for vidt at beskrive samtlige de projekter, som instituttets videnskabelige personale er involveret i; interesserede henvises til instituttets årlige beretninger i Årbog for Københavns Universitet. I stedet skal jeg forsøge at trække nogle hovedlinjer op. Først nogle få ord om det mest ambitiøse projekt i instituttets historie i nyere tid – som desværre aldrig blev til noget! Det drejer sig om forsøget på, via den nu tilsyneladende marginaliserede Grundforskningsfond, at skabe et center for dansk musikhistorie på instituttet med frikøbt centerleder og tilknyttede fuldtidsforskere og ph.d.studerende. Et center, hvor man kunne sammenfatte og videreudvikle den eksisterende forskning i dansk musik og musikhistorie. En udførlig ansøgning til Grundforskningsfondet herom nød ikke fremme og blev sorteret fra i første runde på lige fod med en række andre lødige projekter. Noget er der dog blevet tilbage – omend på et lavere blus end oprindeligt forudset. Med henblik på Kulturbyåret 1996 arbejdes på et fyldigt særnummer af instituttets årbog *Musik & Forskning* med det overordnede tema „København som musikby i det 18.-20. århundrede“. Stort set samtlige ansatte med forskningspligt er involveret i dette projekt – ikke sådan at forstå, at der er tale om en samlet historisk fremstilling af musikken og musiklivet i København i perioden; noget sådant er tiden hverken kollegialt eller forskningsmæssigt moden til. Det, man stræber efter, er en artikelsamling bestående af en række uafhængige afhandlinger om emner, der alle belyser sider af København som musikby, men dog således, at de enkelte bidrag løbende diskuteres i kredsen af kolleger. I tilknytning til disse studier arbejdes yderligere med et antal udgivelser af dansk musik på noder og på CD.

Dette projekt falder i naturlig forlængelse af instituttets årelange satsning på forskning inden for dansk musikhistorie, en satsning man fra første færd har fundet naturlig på landets største og ældste musikinstitut. Inden for de seneste år har yderligere et par felter markeret sig i instituttets forskningsprofil. På det allersidste institutrådsmøde i 1992, inden institutrådet som styrende organ blev afskaffet med den nye universitetslov, vedtog man, at instituttet fremover både ansættelsesmæssigt og forskningsmæssigt ville styrke områder inden for det 20. århundredes musik – både kompositionsmusikken og den rytmiske musik. Denne principbeslutning har på forskellig vis udmøntet sig i en begyndende

etablering af et egentligt undervisnings- og forskningsmiljø i rockmusik og ny musik – ikke som to adskilte enklaver, men i frugtbart samarbejde. En sådan satsning skal naturligvis ikke mindst ses i sammenhæng med forskeruddannelsen. Uden at kunne tiltrække ph.d.studerende er det vanskeligt at etablere og fastholde sådanne områder. Som det vil være bekendt fra den løbende debat, er der på det seneste skabt en fastere ramme for forskeruddannelsen ved de danske universiteter i form af et formaliseret, tre-årigt ph.d.studium, men desværre er midlerne alt for få sammenholdt med antallet af kvalificerede ph.d.ansøgere. Et fag som musik kan derfor næppe regne med på noget tidspunkt at have mere end højst 2-3 ph.d.studerende indskrevet, og et sådant antal forskerstuderende er ikke tilstrækkeligt til, at man kan tale om et forskeruddannelses-miljø. Skal man for alvor udnytte de muligheder, der ligger i uddannelsen, må der et større samarbejde i gang mellem de tre musikinstitutter, specielt et samarbejde omkring fælles kurser for ph.d.studerende. Initiativ til et sådant samarbejde blev taget i begyndelsen af 1994, men det har indtil videre ikke udmøntet sig i konkrete planer. Her bør de tre musikinstitutter snarest fortsætte drøftelserne for samarbejde og koordinering – om ikke af andre grunde, så for at sikre den nuværende lærerstabs egen „Nachfolge“.

Ved Musikvidenskabeligt Institut i København er behovene for forskeruddannelse særlig akutte. Den blokering for nye stillinger, som aldersprofilen har skabt i et par årtier, vil i de kommende år omsider blive gennembrudt og skabe plads for et antal nyansættelser. Kort efter år 2000 vil næsten halvdelen af instituttets nuværende stab af videnskabeligt ansatte faktisk være udskiftet. Det er en stor udfordring at skabe forskningsmæssig grobund for disse nyansættelser.

I forbindelse med hele diskussion af instituttets fremtidige forskningsprofil bør det inddrages, at faget inden år 2000 formentlig skal ansætte to nye professorer som erstatning for de to, der går af på grund af alder. Naturligvis er et fags forskningsprofil ikke identisk med dets professorers. Sådant var det vel i høj grad en gang, og sådan er det stadig i udpræget grad i f.eks. England og Tyskland. Men således som stillingsstrukturen ved universiteterne er udformet, er det bestemt ikke uvæsentligt for et fags forskningsmæssige fremtid, hvilken politik man anlægger, når man skal nybesætte begge sine professorater og måske endda supplere den eksisterende kvote på to med yderligere en!

Gennem den seneste halve snes år har instituttets medarbejdere været stærkt involveret i en række udgiverprojekter. Her kunne nævnes serien på otte hæfter med musik fra Christian IV's tid udgivet i anledning af Christian IV året 1988, den samlede udgave af Peter Heises sange, orgelværker af nordtyske og nederlandske mestre, middelalderhåndskriftet i Det kgl. Bibliotek AM 76,8^o mv. I denne forbindelse bør også nævnes de seneste to store satsninger inden for udgivelsen af dansk musik, udgaverne af N.W. Gades og Carl Nielsens samlede værker. I begge disse nationale monumentudgaver er instituttet aktivt medvirkende; for Gade-udgavens vedkommende i form af arbejde ydet af medarbejdere inden for deres forskningstid, og for Carl Nielsen udgaven i form af et tre-årigt „udlån“

til posten som udgavens hovedredaktør og forskningsleder. Hertil kommer udgivelsesplaner for musik af Jørgen Bentzon og Weyse.

Meget tyder på, at de kommende år vil blive afgørende for instituttets forsknings-virksomhed. For det første lader det til, at vi generelt går „bedre tider“ i møde, sådan rent forsknings-bevillingsmæssigt set. Der er for tiden politisk forståelse for behovet for øgede ressourcer til forskningen – også når det gælder humaniora. Dette forhold, sammen med en almindelig forøgelse af studenteroptaget, peger i retning af, at den fastfrysning af fastlærer- og forskerressourcer, som har været gældende – vel at mærke efter en periode med konstant reduktion af antallet af ansatte siden de glade 70'ere – nu vil ophøre, og at der oven i købet kan blive tale om en opskrivning. For det andet vil som nævnt en række stillinger blive ledige på grund af naturlig afgang. En så markant nyrekruttering, som må forudses, kræver overvejelser, visioner og muligvis omstillinger. Men det er jo heller ikke det værste, man har.

Niels Krabbe

MUSIKFORSKNINGEN VED AALBORG UNIVERSITET

Et af de varme emner i forbindelse med humanistisk universitetsforskning – og dermed også musikforskning – er spørgsmålet om forskningsmæssig specialisering. I dette spørgsmål er der meget groft sagt to modsatrettede interesser. For en specialisering taler, at man derved opnår et højt forskningsmæssigt kvalitetsniveau; og er der noget, der får ministre og embedsmænd til at logre med halen og åbne for pengepungen, er det forskning, der har kvalitet – og det ganske uanset, om man har gjort sig klart, om solid kvalitetsforskning inden for traditionelle emner med brug af mere eller mindre velkendte teorier og metoder er mere værdifuld end en mere famlende, men også mere nyskabende forskning. Imod taler et velbegrundet ønske fra de studerende om, at den faste lærerstab dækker så bred en vifte som muligt af videnskabelig kompetence.

Spørgsmålet blev berørt i flere indlæg ved Statens humanistiske Forskningsråds konference *Dansk Musikforskning frem mod År 2000* i maj 1994. Signalerne var ikke entydige; men at den generelle holdning var forsigtigt positiv over for en vis specialisering institutterne imellem er næppe nogen overfortolkning af, hvad der blev sagt.

Der har i øvrigt altid været tale om specialisering. At dansk musikforskning tidligere havde et velbegrundet internationalt ry inden for Palestrina- og Haydn-forskningen er lige så sikkert, som at der ikke stod megen gny om dansk musikvidenskabs indsats på den musikalske modernismes område.

Kort og godt – med de meget små miljøer, dansk musikforskning er organiseret i, må den enkelte institution nødvendigvis satse på nogle områder frem for

andre. Det store spørgsmål er således ikke, om der sker en specialisering, men hvordan den etableres. Et miljø kan af sig selv – dvs. uden indre og ydre pres – finde ud af at samarbejde om visse, større projekter. Den modsatte model, hvor en magtfuld dekan og en ditto institutbestyrer pålægger et institut bestemte forskningsopgaver, svarer så dårligt til dansk humanistisk forskningstradition, at den næppe er praktikabel, selv om Universitetsloven åbner for visse muligheder i den retning. Men en specialisering kan komme i stand på andre måder: Et institut, der står for at skulle udskifte større eller mindre dele af sin fastlærerstab, må tage stilling til, hvilke områder man ønsker dækket med de nye medarbejdere og kan i denne sammenhæng vælge enten at koncentrere de nye stillinger om et enkelt eller nogle få områder eller besætte dem komplementært i forhold til den øvrige stab. Den fristelse, der ligger i at kunne få fingre i betydelige pengeklumper ved at lægge billet ind på større projekter udbudt, evt. internationalt, af forskningsråd og andre fonde, fører let til etableringen af specialiseringsområder.

Den specialisering, som kendetegner musikinstituttet ved Aalborg Universitet, falder på tre områder:

1. Musikterapi

Dette specialiseringsområde er defineret „udefra“, idet der ligger en central beslutning til grund for placeringen af musikterapi-uddannelsen ved Aalborg-instituttet – og dermed at det er i Aalborg, der drives musikterapi-forskning. Denne forskning sker i stigende omfang i samarbejde med udenlandske institutioner. Ph.d.-uddannelsen i musikterapi er centralt placeret i europæisk sammenhæng. Der er pt. 7 ph.d.-studerende, heraf 3 udlændinge.

Forskningen er primært klinisk-empirisk baseret. Den kliniske praksis er funderet på:

- Musikterapiklinikken på Aalborg Psykiatriske Sygehus og Musikterapiafdelingen på Sct. Hans Hospital, Roskilde,
- Musikterapiafdelingen på Harper House Hospital, London, England og
- Gemeinschaftskrankenhaus, Herdecke samt Schule Fahrenkron (Integrative Grundschule), Hamburg.

De forskningsprojekter, der er i gang, dækker såvel områder inden for:

1. Musikterapeutisk grundforskning med fokus på udvikling af metoder og modeller til beskrivelse, analyse, tolkning og evaluering af musikterapiens elementer og processer; og
2. Forskning inden for klinisk praksis, hvor der skelnes mellem procesforskning og effektforskning eller en integration af de to typer. Dette gælder både inden for projekter baseret på aktiv musikterapi (musikudøvelse – primært klinisk improvisation) og receptiv musikterapi (musiklytning).

Forskningen er overordnet baseret på psykologiske (primært nyere dynamisk psykoanalyse herunder objektrelationsteori, udviklingspsykologiske teorier samt kognitiv psykologi) og musikvidenskabelige områder (primært dybdepsykolo-

gisk og kognitiv musikpsykologi samt udvalgte dele af den traditionelle musik-analyse).

Musikterapiforskningen er igang med at udvikle en mere autonom profil, der udspringer af systematiske beskrivelser og analyser af forståelsen af de musik-terapeutiske processer.

2. Musikteknologi

Siden musikuddannelsens start, har det været kendetegnende for Aalborg-instituttet, at det har lagt stor vægt på musikteknologi – til en begyndelse dens undervisningsmæssige muligheder (keyboard laboratorium, lydstudie m.v.), efterhånden også de musikteknologiske fænomener mere generelt. Med henblik på at styrke denne profil blev der i 1989 opslået et kandidatstipendium i musikteknologi, hvilket siden er fulgt op med besættelsen af en adjunkt-stilling inden for området.

En gammel aalborgensisk ide om at tilbyde specialiserede overbygningsuddannelser blev realiseret i 1991 med oprettelsen af en overbygningsuddannelse i musikteknologi. Da ph.d.-reformen blev gennemført for få år siden, valgte det humanistiske fakultet ved Aalborg Universitet at definere syv selvstændige ph.d.-programmer, heraf et i musikteknologi (og et i musikterapi). Der er pt. to ph.d.-studerende i musikteknologi.

Forskningen dækker en bred vifte af emner spændende fra teknologikritik over islandsk elektronmusik til editionsteknologi og teoretiske og empiriske studier i tidsfænomenet.

3. Rytmisk musik

En læsning af den liste over specialeafhandlinger, som er tryk i den netop udsendte stak af *Col Legno*, viser tydeligt dette områdes centrale placering ved instituttet. Denne placering bekræftes gennem en betydelig skriftlig produktion fra de faste lærere. Temamæssigt spænder forskningen over en række forskellige områder med tyngdepunkt i undervisningsrelateret forskning og udviklingsarbejde.

Herudover beskæftiger de videnskabelige medarbejdere sig med en række individuelle projekter, mest med emner inden for dansk musikhistorie. Her skal blot nævnes Otto Mortensen, Bernhard Christensen og den samlede udgave af Niels W. Gades værker.

Finn Egeland Hansen

Anmeldelser

Ingebjørg Barth Magnus og Birgit Kjellström: Musikmotiv i svensk kyrkokonst. Uppland fram till 1625 / Musial Motifs in Swedish Church Art. The Region of Uppland up to 1625. Translated by Michael Stevens. Svenska RIdIM-kommittén, Stockholm 1993. 408 s. Ill. ISBN 91-972117-0-2.

Forventningsfuld åbner man en meget flot og spændende publikation, den svenske RIdIM-komité under Statens musiksamlingar i Stockholm står som udgiver af. En grundig præsentation af alle de musikmotiver man kender fra de upplandske kirker. Og bogen er udgivet med både svensk og engelsk tekst, så den dermed har mulighed for at nå en langt bredere brugerskare end den skandinaviske.

Bogen har først en l ngere generel og principiel introduktion, som tager forskellige emner under behandling. Først en mere almen historisk oversigt over middelalderens kirker og kalkmaleriernes forekomst i dem. Derefter mere specifikt om de forskellige malerskoler og mestre samt omtale af vigtige forlæg for de upplandske kalkmalerier i sidste del af 1400-tallet. Tr sk rne altertavler f r deres afsnit, og derefter følger et kapitel om de almindeligt forekommende musikmotiver og deres anvendelse i de forskellige malerskoler. Et vigtigt afsnit følger herefter om de tolkningsproblemer, der rejser sig ved brug af et sådant materiale. Restaureringer, kunstnernes brug af forlæg, hvor tæt ligger billederne på virkeligheden osv. Forfatterne har mange forbehold i disse passager, men forbavsende nok er de generelt ikke n r s  kritiske i deres holdning til musikinstrumentafbildninger i andre europæiske middelalderlige billedkilder (s. 71). Efter dette kommer et afsnit om bedømmelsen af de svenske kalkmaleriers musikinstrumenter. Alt holdt i en diskuterende form. Der er så at sige ikke det problem eller det forbehold, der ikke bliver endevendt. Alle de faldgruber, man kan snuble i, er der taget højde for.

Efter denne lange redegørelse g r forfatterne over til en gennemgang af musikmotiverne i alfabetisk r kkes lge. Hver kirke f r en lille præsentation, musikmotivernes placeringer er angivet på tegnede planer over hv lvne, og

meget fine detailfotografier følger med hvert eksempel. Det kan ikke gøres bedre. Og man må nok sige, at forfatterne g r grundigt til værks i teksten. Instrumenterne bliver beskrevet ud i alle detaljer. Der er ikke det lydhul eller det antal strenge, der ikke er registreret eller talt. Dette store katalog, der fylder 270 af bogens 408 sider, er så propfyldt med information, at det er lige før man mister overblikket.

Og s  er det slut. Dog ikke helt, for der er de regelmenterede registre over kunstnere, motiver og instrumenter foruden forkortelsesliste, kilder og litteratur. I litteraturlisten, der er lang og omfattende og g r meget bredt ud, undrer man sig imidlertid lidt over, at der ikke er fundet plads til de ikonografiske symposiumsberetninger, som også i flere tilfælde har stof af interesse for dette specielle emne. (Så ville man have undgået fejl i note 7 s. 76-77, hvor man skriver, at der er nyckelharper i Karmeliterklostret i Helsingør og i Vinderslev kirke i Jylland. For det er der ikke). Og efter de forskellige registre er der sandelig også ordforkl ringer på arkitekturtermer, instrumenttermer og ligefrem et mindre leksikon over musikinstrumenter. Og så står man der. For hvad handler dette egentlig om?

Bogen er, n r det kommer til stykket, udelukkende en ren materialepr sentation, et opslagsværk i flot indpakning. Alt det rigtige, der bliver sagt i den generelle indledning, er nemlig ikke brugt i analyserne af musikmotiverne. Alle forbeholdene, alle de ting, der skal tages hensyn til i en fort lkning af billederne, tages der slet ikke stilling til i omtalen af de respektive eksempler. De er rent beskrivende, og det er der selvfølgelig ikke noget forkert ved. Men bogen er derved på en måde to helt forskellige bøger, som med fordel kunne have været to selvstændige afhandlinger. For efter den lange og principielle stillingtagen til alle de problemer, et sådant materiale rejser, g r man jo med forventning i gang med l sningen af alle eksemplerne. Og så bliver man skuffet, fordi forfatterne ikke praktisk anvender alt det fornuftige, de lige har sagt. Bogen har stærkt præg af at være skrevet af musikinstrumentforskere, der udelukkende har fokuseret på alle de detaljer, man har kunnet se og holde fast i. Og s  ikke

mere. Man ville netop i det regi have ventet, at det spørgsmål, der umiddelbart rejser sig, nemlig om middelalderens musikmotiver fremviser en dokumentation af datidens instrumenter, blev forsøgt besvaret. Forfatterne har ikke været en vurdering af materialets brugbarhed. Man mangler også en stillingtagen til det overordnede symbolsprog – hvorfor er musikinstrumenter overhovedet gengivet på de forskellige motiver, og har det, at alle billeder har med kirkens liv og forkyndelse at gøre, nogen konsekvens for tolkningen af musikmotiverne? Men svar på sådanne spørgsmål har næppe heller været meningen med bogen. Den præsenterer sig først og fremmest som en stofsamling, andre forskere kan øse af, og som sådan skal den hilses velkommen.

Dorthe Falcon Møller

Henrik Glahn (udg.): Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson 1694-1764. Et udvalg af pietismens åndelige sange med udarbejdet generalbas for orgel eller klaver. Udgivet med historisk indledning samt et efterskrift om melodierne til Brorsons "Troens rare Klenodie" 1739-1747. Engstrøm & Sødring, Århus 1994. 112 s. Noder. ISBN 87-87091-68-2. Kr. 190, -.

Henrik Glahn skriver i indledningen, at „Hensigten med det foreliggende udvalg af melodier til salmer af Hans Adolph Brorsons *Troens rare Klenodie* er på samme tid at fremlægge en kildemæssig undersøgelse af Brorsons melodibrug og en udgave til praktisk brug af en bestemt del af det melodirepertoire, som lå til grund for Brorsons digtning og salmeoversættelse“ (s. 7). Samlingen består af melodier, der ikke tidligere har været udgivet i Danmark, og disse Brorson-salmer vil f.eks. kunne benyttes som „vokale indslag i kirkekoncerter eller musikandagter“ (s. 8). Samlingen er i sin helhed typisk for pietismens åndelige sang, „hvor salmernes sprog, deres inderlighed og patos blev understøttet af melodiernes udtrykfulde udformning, af musikkens *stil*“ (s. 8).

I et musikhistorisk afsnit redegøres for modsætningerne mellem pietismens åndelige sange med brug af samtidens „verdslige vise- og ariemelodik“ og ortodoksiens kirkemusikalske traditioner tilbage til Reformationstidens salmer. Forfatteren gennemgår bl.a. nogle forskel-

lige stilistiske aspekter ved melodikken i pietistiske salmebøger og koralbøger fra Brorsons samtid og i det forelagte udvalg af Brorson-salmerne. Den pietistiske salmemelodik karakteriseres som den „strofiske solosangs melodik, som er præget af udsmykkede meloditoner, gennemgangstoner, portamento-vendinger ved kadencer og andre stereotype vendinger“ (s. 10).

I forbindelse med overvejelserne om de foreliggende salmer er egnede til nutidig menighedsbrug, bemærker Glahn, at en række af de oprindelige melodier i samlingen kunne bruges til de eksisterende Brorson-salmer i *Den danske Salmebog*, og „Hvis en salmebogskommission ellers skulle finde de pågældende Brorson-salmer egnede til optagelse, måtte vel følgende melodier [...] fra samlingen i øvrigt kunne bruges i kirkesangens praksis og næppe heller flere, hvis man vil holde sin sti ren“ (s. 13).

I kapitlet, „Oversigt og kommentarer“, klassificeres seks af disse melodier nr. 16, 43B, 44, 142, 177 og 246 i gruppen „Pietismens melodier“ (s. 104). Disse Brorson-salmer er altså egnede til *Den danske Salmebog* og dermed til *Den danske Koralbog*. Imidlertid kan det konstateres, at udsættelserne af især disse seks pietistiske melodier i stilistisk henseende er en hel del anderledes end i DDK, f.eks. hvad angår melodik, samklange, stemmeføring og dissonansbehandling. I DDK er de fleste af kantionalsatserne som bekendt karakteristiske ved at have få melodiske dissonanser bl.a. også i gruppen, „Pietismens sang“ (dog undertaget nr. 384). Hvis de seks nævnte satser er typiske eksempler på de pietistiske udsættelser fra 1700-tallets første halvdel – og dermed i overensstemmelse med „den subjektivisering af det musikalske udtryk i salmesangen, der fandt sted med pietismen“ (s. 11) – er de så samtidig også velegnede til optagelse i DDK? Hvilke kriterier benyttes i stilistisk og satsteknisk henseende til at „holde sin sti ren“? og skal stien være snæver eller bred? Musikvidenskabens teorier og praksis får her rent faktisk gennem valget af stilarter og musikalske udtryk i DDK meget store kulturpolitiske følger med konsekvenser ikke alene for menighedssangen i Den danske Folkekirke, men bl.a. også på forskellig måde for musikundervisningens indhold i det danske uddannelsessystem.

Forfatteren skriver, at „selv om de tyske pietistiske melodier ved deres karakter gennem-

gående er bedst tjent med solistisk fremførelse, er det en overvejelse værd, om de også er tjenlige til forsamlingsbrug" (s. 13). Det fremgår ikke af bogens tekst, men af udsættelserne, hvilket valg Glahn har foretaget, idet udsættelserne konsekvent har fordoblet den selvstændigt noterede melodistemme, hvilket peger på forsamlingsbrug.

Glahn nævner i forbindelse med udsættelserne, at „akkompagnementet kan udformes lidt friere, selvom den originale becifring ikke er taget med" (s. 14). Tværtimod mener jeg, at udøveren i så fald mangler både generalbas-becifringerne og en redegørelse for de sats-tekniske rammer i pietistisk stil.

Angående udsættelserne skriver Glahn, at som udgangspunkt er benyttet den 4-stemmige sats, men at i en del tilfælde må der benyttes fem stemmer af hensyn til korrekt dissonansbehandling i forbindelse med „overstemmebindingen" (s. 13). Men de mange eksempler på subito fem-stemmighed i udsættelserne er i næsten alle tilfælde hverken nødvendige (også uden brug af heterolepsis) eller ønskelige, eksempelvis i nr. 43A, t. 1-2. Her kan én altstemme klare samtlige melodiske vendinger i forbindelse med dissonansbehandlingens tre faser af de ønskede dissonanser, herved undgår man også den lapsus, der er i t. 2 mellem tenor og bas på 2. til 3. ♫.

Det er i øvrigt karakteristisk, at Glahn en del gange tilføjer noneforudhold til den originale generalbas-becifring med forskellige dissonansbehandlinger til følge, f.eks. i nr. 16, t. 2 med springvis preparationstone til fermatakkorden. I mange tilfælde ved fermatkadencerne supplerer Glahn dominantakkorden med septim og den efterfølgende tonika-fermatakkord med kvartforudhold (f.eks. nr. 20B, t. 8); i disse tilfælde ville jeg foretrække – bl.a. med henvisning til Joh. Seb. Bach – at akkorddissonansen i D7 flyttes fra akkorddissonans i ♫ til ubetonet gennemgangsdissonans i ♫.

Angående stemmeantal og satsteknik til salmemelodierne foreslår G.Ph. Telemann i koralbogen fra 1730 (Indledningen), at satsen altid skal være 4-stemmig ved udsættelser af både gamle og nye stilarter; og skriver Telemann, at alten skal være så tæt på sopranen og tenoren så tæt på alten som muligt – med tre stemmer i højre hånd og én i venstre hånd. Telemanns model, der hverken er bundet til enkel stil eller for den sags skyld til fordobling af melodien, kan benyttes som satsteknisk stillads for stem-

mernes bevægelser afhængigt af ønskede dissonanser m.v. I forbindelse med udsættelserne af Brorson-salmerne burde denne satsmodel i højere grad have været anvendt. Det ville eksempelvis ved Freylinghausens generalbas-koraler have medført et bedre resultat, f.eks. i nr. 53, t. 23 hvor bas og tenor har tonerne B d¹ medens alt og sopran har f¹ f².

Visse steder i udsættelserne kan der bemærkes forskelligt, bl.a.: i nr. 20B, t. 5, på 2. ♫ hvor sekundakkorden også skal have en grundtone, a eller a¹ i stedet for fordobling af tertsen, og i t. 6, på 2. ♫ skal sekundakkorden have grundtonen, g (i stedet for a). I nr. 134, t. 21-22 er kilden ikke „Freylinghausen 1714", idet de to nævnte takter ikke findes i kilden (1714, p. 1091). Måske er kilden i stedet for den i Fortegnelsen (s. 97) anførte „K.ms. nr. 297"? I nr. 246, t. 8 har Telemann (1730, p. 157) skrevet # under fermatakkorden, hvorfor tonekønnet skal være dur. I forbindelse med transpositionerne fra de omhyggeligt nævnte originaltonearter, er der fremkommet nogle for dybe toner for orglets manual, f.eks. i nr. 43A, t. 8 med tonen A₁.

Anden del af bogen udgør resultatet af en vigtig forskningsmæssig indsats, idet Henrik Glahn her har udarbejdet en komplet fortegnelse med kommentarer og oversigter over Brorsons brug af melodierne i *Troens rare Klenodie*. Glahn har et særdeles indgående kendskab til melodirepertoiret og benytter sig af relevante samtidige kilder: bl.a. Freylinghausen, G.Ph. Telemann, Tøndersalmebogen fra 1731, Nathanael Diesels musikalier og et anonymt håndskrevet koralhefte fra o. 1735. Glahn har herved kunnet eliminere en række uafklarede spørgsmål i Arthur Arnholts arbejde fra 1956 om „Brorsons vers- og sangkunst".

Med denne indbydende bog foreligger nu tilgængelig for alle en række glemte melodier lige til at synge og spille, samt den definitive fortegnelse over Brorsons brug af melodier i *Troens rare Klenodie*. Henrik Glahn skriver som postludium (s. 109), at det ville være meget ønskeligt at fortsætte Karl Clausens forskning om „den endnu levende Brorson-sang". Denne opfordring er hermed givet videre.

Thorkil Hørlyk

Johannes Mulvad (udg.): Fiskerne. Et syngespil i tre handlinger. Tekst af Johannes Ewald. Musik af Johann Ernst Hartmann (den endelige version fra 1792). (Dania Sonans VI). Edition Egtved, København 1993. 508 s. ISBN 87-7484-068-1, ISSN 0105-9637. Kr. 437,50.

Med udgivelsen af Johann Ernst Hartmanns syngespil *Fiskerne* som bind seks i vores nationale monumentudgave *Dania Sonans* har Johannes Mulvad ført et meget omfattende og meget ambitiøst projekt til den smukkeste tænkelige afslutning. Alene i sit ydre fremstår dette bind – ligesom Mulvads udgave af *Balders Død*, der udkom for 15 år siden – som et monument over en livslang beskæftigelse med det danske syngespil i almindelighed og Hartmanns bidrag til genren i særdeleshed. Hver en node i det 508 sider tykke bind og hver en tekststavelse i partituret er omhyggeligt kaligrafert af udgiveren selv. Ikke noget med computersats eller anden form for mekanisk nodereproduktion, men klare håndskrevne noder, der giver disse bind deres helt specielle præg. Hertil kommer en fyldig redegørelse for værkets baggrund og de kildemæssige problemer samt naturligvis en revisionsberetning, som det sig hør og bør i en videnskabelig udgave. Man imponeres over, at én og samme mand har kunnet overkomme en sådan opgave.

Mulvad har tilsyneladende så at sige levet med det tidlige danske syngespil gennem de sidste mange årtier. Som programredaktør ved Danmarks Radio var han en mesterlig formidler af dette lidet kendte stof ved de koncerter, han arrangerede i Radiohusets koncertsal, og som han præsenterede med sin karakteristiske blanding af alvor og tør humor. Faktisk er disse radiokoncerter vel stadig den eneste mulighed, vi har for at opleve den klingende musik fra Hartmanns to syngespil. Siden fulgte i 1976 Mulvads afhandling om kildeproblemerne omkring *Fiskerne*, et stof, som året før var blevet præsenteret ved et foredrag i Dansk Selskab for Musikkforskning.¹ Så kom i 1980 udgivelsen af *Balders Død* og endelig her i 1994 det andet af Hartmanns hovedværker, syngespillet *Fiskerne*.

Udgaven er forsynet med en fyldig introduktion (sideløbende dansk og engelsk tekst), en kildebeskrivelse samt en fuldstændig gengivelse af hele Ewalds tekst. Ikke mindst det sidste giver mulighed for et studium af værket i dets helhed og mulighed for at sætte musiknumrene ind i deres rette sammenhæng. Hertil

kommer et tillæg med Claus Schalls balletmusik og et par varianter til visse af numrene.

I indledningen gøres der rede for værkets baggrund i det franske syngespil og dets indpas ved det danske hof. Med et væld af detaljer berettes om, hvordan teksten bygger på en virkelig begivenhed, formidlet gennem Ove Mallings *Store og Gode Handlinger* fra 1777. Herefter følger beskrivelsen af værkets skæbne fra premieren i 1780 og frem til den hidtil seneste opførelse på Det kgl. teater i 1947/48 med omhyggelig angivelse af versioner og varianter. Her som i kildebeskrivelsen er detaljerigdommen sommetider næsten for overvældende. Men bag alt dette fornemmes overalt udgiverens indsigt i og optagethed af sit stof.

Netop på denne baggrund kan man undre sig lidt over, hvorfor behandlingen af komponisten Hartmann er så forholdsvis nødtørftig. Netop i forbindelse med udgivelsen af disse to hovedværker i hans produktion havde der været god lejlighed til en nærmere præsentation af komponisten og hans betydning for det københavnske musikliv også uden for teatret. Som hofkapelmester og navnlig som koncertmester i *Harmonien* prægede han byens blomstrende klub- og musikforeningsliv, formentlig i højere grad end den del af hans musik lader ane, som er blevet skånet for eftertiden fra slotsbrandens flammer i 1794. Kun to af hans værker foreligger trykt (symfoni i D-dur, *Symphonie periodique*, trykt hos Hummel i Amsterdam, opført i Breitkopfs katalog fra 1770 og senere samme år averteret i *Adresseavisen*, samt *Air favori varié*, et sæt klavervariationer over hans egen „Rolf Skattekonige“ fra *Gorm den Gamle*, trykt hos Sønnichsen i København). Var Hartmanns ambitiøse projekt om at lade trykke ...12 nye symfonier... foruden *Balders Død* og *Fiskerne* blevet realiseret, således som han lader det meddele i *Adresseavisen* 3. april 1781, havde meget set anderledes ud. Den bevarede del af fundamentet for dette projekt er de tre Hartmannsymfonier i manuskript, bevaret i Oslo Universitetsbibliotek.²

Måske er kildematerialet ikke tilstrækkeligt til at stykke en egentlig redegørelse sammen for Hartmanns år i Danmark, og måske er netop dette forhold baggrunden for den lidt stedmoderlige behandling, han her udsættes for. Ikke mange andre kender i hvert fald tiden og kilderne bedre, end netop Johannes Mulvad.

Enhver moderne udgave som den forelig-

gende tjener såvel et videnskabeligt som et praktisk formål. Hvad det videnskabelige angår, er vi godt hjulpet; nu foreligger to af de vigtigste tidlige bidrag til det nationale danske syngespil i moderne udgaver med alt hvad der til hører. Forskningen har noget at bygge videre på, og den stigende interesse i disse år for komponister som J.A.P. Schulz, F.L.Ae. Kunzen og C.F.E. Weyse, der alle bidrog med dramatisk musik til dansk tekst, kan nyde godt af, at Hartmanns syngespil er umiddelbart tilgængelige.

Udgavens praktiske nytte er måske mere problematisk. Ikke fordi den ikke er egnet til at spille efter, men fordi man har meget svært ved at forestille sig et værk som *Fiskerne* opført i vore dage. Alle Hartmanns musikalske kvaliteter ufortalt, så fremstår musikken påfaldende anæmisk i forhold til Ewalds højstemte vers. Musikdramatiker er Hartmann ikke, og i det hele taget er der noget *altmodisch* over hans tonesprog, når man betænker, at værket havde premiere i januar 1780, på et tidspunkt, da der var andre boller på suppen sydpå. Tag som eksempel det dramatiske højdepunkt i *Fiskerne*, hvor de tapre Hornbækfiskere forsøger gennem det frådende hav at nå ud til den strandede skonnert for at redde den skibbrudne kaptajn. Alt dette foregår for tilskuernes øjne på scenen: havet, mændende i båden, det forliste skib, der hugger i søen, de ængstelige pårørende på stranden. Ud over de enorme scene-tekniske krav, dette stiller, lægges der også op til en musikalsk underlægning, som modsvarer denne dramatiske og kritiske situation, men som Hartmann ikke magter; musikken kører lidt i tomgang på disse højdepunkter – postulerende, kunne man kalde det. Hartmanns ideal har her utvivlsomt været Gluck, hvis reformoperaer han kendte fra koncert-opførelser, som han vistnok selv dirigerede. Alligevel er der et stykke vej fra Glucks „edle Einfalt und stille Grösse“ til Hartmanns lange C-dur passager. Langt stærkere fremstår komponisten i de indlagte romancer, „Liden Gunver vandrer som helst i Qvel“ og „En Edderfugl var haardt i Klemme“ fra Tredie Handling. Her er der bedre balance mellem teksten, musikken og den dramatiske situation.

I forbindelse med overvejelser over værkets muligheder på scenen skal man heller ikke overse de vanskeligheder, et moderne publikum vil have med Ewalds tekst. De pragtfulde vers gør sig, når de læses eller opføres med

Hartmanns musik i uddrag ved en koncert, selvom der er langt mellem Ewalds sprogtoner og det hverdagssprog, man må formode jævne hornbækfiskere i 1777 har betjent sig af; men skønt publikum i dag er vant til mange uhyrligheder fra senere tiders opera, vil et værk som *Fiskerne* næppe gøre sig på scenen i sin helhed: sproget, problemstillingen, den stærkt nationalistiske undertone vil utvivlsomt falde til jorden.

Disse betragtninger fremføres ikke for at underkende denne udgaves nytte og værdi. Den praktiske side af en monumentudgave som den foreliggende kan udmønte sig på mange andre måder end gennem en „autentisk“ opførelse af værket.

Enhver anmelder med respekt for sig selv skal løfte pegefingern og gøre opmærksom på skavanker og fejltagelser. Her er to fra niveauet *under* småtingsafdelingen: kor 12, takt 19, teksten skal rettelig være „Lige slag!“ og ikke som anført „Lige tag!“; visse steder (f.eks. s. 110, s. 111, s. 118 og s. 145) kan man i reproduktionen af den håndskrevne notetekst ane konturerne af noget, der kunne se ud til at være indklæbede rettelser – men man skal se godt efter!

Mulvads udgave af *Fiskerne* placerer sig smukt blandt de meget vægtige bind, som hidtil er indgået i *Dania Sonans* – det danske svar på de store udenlandske udgaver over monumenter fra den nationale musikhistorie. Den indbydende layout, den smukke nodeskrift og de mange musikhistoriske oplysninger indbyder til et nærmere studium. Dansk musikvidenskab skylder Johannes Mulvad en stor tak for dette arbejde.

Niels Krabbe

Noter

1. „Om kildeproblemer i dansk syngespil-repertoire med særligt henblik på *Fiskerne*“, *Dansk Årbog for Musikforskning VII* 1973-76, København 1976, s. 141-189.
2. Jf. *The Symphony in Denmark* udg. af Carsten E. Hatting, Niels Krabbe og Nanna Schiødt, *The Symphony 1720-1840, Series F, Volume VI*, New York & London 1983.

Knud Arne Jürgensen: The Bournonville Ballets. A Photographic Record 1844-1933. Dance Books, London 1987. ISBN 0 903 102 986. Knud Arne Jürgensen og Ann Hutchinson Guest: The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875. Inkl. hæfte med klaverpartitur. Dance Books, London 1990. ISBN 1 85273 025 0, 1 85273 030 7.

Vivi Flindt og Knud Arne Jürgensen: Bournonville Ballet Technique. Inkl. hæfte med klaverpartitur og video. Dance Books, London 1992. ISBN 1 85273 035 8, 1 85273 036 6. (Bøger, noder og video distribueres af Dance Books Ltd., 9 Cecil Court, London WC2N 4EZ, England).

„Ballet har længe været betragtet som en kortvarig kunstart, og således er det stadig“, skriver den kendte engelske ballethistoriker, Ivor Guest, i forordet til den midterste af Knud Arne Jürgensens tre meget fornemt udstyrede bøger, der behandler vigtige aspekter af hele den arv balletmester August Bournonville efterlod.

– En døgnfluekunst, nu vel. Men trods det kunstneriske udtryk flygtighed en kunstart, der har sat sig fast som en vigtig del af Vestens teatralse kultur, og som sådan aftvinger balletten respekt – også som et relevant forskningsobjekt.

Flygtigheden – og her tænkes på, at først i vort århundrede er man nået frem til en egentlig dækkende notation og dokumentation af dans – har dog vanskeliggjort et mere videnskabeligt studium, og det er først i de senere år, at ballet som studieobjekt på lige fod med skuespil og opera har vundet indpas i universitetssammenhænge.

Denne historisk betingede akademiske tøven er til dels begrundet i det faktum, at koreograferne kun i sjældne tilfælde har efterladt sig noget af større arkivalisk værdi. Med udgivelsen af *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* i 1760 blev balletreformatoren Jean-Georges Noverres det 18. århundredes store undtagelse. August Bournonville står som det 19. århundredes undtagelse.

Netop tilstedeværelsen af på den ene side en levende Bournonville tradition med godt ti Bournonville værker danset i ubrudt tradition og på den anden side det meget righoldige arkivalske materiale har betydet, at – selvom Danmark med oprettelsen af studiet *Dansens Æstetik og Historie* på Københavns Universitet

først i 1989 fik et egentlig akademisk forum for studiet af den sceniske dans – man i generationer har arbejdet med stoffet. Teaterhistorikere som Torben Krogh og Robert Neiindam og senere ballethistorikere og musikhistorikere som Allan Fridericia og Nils Schjørring med flere har alle leveret nyttige arbejder, der bygger på arkivstudier. Omkring 100-året for Bournonvilles død i 1979 – samtidig med at Bournonville efter udelukkende at have været et lokalt fænomen trådte ind i rækken af internationalt kendte navne – udvidedes interessen. Knud Arne Jürgensen, der foruden dansestudier og musikstudier ved Københavns Universitet gennem sin ansættelse i Det Kongelige Biblioteks Musikafdeling har et førstehåndskendskab til hele det enorme materiale, er den, der i de sidste 15 år mest systematisk har helliget sig studiet af Bournonville. Med de tre foreliggende publikationer har han fremlagt et imponerende materiale og megen ny viden om den store danske koreograf.

Det trefløjede projekt blev indledt i 1987 med Bournonvilles balletter gengivet via gamle fotografier, dækkende perioden 1844-1933. Forfatteren har udvalgt og kommenteret 478 fotos og kommer således rundt om 24 balletter, fire divertissementer og fire balletindslag i operaer. Kun ca. 120 af disse fotos har tidligere været offentliggjort.

Denne umiddelbart tilgængelige bog giver rig mulighed for at studere balletten som et visuelt fænomen, for så vidt fotografiet fastholder scenebillede, kostume etc., mens man er mere på gyngende grund, når man funderer over koreografisk stil og forhold som bevægelseskvalitet og lignende.

Ud fra biografiske og ikke mindst koreografiske betragtninger bringer den følgende bog *The Bournonville Heritage* meget nyt og spændende stof. Bogens hovedemne er 24 ukendte danse fra Bournonville balletter, rekonstrueret og noteret fulgt af musikken i klaverudgave. Som optakt præsenterer forfatteren – desværre meget sparsomt kommenteret – et manuskript, Bournonville skrev i 1866 til C.F. Bricka til første udgave af *Dansk Biografisk Lexicon*. Det kan være tillokkende, at lade kildematerialet tale for sig selv, men historikeren bør træde ind mellem sit stof og læseren og i dette tilfælde f.eks. påpege, hvorledes dette manuskript lægger nye nuancer til det billede, vi kender af koreografen fra Bournonvilles store erindringsværk *Mit Theaterliv*.

Af stor betydning er det imidlertid, at Knud Arne Jürgensen gennem ihærdig søgen bl.a. hos Bournonville danseren Ferdinand Hoppes efterkommere har været i stand til at finde hidtil ukendt materiale, hvorved det er lykkedes ham at komme længere ind i rekonstruktionsproblematikken end andre før ham. Men også Jürgensen må konkludere, at Bournonvilles koreografiske notater er af en så fragmentarisk art, at: „it is not possible to make a complete reproduction of the original choreography“ (s. XVI). Men ligesom man i musikvidenskabelige kredse naturligvis synes, det er betydningsfuldt at opføre gammel musik på autentiske instrumenter etc., er det for danseforskeren vigtigt at efterprøve det foreliggende materiale og se, hvor langt ind i den historiske form man kan komme. Af betydelig interesse er således de komparative analyser af soli fra *La Ventana*, *Sylfiden* og *Et Folkesagn*, der findes overleveret i notation fra forskellige tidspunkter. Stoffet giver forfatteren lejlighed til at illustrere, hvorledes Bournonvilles koreografier har udviklet sig over mere end 150 år, og at der var tale om et rigere stilmæssigt og æstetisk omfang i Bournonvilles værk end det, den levende tradition lader ane. Hurtigt overset er imidlertid forfatterens introduktion til Bournonville komponister.

Med det sidste bind *Bournonville Ballet Technique* har Jürgensen sammen med danseren Vivi Flindt sat sig på ballettens skolebænk. Sammen har de taget fat på det, der er det nødvendige grundlag, hvis en balletmesters arbejde skal blomstre, dvs. det pædagogiske arbejde, der er rygraden i det korps, der skulle og den dag i dag skal fortolke balletterne.

Som det etablerede grundlag har man fra begyndelsen af vort århundrede opereret med de såkaldte Bournonville skoler, ordnet og navngivet efter seks af ugens dage.

Disse Bournonville skoler, der i 1979 blev publiceret af Kirsten Ralov, er imidlertid en tillæmpning af den træning, der formodentlig har fundet sted på Bournonvilles tid. Med Knud Arne Jürgensens og Vivi Flindts rekonstruktion og videodokumentation af 50 enchainements (trinsammensætninger) hentet fra balletmester Hans Becks nedskrift af, hvad han kaldte *Skole Pas* fra 1893, får man et indblik i den træning, der har fundet sted inden Beck kodificerede Bournonville træningen i de omtalte skoler. Hans Becks manuskriptet fra 1893 fører os ind bagom det etablerede trænings-

system, og materialet fremstår som et inspirerende supplement. Bl.a. lægger man mærke til, at det nye materiale fremviser overraskende trinkombinationer, og at øvelserne ofte er enklere end de meget „koreograferede“ trinsammensætninger, vi finder i Bournonville skolerne.

Et af anklagepunkterne i forbindelse med de kendte Bournonville skoler har været den led-sagemusik, vi finder til øvelserne. Bournonvilles fine musikalitet – der trængte langt ind i den koreografiske frasering – har der aldrig hersket tvivl om. Derfor har det med rette undret, at talrige af Bournonville skolernes øvelser danses til en temmelig trivial musik.

Kirsten Ralov og andre har anført, at det især er disse melodier, der har været til hjælp for dansernes „hukommelse“. På et tidspunkt, hvor ikke meget var skrevet ned, har trinene hængt i benene, som melodierne har hængt i ørerne.

Vi ved, at musikken til Bournonville skolerne blev samlet, arrangeret og delvis komponeret af Louis Forgeron (Ludvig Theodor Smith). I bogen *Bournonville Tradition Rekonstruktion* (C.A. Reitzel, København 1989) publicerede Knud Arne Jürgensen bl.a. en oversigt over Bournonville skolernes musikalske kilder, og heraf fremgår det, hvor meget der er af Forgeron selv, og hvor meget der er arrangeret efter revyviser og populære dansetoner fra tiden omkring århundredskiftet. – Dette musikalske materiale har man i hvert fald ikke danset til på Bournonvilles tid. Men hvad har man så danset til?

Her har Knud Arne Jürgensen et bud, der såvel musikalsk som stil-koreografisk er perspektivrigt. Gennem kendskabet til Ferdinand Hoppe materialet har forfatteren fået øje på en *Fortegnelse over Musik / Douetter til Danseøvelser* formodentlig fra 1863. Af dette manuskript fremgår det, at man bl.a. har danset til musik hentet fra violinskoler af ældre dato f.eks. *Nouvelle Methode de la Jeu de Violon* af Bartolomeo Campagnoli, publiceret i 1823, *Six Duos faciles* af Johann Gottlieb Naumann, publiceret i 1800, *Øvelser for to violiner* af Ludwig Spohr, publiceret i 1832, med flere.

Den her nævnte musik repræsenterer en mindre fastlåst mekanisk rytme, en mindre hyppig brug af „bombastiske“ accenter og en anden type frasering end tilfældet er med f.eks. trippevalsen „Er der Sand paa Trappen?“ af Louis Forgeron fra 1890 (se *Mandagsskolen* nr.

22). Dette betyder et ændret forhold mellem trin og musik. Der er i den „ny“ musik tale om et andet åndedrag, og dette element kan nok lægge op til overvejelser vedrørende, hvorledes man aflokker Bournonville koreografien nyt liv.

Med Knud Arne Jürgensens indsats er der bragt overordentlig meget nyt materiale frem. Efter at have set, hvorledes eksperter som henholdsvis Dinna Bjørn og Flemming Ryberg, begge yderst kvalificerede Bournonville dansere med kendskab til arkivalske studier, fik vidt forskelligt ud af et stykke Bournonville koreografi nedskrevet af balletmesteren selv med de mangler, datidens notationer nu byder på, er det indlysende, at Knud Arne Jürgensens indsats også vil og skal fortolkes forskelligt. Det er måske også ud fra et kendskab til disse forhold, at forfatteren ofte kun kommenterer sit stof meget sparsomt, mens han i andre tilfælde kan udtale sig meget autoritativt om noget, der vitterlig kan herske flere meninger om.

Stoffet er så stort og inspirerende. Det fortsatte arbejde med Bournonville kræver stadig nye impulser. Knud Arne Jürgensens arbejder er noget, man fremover igen og igen vil dykke ned i.

Ole Nørlyng

Harald Herresthal: Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikens gjenombrudd i Norge. *Universitetsforlaget, Oslo 1993. 255 s. Ill. Noder. ISBN 82-00-21764-7. N.kr. 379,-.*

En norsk springdans „med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen“ publicerades av Halfdan Kjerulff 1851. Detta citat i titeln på Harald Herresthals bok markerar den norska folkmusikens betydelse under den tid som här behandlas, den som ofta brukar kallas för det „nationalromantiska genombrottet“. Det rör sig således om tiden ca 1840-1860. Men för att få en helhetsbild av denna tid har författaren både dragit linjerna tillbaka till 1770-talet med normännens på allvar påbörjade kamp för nationell självständighet och fram till ca 1870.

Boken är indelad i sju överordnade avsnitt (utom en mer sammanfattande *Utblick*), vilka vardera omfattar två eller flera kapitel och nalkas ämnet ur olika synvinklar. Till stor del

sammanfaller också denna strukturering av materialet med det kronologiska skeendet. Det första avsnittet, *Kjærligheten til fedrelandet*, tar bl.a. upp Det Norske Selskab i Köpenhamn, som trots sin korta blomstringstid under 1770-talet gav normännen intryck och impulser att ta med sig hem. Så länge Norge var förenat med Danmark fick man sina professionella musiker, stadsmusikanter och organister, från det kungl. kapellet i Köpenhamn. Men alltmer började man sträva efter en nationell musik. En tävlan om den bästa norska nationalsången gav priset till Bjerregaards och Bloms „Sønner av Norge“, som senare av kung Karl Johan skulle uppfattas som en upprorssång.

I avsnittet *På søken etter den norske tonen* redogör författaren för debatten om „nationalmusiken“. Hit hör bl.a. en anonym artikel („Nogle Ord om Nationalmusik“) i en månadsskrift 1831, som — enligt Herresthal — inte är skriven av någon professionell musiker eftersom värderingarna utgår från det litterära. Artikelförfattaren menar bl.a. att en nationell musik kunde skapas genom att de gamla melodierna togs upp och behandlades enligt de regler samtidens konst krävde. Thranes och Bjerregaards sångspel *Fjeldereventyret* från 1827 upplevdes som ett genombrott för den norska tonkonsten och ett försök att ge norsk musik en nationell färg. Speciellt „Aagots Fjeldsang“ anses som representant för „norskheten“ (just därför hade man önskat att sången avtryckts här).

Den tyska föreningen Germania behandlas i avsnittet *Musikk og politikk*. Motviljan mot tyska invandrare växte under 1850-60-talen i takt med en ökad nationalkänsla. På musikaliskt område ledde detta bl.a. till konflikter vid tillsättningar av organisttjänster. Norska musiker och diktare engagerade sig i politiska frågor. Strejker förekom bland sångare och musiker, och till dem som tog parti för musikerna hörde Bjørnstjerne Bjørnson.

I det centrala avsnittet, *Nasjonalromantikens gjennombrudd*, visas på former för konstnärlig gemenskap mellan kompositörer, diktare och bildkonstnärer. Liksom i Europa i övrigt sökte man „besläktade själar“ inom andra konstarter än sin egen. Nationella och ideologiska musikprogram formades och studentföreningarna spelade en stor roll. En stor „konstpresentation“ i mars 1849 upptog på programmet bl.a. en uvertyr över norska folkmelodier, en läst prolog, manskörsång, levande

tablåer, folkvisearrangemang m.m. Ett „National-Divertissement“ senare samma år upptog också sätermusik spelad av en kvinna. Folkmusiken hade vunnit insteg i städernas kulturliv.

Det borgerlige musikkonsum avhandlar till stor del den underhållningsmusik som de nya samhällsklasserna konsumerade, medan *Oppgjøret med den „fremmede“ musikkinnflytelsen* beskriver de musikdebatter och händelser som når sin höjdpunkt 1859-60. Samtidigt pågick inom politiken sådant som senare skulle betraktas som själva utgångspunkten för Norges målmedvetna väg mot unionsupplösningen.

En högtstående uttrycksform för den samtida debatten, utvecklad främst av Kjerulf, var „feuilletonen“, dvs. den tidningsdel som innehöll konst- och litteraturkritik. Men även inom det nationella fanns olika uppfattningar. När det gällde folkmusiken t.ex. menade L.M. Lindeman att denna behövde en konstnärlig bearbetning för att bilda grunden till en nationell konst. Ole Bull hävdade i stället att konsten „står fix og færdig på Fjeldet“.

I det sista avsnittet, *Musikk — kvinnens vei til likhet og frihet*, har författaren tagit fram i ljuset åtskilliga kvinnor som framför allt verkade som pianister, men även som sångerskor och sångpedagoger; detta trots att man i allmänhet ansåg att kvinnor gärna skulle vara konstnärliga men inte bli konstnärer. Många kvinnor fick smak för frihet och jämställdhet under studieår i Paris. De fick också stor betydelse då de återvände hem med radikala ideer om politik och nationell frigörelse.

Man får i de här redovisade avsnitten en ingående redogörelse för de nationella strömningar som gör sig gällande bakom och kring den norska tonkonsten under framförallt decennierna kring 1800-talets mitt. Om man saknar något så är det de mer konkreta sambanden med allmänna politiska strömningar och nationella rörelser utanför landet. Detta finns delvis i det avslutande avsnittet, kallat *Utblikk*. Här påtalas mer explicit t.ex. diktarnas påverkan från europeisk litteratur och filosofi liksom att impulserna till populärkonserterna kom utifrån. Delar av detta, och även de avgörande internationella politiska händelserna och den s.k. skandinavismens eventuella betydelse, hade man gärna haft som bakgrund i direkt samband med framställningen om de olika musikaliska och politiska händelserna i

Norge. Det gäller inte minst intresset för folkmusiken, som tydligen under lång tid gick i vågor med 10–15 års intervall. Som svensk läser man med största intresse varje detalj i programmet för „National-Divertissementet“ 1849, speciellt om den lurspelande kvinnan. Bara några år tidigare hade Richard Dybeck i Sverige på en s.k. aftonunderhållning för första gången fört fram fäbodmusiken på liknande sätt. Diskussionen om bearbetning eller ej av folkmelodierna fördes också i Sverige.

Sammanfattningsvis kan sägas att man genom Herresthals arbete lär sig åtskilligt om den musikutövning som annars ofta faller utanför de etablerade områdena „konstmusik“ och „folkmusik“, inte minst genom de många samtida och väl valda citaten ur tidningsartiklar, dokument m.m. som författaren här tagit fram. Det är en bok man säkert får anledning återvända till många gånger också då man vill ha 1800-talets musikers och diktares syn på musiken och politiken i Norge.

Margareta Jersild

Siegfried Oechsle: Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, XL.) Bärenreiter, Kassel 1992. IX + 404 s. ISBN 3-7618-1058-X.

Ét af de mange af Carl Dahlhaus' tankekoncentrater, som er gået hen og har erhvervet sig en mere udbredt status i den musikhistoriske diskurs, er betegnelsen *das zweite Zeitalter der Symphonie*. Begrebet betegner genopblomstringen af denne genre fra slutningen af 1860'erne efter en 20-årig „tøte Zeit“, hvor symfonien kunne se ud til at skulle distanceres af især den symfoniske digtning og den hertil hørende programmusikalske æstetik.

Denne historiografiske konstruktion er, siden den blev lanceret af Dahlhaus, blevet kritiseret i flere omgange. Også Oechsles doktor-dissertation fra 1989, der er denne anmeldelses objekt, lader sig læse – uden at den i øvrigt rummer nogen polemik mod eller reference til ovennævnte skandering af genrens udviklingshistorie – som en form for problematisering af det 19. århundredes „to tidsaldr“ efter Dahlhaus' retningslinier. Hovedsigtet med

dette arbejde er nemlig at afdække, hvorledes der i årene omkring 1840, fra tre forskellige komponisters side: hos Schumann, Mendelssohn og Gade, blev arbejdet på et nyt grundlag for etableringen af en symfonisk "processualitet". Ved 'nyt grundlag' skal forstås: uden primært afsæt i Beethovens symfoniske type med dens særlige forhold mellem motivisk præg, udviklingsproces og monumentalitet i resultatet. Det sker i Schumanns B-dur- ("Forårs"-symfoni), Mendelssohns a-mol- (den "skotske") og Gades 1. symfoni.

Som fælles reference for disse kompositioner betragter Oechsle Schuberts sidste, "store" C-dur symfoni (D. 944) fra 1828, fremdraget af Schumann i 1839 og uropført af Mendelssohn året efter. Og grundlaget for en sådan markant impulsfunktion i Schuberts værk er forekomsten dér af et indledningsstof – der som sådant er af "prætematisk" art i formprocessual sammenhæng – der er behæftet (på problematisk vis) med en melodisk sluttet, selvberørende kvalitet, men til gengæld udrustet med en umiddelbar, individuel og "attraktiv" karakter (i romantisk, projektionsbetonet forstand).

Udfordringen, som den ses i de tre ovennævnte værker fra omkring 1840, med hensyn til at opstille et sådant lyrisk/episk udgangspunkt for et symfonisk forløb, der vel at mærke ikke har til hensigt at ofre den procesbetonede grundkarakter i den "store" symfonitradition (først og fremmest hos Beethoven), består i at finde individuelle løsninger på en formal integrering af dette i sig selv "usymfoniske" prætematiske stof. Og heri ser Oechsle hovedkriteriet for at operere med tanken om en "symfonisk musik på en ny basis". Dette er da samtidig indirekte et postulat om denne værkgruppe som indicium for en "symfoniens 2. tidsalder", som den første periode med en efter-Beethovensk "stor" symfoni.

Som grundlag for at operere med denne nye basis for videre symfonisk komponeren, med Beethoven som ideel norm, men ikke som konkret udgangspunkt, opridses Oechsle i sit indledende kapitel grundigt og samtidig plastisk genres teori, som den er udviklet fra J.A.P. Schulz og Heinrich Koch via de romantiske filosoffer og til 1820ernes og -30ernes musikæstetikere, H.G. Nägeli, A.B. Marx, G.W. Fink og Ferd. Hand. Robert Schumann heller ikke at forglemme, for det er i dennes kritikker af det, der i en vis forstand allerede her, i 1830erne, udgør en "død periode" i sym-

foniens historie: Spohrs, Lachners, Kalliwodas, Onslow's, Reissigers m.fl.s værker, at det dobbeltbundne forhold til Beethoven som ledefigur for videre symfoniske bestræbelser først træder mere klart frem.

Allerede disse 50 indledende sider indgyder læseren den største respekt for forfatterens vide horisont og store grundighed. Det er to egenskaber, som går igen i hele den digre afhandling, og som kan få en én generation ældre (dansk) kollega til at misunde folk som Oechsle deres omfattende og dybtgående skoling hos en mand som Friedrich Krumpholtz.

Ca. 300 ud af denne bogs 400 tætttrykte sider er gået til analyser af ialt fire – ikke værker, men satser! For afhandlingen belyser overhovedet alene førstesatserne i de førnævnte fire symfonier. Hertil kommer dog en række kortfattede analyser, hhv. analytiske henvisninger til forskellige ouverturer fra samtiden (ikke mindst naturligvis Gades "Ossian"-ouverture). Disse sideblikke kan betragtes som velmotiverede alene ud fra den forøgede status, som især koncertouverturen var på vej til at erhverve sig i 1830erne. Men det synes dog alligevel som om denne genre er kommet ind i Oechsles synsfelt ud fra nogle overvejelser om formanlægget i 1. sats af Gades 1. symfoni som et muligt, latent 4-satset sonateanlæg inden for rammerne af enkeltsatsen (jf. Will. S. Newman's begreb om en "double-function form").

Selvom disse elementer i undersøgelsen synes at være endt uden resultater, der lader sig konstruktivt applicere på den "problemhistoriske" fremstilling som bogens hovedcorpus udgør, så skal de dog ikke her hverken forkastes eller betragtes som uvæsentlige: Et negativt resultat er også en slags resultat, når det gælder om at kaste lys over en kompliceret kompositionshistorisk problematik som denne.

Derimod synes jeg, der er langt mere grund til at diskutere betimeligheden af så minutøse enkeltsats-analyser – ubønhørligt fortløbende (men dog også tilbagereflekterende), formafsnit for formafsnit – som dem, der her er tale om. Store mængder af enkeltagttagelser virker, på det høje niveau som fremstillingen i øvrigt befinder sig på, trivielle eller oftere: pedantiske. Som et eksempel kan henvises til slutningen af den 130 sider lange analyse af Mendelssohn-satsen (s. 370-71). Men dertil kommer – og det er nok så vigtigt – at det

meget "overflødige" materiale i analyserne virker mere afledende end underbyggende i forhold til det, der så klart er udmøntet som afhandlingens hovedsigte: i fire forskellige tilfælde at demonstrere integrationen af et "externt", men tillige *selfcontained* og derigennem "modstandskraftigt" musikalsk materiale i en regulær symfonisk formproces. Ofte, med andre ord, spærrer træerne for udsigten til skoven.

Til de slørende momenter i afhandlingen hører ligeledes, at fremstillingen har en tendens til at fortabe sig i lange digressioner af født af enkeltheder, der i det større perspektiv er af mindre væsentlig karakter. Som eksempler: indledningstemaet i Mendelssohns a-mol symfoni bliver undersøgt for dets mulige tilhørsforhold til satstypen *Lied ohne Worte*, og baggrunden for Gades indledningstema i den 1. symfoni, hans sang "På Sjolunds fagre sletter" fra Berggreens *Samling af Melodier til fædrelandshistoriske Digte*, er underkastet en lignende selvstændig gennemgravning. Hangen til at gå ud i petitesser er i begge tilfælde ikke til at overse; men man kan også konstatere en tendens hos forfatteren til at overfortolke elementer i en sådan udflugt.

Ét er nu i denne forbindelse, at bogen er et typisk eksempel på den "dissertationshypertrofi", der synes at blive stadigt mere udtalt, ikke mindst i Tyskland. Men væsentligere end at fremføre det ønske at afhandlingen måtte være blevet slanket betydeligt (i hvert fald i sin trykte udgave), må dog være at gøre opmærksom på at forfatterens kræfter i dette tilfælde kunne have været anvendt mere hensigtsmæssigt.

Hermed mener jeg først og fremmest, at Oechsles argumentation til fordel for disse symfoniske værker som en fornyelse af den "store" symfoni efter Beethoven kommer til at lide unødigt meget under *fraværet* af analyser, der gælder især finalesatserne i de selvsamme værker, og sekundært: analyser vedrørende den cyklisk sammenføjende karakter (eller fraværet af en sådan). Hvor mange dementerende eller modificerende momenter kan der ikke gemme sig, i forhold til afhandlingens hovedtese, i de fire gange tre satser, som overhovedet ikke er blevet analytisk tilgodeset?

En anden ting i den analytiske argumentation har generet mig, trods min beundring for Oechsles store talent for at fremdrage dybde og bredde – perspektiver med ét ord – i en mu-

sikalsk kompositionssammenhæng. Det er hans tilbøjelighed til i en vis forstand at stille sig i komponistens eget sted og navnlig i dén forbindelse så at sige postulere en nødvendighed i det enkelte, givne moment af den formale proces. Synspunktet er på en måde dette: "was nicht [anders] sein kann, weil's nicht [anders] sein darf". Det som postuleres har med andre ord sin retfærdiggørelse, eller rettere sagt *selvopfyldelse*, i den omstændighed, at partituret udsiger netop, "hvad der ikke kunne være anderledes".

Og dog lod det sig nok i visse tilfælde gøre at operere hypotetisk med en anden løsning, uden at denne nødvendigvis var dårligere end partiturets givne. Lad mig konkret foreslå: at Mendelssohn straks efter repetitionstegnet ca. midt i 1. sats af sin a-mol-symfoni lod det unisone *e* gå, via den eksisterende *cis*-mol-akkord, over til en anførelse af hovedtema-*Kopfen* i denne "fjernt" virkende toneart, i stedet for (som han gør) blot at antyde dele af dets kontur. I tilfælde af at komponisten var gået sådan til værks, er det klart at Oechsle aldrig ville have påstået (s. 331, med indirekte reference tilbage til s. 328), at "die Durchführung nicht auf dem Niveau thematischer Prozessualität beginnt. [...] Ein Neubeginn muß erfolgen, die jedoch auf Grund des Rückfalls in eine Temporalität ohne prospektive Tendenzen nicht direkt beim Hauptthema ansetzen kann, um im Klima thematisch-motivischer Arbeit die Durchführung zu eröffnen." (Min fremhævelse.)

Men er den blotte antydning af hovedtemaet et tilstrækkeligt kriterium for at fortolke, som forfatteren her gør? Problemet er m.a.o. det velkendte: hvor grænsen går, ved en given motivisk reference (som indiskutabelt foreligger her), mellem hvad der hører til "dem Niveau thematischer Prozessualität", og hvad der residerer på et præprocessuelt tematisk niveau.

Jeg vil mene, at vi her har at gøre med et højst intrikat spørgsmål om erkendelseskriterier. Derimod vil jeg slet ikke drage i tvivl eller forsøge at problematisere, at Oechsle så at sige *reelt* har hørt og set, kort sagt: forstået (i betydningen interpreteret) den givne sammenhæng sådan, som han fremstiller den – men som han også *må* fremstille den for at kunne få sit analytiske hovedperspektiv til at fremstå med fornøden klarhed. Her, som i en del andre sammenhænge, er jeg tilbøjelig til at anse analysen som *overdetermineret* af hovedtesen i af-

handlingen. Det samme forhold finder jeg, måske blot mere indiskutabelt, når det drejer sig om at bestemme, på hvilket punkt i Schuberts C-dur-symfoni (1. sats) et indledende tematisk materiale fra indledningen tidligst gør sig gældende inden for Allegro-hoveddelen (jf. s. 174 ff.). Selv kan jeg ikke registrere et sådant "indbrud" før ved basunernes replikker langt henne i gennemførelsesdelen (jf. s. 180, hvor Oechsle selv synes at artikulere en vis tvivl om holdbarheden af sin opfattelse af substansfællesskab mellem indledningsstema og Allegro-tema).

Oechsles afhandling har mange fortrinlige kvaliteter, som også viser sig i en sleben og præcis sprogbrug (der måske nok er lidt vel *bildungsbeftissen*). Dissertationen er et i mange henseender interessant og perspektivrigt bidrag til forståelsen af det 19. århundredes symfoni i dens komplicerede *Auseinandersetzung* med hovedtraditionen. Men samtidigt et foreløbigt bidrag. Det sidste ord om den udvikling og herunder den nyansats, som Schumanns, Mendelssohns og Gades her behandlede symfoniske værker indiskutabelt betegner i symfoniens historie, er ikke sagt endnu. Specielt ikke så længe disse værker kun er anskuet på så nært et hold, at væsentlige dele af deres helheder er faldet uden for betragtning.

Bo Marschner

Tore Mortensen: Otto Mortensen – en værkfortegnelse. *Dan Fog Musikforlag, København* 1993. 80 s. ISBN 87 87099 357. Kr. 125,-.

Otto Mortensen har engang udtalt, at han sammen med sin generation søgte bort fra romantikkens „bratte syner, subjektive rørelser, genidyrkelsen og inspirationsdyrkelsen“. Man kan i det hele taget næppe forestille sig en komponist, der i højere grad end Otto Mortensen levede op til den ny tids idealer, som de tegnede sig i begyndelsen af 1930'erne. Det var dengang Povel Hamburger skrev, at den moderne komponist tjente sig selv og sin kunst bedre ved at skrive filmmusik, skolemusik og amatørmusik end ved at skrive symfonier. Otto Mortensen skippede koncertmusikken mere konsekvent end både Finn Høffding, Jørgen Bentzon og de jævndrengende kolleger. Af egentlig koncertmusik skrev han kun en halv

snes værker, hvoraf den diverterende blæserkvintet fra 1944 nok er det kendteste.

Otto Mortensen var fra starten i sit komponistvirke engageret i brugsmusik. Han skrev til Arbejdernes Teater og skrev gymnastikmusik, for blot at nævne et par ting. Og så var det ellers sange, det drejede sig om, først og fremmest folkelige fællessange, gerne skrevet til tekster af jyske digtere som Thøger Larsen og Jeppe Aakjær. Det fremgår altsammen af Tore Mortensens interessante værkfortegnelse.

Det fremgår også, at Otto Mortensens første og nok største „hit“ er „Du danske sommer, jeg elsker dig“ fra 1932 til tekst af Thøger Larsen. Værkfortegnelsen viser nemlig hvilke sange, der er slået folkeligt igennem, idet den bringer henvisninger til alle genoptryk i sangbøger, melodibøger, korantologier osv. Et register giver omvendt besked om hvilke sange, der findes i hver enkelt af disse udgivelser. Folkehøjskolens Melodibogs 9. udgave (1993) rummer således 17 af Otto Mortensens sange, det hidtil største antal i denne publikation. Mortensens mest udbredte sange, ud over „Du danske sommer“, er „Septembers himmel er så blå“ og „Klingsatt af fiender“, og derefter følger sange som „Hun er sød, hun er blød“, „Du gav os de blomster“, „Det store hav, som omspænder jorden“ og „Den grønne, søde vår“.

Med den enestående evne, Mortensen havde til at skrive gode melodier, er der ingen tvivl om, at han gjorde rigtigt i at vie sit liv til det folkelige og pædagogiske. Havde han koncentreret sig om koncertmusik, ville hans kunst selvsagt ikke i dag være kendt og værdsat af enhver dansker – og den danske sangskat ville have været en række perler fattigere.

Inden for Mortensens særlige felt er der meget at vælge imellem, og med Tore Mortensens værkfortegnelse i hånden kan man se, hvilke arrangementer de enkelte sange foreligger i, og hvor de er offentliggjort.

Tore Mortensen er ikke i familie med Otto Mortensen (1907-86), men har haft komponisten som lærer på Århus Universitet i 1970'erne. Forfatteren har imidlertid haft et nært samarbejde med familien omkring udarbejdelsen af værkfortegnelsen, ikke mindst Otto Mortensens hustru, der døde i 1991, og som var meget engageret i registrering og udbredelse af sin mands værker. Otto Mortensen selv medvirkede til udarbejdelsen af en nødtørftig værkliste omkring 1980, og en søn kom efter komponistens død et spadestik dybere med

registreringen. Herefter tog Tore Mortensen så over, og han har konsulteret primærkilderne – altså nodemanuskripter og tryk – samt en række publicerede og upublicerede sekundære kilder. Selv om det er lidt uklart, i hvilket omfang der kan foreligge ulokaliseret originalmateriale i privateje, er der grund til at tro, at fortegnelsens 200 numre faktisk udgør Otto Mortensens samlede oeuvre.

Værkfortegnelse er ikke pretentøs (det er langt fra nogen prangende udgivelse i det hele taget), men den er gedigen, og de få indvendinger, jeg har (og som jeg skal nævne nedenfor), forrykker ikke indtrykket af, at det er en brugervenlig, dækkende og troværdigt håndbog, vi har for os.

Nogle sproglige sjuskefejl i de indledende dele – bl.a. i den velskrevne, korte introduktion om komponisten – lover ellers ikke alt for godt for den kronologiske værkfortegnelse, der er bogens hoveddel. Men denne skavank synes ikke at være gennemgående. Sproglige/terminologiske løjerligheder og ukorrektheder ses dog hist og her (den kronologiske del omfatter eksempelvis „originale kompositioner og sange“ – er en sang da ikke en originalkomposition?). Efter den kronologiske del følger særskilte dele omfattende bearbejdelser af andre komponisters værker, udgivelser og pædagogiske arbejder samt et udvalg af Otto Mortensens afhandlinger og artikler. Registrerne sikrer, at man kan finde frem til de værker, man søger – der er også nyttige person- og institutionsregistre – men én svaghed har jeg bemærket: i det alfabetiske register over „instrumentale satser“ kan man slå op på *Ouverture* i g-mol og andre formtitler, men af en eller anden grund leder man forgæves efter symfonien, blæskvintetten og klaverkoncerten her. Dem skal man til det systematiske register for at finde.

Et bibliografisk hovedproblem har været, hvordan man i en kronologisk fortegnelse behandler sange, der er komponeret drysvis over flere år, og som senere samles og udgives. Tore Mortensen har valgt både at indføre sangene på deres oprindelige kronologiske plads efter kompositionstidspunktet og indføre de trykte samlinger under udgivelsestidspunktet. Detailoplysninger meddeles det sted, hvor en sang optræder første gang, og der er henvisninger frem og tilbage. Denne praksis forekommer logisk og fungerer tilfredsstillende, og samtidig sikrer den et dækkende kronologisk billede af

Otto Mortensens kompositionsvirksomhed. Man må så leve med, at enkeltsange kan have to eller hele tre forskellige numre i kataloget (alle numre fremgår af registrene).

Om de enkelte værker meddeler forfatteren de vigtigste oplysninger, herunder også kilder til de benyttede sangtekster (men ikke spilletider, som for koncertværkernes vedkommende ville være rare at kunne slå op). De supplerende noter er få, men omfatter bl.a. oplysninger om tilegnelser. Uropførelsesdata findes der også en del af, omend forfatteren øjensynlig ikke systematisk har søgt at komme til bunds på dette område. Kildehenvisningerne omfatter referencer til trykte udgaver og foreliggende manuskripter på KB, i DRs nodebibliotek og i DKTs nodearkiv, men desværre ikke til den manuskriptsamling, der ifølge forordet p.t. er deponeret på Aalborg Universitetscenter. Mange steder mangler der manuskriptreferencer, og for utrykte værkers vedkommende kommer man ofte i tvivl om, hvorvidt der foreligger et manuskript (f.eks. på AUC), eller om de anførte data er hentet udelukkende fra sekundære kilder. Det må siges at være en bibliografisk svaghed. Men det vil nok sjældent være et problem i praksis, for de fleste af Otto Mortensens værker foreligger trykt, i hvert fald dem, der har folkeligt og pædagogisk sigte.

Det er godt, at vi nu har fået overblik over endnu en vigtig dansk komponists livsværk.

Bendt Viinholt Nielsen

Märta Ramsten: Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, nr. 27). Inkl. kassettebånd. Göteborg 1992. 147 + 108 s. ISBN 91 85974-19-6. S.kr. 200,-.

At dette er en svensk disputats, ved hvilken forfatteren opnår en velfortjent meritering inden for det akademiske system, er én ting. Vigtigere for danske læsere er, at endnu en overvældende righoldig og kompetent bog om svensk folkemusik følger sig til den smukke række af udgivelser fra de senere år, af Jan Ling, Gunnar Ternhag m.fl. og ikke mindst Märta Ramsten selv. Nye læsere og lyttere kan begynde her, fordi bogen på én gang opsummerer udviklingen inden for de sidste 40 år og kaster lys over over dens nyeste træk.

Bogens første del rummer den egentlige afhandling, hvis hovedafsnit er bygget op omkring 13 eksempler på historisk signifikante radio- og gramofon-eksempler fra 1939 til 1976. Til de transskriberede musikstykker knytter sig eksempelbandet, som er rent guf. Ramsten præsenterer nu gennem meget bredt anlagte analyser de sociologiske, kulturhistoriske, holdningsmæssige og stilistiske momenter i den forandringsproces, der er bogens emne. Imidlertid må denne struktur siges at være betinget af, at læseren i forvejen er bekendt med de historiske hovedlinier i den svenske folke-musikopblomstring, og hertil tjener bogens anden del, som er seks artikler af forfatteren publiceret 1979–89. Det er altså en god idé at læse disse artikler først! Gør man det, viser det sig snart, at hvad der ved første øjekast kunne ligne en slags videnskabelig nødløsning, har en raffineret funktion i helheden. Udover at forsynes med forudsætninger for at forstå den første del får man nemlig her et billede af en forfatter, der hele vejen har stået midt i det praktiske kulturarbejde som indsamler, udgiver, radio-medarbejder – og samtidig som en klarsynet forsker, der løbende tager tidens puls. Tilmed står det klart i hvilken grad Märta Ramsten (som også Jan Ling) selv er kommet til at gribe ind i udviklingen, bl.a. som den der i 1967 opdagede den fejrede "traller" Martin Martinson, men også på mange indirekte måder gennem sine radioudsendelser. – Man kan gætte på, at stoffordelingen i denne todelte struktur ikke har været helt let at håndtere, men uanset de mulige problemer mht. *afhandlingen*, så giver den *bogen* et smukt perspektiv.

Tilsammen fortæller de to dele den spændende historie om, hvordan situationen i svensk folke-musik i løbet af to afgørende faser, hhv. 1950-60 og 1970 og frem, ændredes totalt. Det ses på baggrund af radioudsendelser fra 1930'erne og 40'erne, hvor folke-musik oftest blev gjort "stueren" ved at lade skolede sangere og musikere udføre den i kunstmæssige arrangementer. Den første omvæltning indtrådte da der i Sverige (som andetsteds) opstod en indsamlingsbølge af autentisk folke-musik, anført af afgørende præget af ildsjælen Matz Arnberg, som ved et tilfælde "vakte" for folke-musikken. Udsendelserne i radio gav stødet til skabelsen af helt nye normer, idealer og opførelsespraksis. Ramsten fremhæver det på én gang historicerende og radikale i denne fase: det er den *gamle* folke-musiks æstetiske, ja

kunstneriske kvaliteter, der fremhæves, over for "almuemusik", foreninger og folke-dragter. Som sådan var den i tråd med strømninger i tidens kunstmusik, som den kunne influere, fordi vigtige stilidealer var fælles. På den anden side vises folke-musikken nu offentligt frem som *levende tradition*. Den svensk-finske balladesangerske Svea Jansson og en række virtuose spillemænd "opdages", kommer pludselig i rampe-lyset og får langtrækkende indflydelse på senere generationer. – Den anden omvæltning indtraf med 1970'ernes folke-musikbølge, som ud af bl.a. ungdomskulturens "musikrørelse", den internationale 'folk'-revival, alternative miljøer og regionale protestbevægelser skabte helt nye kulturer af ungdomsmusik på traditions-musikkens grundlag. I denne mangeartede musik, i dens nutidige blandinger med rock, pop, jazz m.m. og i dens varierende funktioner, ser vi de overskridende forandringer, som også nøder forskeren til at udvide sit synsfelt. Dette har Märta Ramsten gjort, med en bredde i såvel brug af litteratur som overordnede synspunkter, der modsvarer emnet. I forlængelse af området "folke-musikforskning" tegner der sig her et langt mere overgribende forskningsfelt med kontakt til international populær-musikforskning, og som Ramsten har æren af at være én af de første nordiske eksponenter for.

Til sin afsluttende perspektivering opstiller Ramsten på kulturanalytisk vis en række modsætningspar, hvis relevans i forhold til dette stof er åbenbar. Særlig fremhæves – med anknytning til Philip V. Bohlman – begrebsparrerne tradition – innovation og historie – radikalisme (så vidt det kan ses som *almene* holdepunkter i en historisk dialektik); hertil kommer exotisme – akkulturation, individuelt – kollektivt og mundtligt – skriftligt. Forfatteren vil vise, hvordan virkeligheden kan bearbejdes med disse begrebspar. Det forekommer mig dog, at hun i sin afslutning ikke så meget "bearbejder" virkeligheden som genfortæller den; vi nærmer os ikke rigtig forklaringer på, *hvorfor* de givne modsætninger på baggrund af netop denne periode manifesterer sig som de gør, kun *at* de gør det. Sikkert ville et sådant ærinde kræve en undersøgelse med vægten helt andre steder, og det skal ikke bebrejdes forfatteren, at det netop er den foreliggende bog, vi har fået! – Et par formelle småting: jeg har savnet en gennemgående paginering oven i artiklernes særpaginering; og den valgte løsning på afhandlingens noteapparat (der er flydligt og

absolut nødvendigt for læseren), den med noter efter hvert afsnit, er ikke min favorit.

Som dansker må man under denne læsning ofte udbryde med Poul Rovsing Olsen (citeret i Ramstens artikel I, s. 154) "jeg får lyst til atter engang at give udtryk for den med misundelse blandede beundring, som svenskerne kun alt for ofte ved at inspirere os til". Dette gælder i virkeligheden både folkemusikken og folkemusikforskningen. Men i stedet for at lade misundelsen få ordet, kunne vi passende herhjemme (som det faktisk sker i folkemusikken) lade os inspirere af denne generøse undersøgelse, der i bund og grund er præget af dyb fortrolighed med sit emne – et nutidsemne, vel at mærke.

Kirsten Sass Bak

Owe Ronström: Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm. (*Giving form to an origin. An ethno-musicological study on dancing and music-making among the Yugoslavs in Stockholm*). Institutet för folklivsforskning, Stockholm 1992. 303 s. Ill. Noder. English summary. ISBN 91-7146-9796.

Ethnicity and national identity have become the major organising principles in multicultural societies. Sweden is characterised by the media as a heterogeneous, multicultural society, since it has been and still is a country of immigration. Owe Ronström's doctoral dissertation investigates the way ethnicity is symbolised through music-making and dancing. These are some of the most important forms of publicly displaying ethnic identity. Choosing the group of „Yugoslav“ immigrants living in Stockholm as the main focus of his ethnomusicological study, the author analyses the mechanisms and the means by which music and dance function to *integrate* different ethnic groups under an all-embracing Yugoslav identity and sets boundaries which establish a Yugoslav world in a non-Yugoslav environment. Research was carried out in Stockholm between 1984-1988 and in Yugoslavia in 1986, the book being published in 1992. Since then history has demonstrated the fragility of the Yugoslav national construct. Those Yugoslav institutions which provided the frame for

ethnic interaction lost importance, and today music-making and dancing function to *disintegrate* the Yugoslav community. This symbolic reversal, which is strictly dependent upon the changing political and social conditions, makes manifest the broad interest of similar case studies for future comparative inquiries.

Ronström's book is consistent, showing a well integrated relationship between theoretical foundation, research methods, empirical knowledge based on subjective experience and „emic-etic“ dialogue, the analysis of facts and processes, and the author's challenging questions, statements and conclusions. The research is centred around two types of institutions in which people's interaction create an expressive world „of their own“ and where they appear as Yugoslavs: *folklor* (organized dancing for stage performance) and *zabava* (social entertainment with dance and music).

The author's theoretical statements, rooted in the American school of ethnomusicology and folkloristics, interpret in a new way the basic concepts which generally rise from the theory of performance, the analysis of social interaction, and the interpretation of symbolic activities. Some of the concepts which frequently occur in the book and which are filtered through the author's personal scientific experience are: *atmosphere* (stämning), *interaction*, *flow* (as introduced by M. Csikszentmihaly), *event*, *frame* (organizing principle for the interpretation of interaction), and *key* (meta-communicative message with instructions how to decode other messages).

In the theoretical frame created by Ronström dance and music are considered polysemic symbols in a process of non-verbal communication and instruments of socialization. Due to their power to create a „magic“ atmosphere music and dance function as catalysts for such forms of interaction as *folklor* and *zabava*. Here they not only express meaning but give performers the possibility to create meaning in terms of feelings of fellowship and common identity. According to Ronström the characteristic traits of the movement and sound patterns function as markers for people's cultural identity rather than actual dances and melodic types.

Ronström's personal experience as an active musician in these Yugoslav events is a methodological gain because it reduces the distance

between the emic (insider) and ethic (outsider) „models of the world“, creates a balance between the position of objective observer and that of participant in interaction, and enables a personal experience and a subjective interpretation of reality. Dialogues, interviews, sound and video recordings, and a great number of written sources constitute the solid documentation for both the descriptive and the analytical parts of the book. The thorough description of four selected events is intended to make the reader visualise and mentally experience these particular situations.

The main chapters are dedicated to the analysis of *folklor* and *zabava*. Ronström considers *folklor* one of the most important arenas of interaction. Here musicians, dancers and the public relate to one another via choreographed suites. In these suites national symbols and standardized movements and sounds make up an ideal image of the national heritage, and where people of different origins experience the feeling of togetherness. Opposing the product-oriented perspective, which analyses *folklor* only as *authentic* and *representative* with respect to the original models, the author directs the interest towards a type of interaction which only sporadically has been the subject of investigations till now.

Zabava is described as a medium for socialization, a „drama“ which takes place between musicians, dancers and the public. Communication is based upon a common competence. The author questions the meaning of *zabava* and the nature of the expressive symbols. Music-making plays a dominant role in *zabava*. Owe Ronström's refined analysis reveals his experience as a musician. In improvised chain dances (termed „productive“), the physical and visual contact with the co-dancers and the public creates a feeling of unity where the participant acts simultaneously as both an individual and a part of the community. This is in opposition to *folklor*, which is characterized by stability and homogeneity.

The relationship between *folklor* and *zabava* is presented as a symbolic inversion. *Folklor* is intended to be a metonymic symbol for the Yugoslav authentic tradition, though in reality it is a modern stage creation. Conversely *zabava*, which is characterized by modernity, is in essence a re-production of the traditional patterns of interaction in a new setting. By means of music-making and dancing both *fol-*

klor and *zabava* help make people feel and act as Yugoslavs and re-assert themselves as such in a non-Yugoslav surrounding.

An Epilogue is dedicated to the concepts of ethnicity and identity, to their complex definitions which presuppose several perspectives, and to their interpretation in terms of people's awareness of being Yugoslavs. In addition the book is comprised of rich and informative Notes, an English Summary, Bibliography, and finally an Appendix comprised of short descriptions and notations of a staged suite from Makedonia and a suite of Kolo melodies.

Due to its rich ethnography, its solid theoretical framework, and its original points of views Ronström's doctoral dissertation will be a necessary reference for future ethnomusicological research on music-making and dancing as identity markers.

Anca Giurchescu

Bjørn Aksdal & Sven Nyhus (red.): Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk. Universitetsforlaget, Oslo 1993. 448 s. Ill. Noder. ISBN 82-00-21692-6. N.kr. 345,-.

Varje europeiskt land med självaktning gav under loppet av 1800-talet ut samlingar med sitt lands folkdiktning och folkmusik i större eller mindre nationalutgåvor. Vi behöver ju bara nämna Grundtvig och Child, för att ta några exempel. Det romantiska svärmeriet för folkets oförstörda diktning tillsammans med nationella och antikvariska intressen var den gången drivfjädern.

Och nu är det dags igen. 1960- och 1970-talens internationella folkmusikvåg har fört med sig ett intresse för det egna landets folkmusikhistoria, för dess rötter – men också för dess särart. Under de senaste 30 åren har flera av de nordiska länderna på så vis fått ett slags handböcker om sitt lands folkmusik.

Först på plan var Jan Ling med sin lilla pocketbok *Svensk folkmusik* 1964, en skrift som betytt ofattbart mycket för folkmusikintresset i Sverige – den har tryckts i åtskilliga upplagor. På initiativ av Ling kom så 1980 den litet större och påkostade *Folkmusikboken* där ett flertal musketnologer stod som medförfattare. Året efter publicerade Anneli Asplund *et consortes* i Finland boken *Kansanmusiikki*.

Danmark med sin mycket längre och gedignare forskningstradition när det gäller folkmusik har kanske inte haft samma behov av en handbok – i stället har här utkommit ett flertal olika mindre skrifter – nu senast Jens Henrik Koudals *Musiketnologi och folkmusikforskning i Danmark* (1992) och Svend Nielsens *Dansk folkekemusik* (1993).

Och nu har man också i Norge samlat sig till en gedigen genomgång och skildring av landets folkmusik. Som redaktörer står två personer med aktningvärda kunskaper i ämnet: Bjørn Aksdal – verksam vid Rådet för folkemusikk og folkedans i Trondheim – och Sven Nyhus – tidigare verksam vid NRK och Norsk Folkemusikksamling i Oslo, numera landets förste professor i folkmusik vid Norges musikhøgskole i Oslo.

I förordet anges syftet vara att skriva en „grunnbok“ i första hand avsedd att användas i den högre musikutbildningen. Sju olika författare, som uttrycker sig delvis på bokmål, delvis på nynorsk, medverkar i boken. Av dessa är det de två redaktörerna som står för den största textvolymen.

Inledningsvis diskuterar Jan-Petter Blom själva folkmusikbegreppet med alla dess ideologiska färgningar. Han resonerar sig fram till att folkmusikaliska normer uppstår när folkmusikaliska traditioner möter och knyts till nationell eller lokal identitet, samtidigt som normerna i sin tur styr traditionsprocessen – allt i en ständig kretsgång.

Redaktörerna har sedan valt att i två rejält tilltagna kapitel behandla de folkliga musikinstrumenten och instrumentalmusiken. Och här kan verkligen författarna ösa ur sina gedigna kunskaper. Bjørn Aksdal berättar fängslande och koncentrerat om de olika instrumentens historia. Han illustrerar med välfunna bilder och citat, samtidigt som han lämnar alla önskvärda fakta och senaste forskningsresultat tillsammans med konstruktionsritningar. Avsnitten om hardingfela och om langeleiken är sidor som säkert många kommer att återvända till många gånger. Hur olika instrument har använts och klingat tillsammans, alltså samspelsformerna, för han också till detta kapitel, liksom hans och Sven Nyhus' genomgång av speltekniken på de olika instrumenten.

Det stora kapitlet om instrumentalmusiken, alltså själva repertoaren, är mycket pedagogiskt hålllet. Dansforskaren Egil Bakka inleder med en genomgång av typologi och fackliga

begrepp när det gäller folklig dans. I tur och ordning beskriver han de gamla byggedanserna – dit ju springar/pols, halling och gangar räknas – , runddanser (vals, polka, mazurka och reinländer) och turdanser. Han berör också sånglekarna och den moderna dansen. I anslutning till detta kommer så Aksdals avsnitt om dansmusiken, alltså en redogörelse för själva slättematerialet som brukats till dans. Här får vi ingående kännedom om hur repertoaren skiljer sig åt i olika bygder, om låtarnas form och struktur och om spelpraxis. Och så det svårfångade, nämligen hur musiken förhåller sig till dansen. Detta har Jan-Petter Blom tagit sig an i ett avsnitt benämnt „Rytme og frasering – forholdet til dansen“. I schematisk framställning och med hjälp av diagram försöker han visa hur dansarens steg förhåller sig till taktmönstret.

Kapitlet avslutas med Sven Nyhus' redogörelse för den del av spelmansmusiken som ligger utanför dansfunktionen, nämligen „lydarslåtter“ och brudmarscher. Det här med lydarslåtter (=låtar att lyssna till) är intressant. Det är ju inte alls som man skulle kunna tro att det är ett nyare fenomen att låtarna blev ett slags konsertlåtar när de blev omoderna att dansa till. Nej, här får vi veta att det är en gammal och alldeles egen tradition på många håll i Norge att spela lydarslåtter. På ett bröllop kunde det finnas både spelmän som spelade till dans och samtidigt spelmän som underhöll dem som inte ville dansa utan bara lyssna. Lydarslåttarna utgjorde i många fall en speciell repertoar. Ofta hade de namn och en historia knuten till sig som spelmannen berättade i anslutning till framförandet. Många av dem spelades med mycket speciella stämningar av fiolen, vilket gav låten en speciell karaktär.

Dessa två kapitel om instrument och instrumentalmusiken omfattar närmare 200 sidor. Något styvmoderligt behandlad i förhållande till spelmansmusiken har däremot den vokala folkmusiken blivit. Allt som allt 33 sidor ägnas den storslagna norska vistraditionen, de folkliga koralerna och fåbodarnas lockrop. Gunnar Stubseid har valt att presentera det vokala materialet efter genrer, alltså lockrop, vaggvisor, „stev“, ballader etc. Stubseid redogör inledningsvis för den norska termen „kveda“, en emisk term som används i motsats till „syngje“ – man kväder en visa, men man sjunger en psalm. Han nämner också att termen kommit alltmer i bruk under de senaste

decenniernas nya folkmusikintresse. Kveding har då blivit en benämning på att sjunga folkligt (bl a a capella) och en „kvedar“ är en person som framför traditionell vokal folkmusik. Och nog hade det varit roligt att få läsa något om de många oerhört skickliga och framgångsrika kvedarna som kommit fram de senaste decennierna, deras repertoar, förebilder, traditionsanknytning och deras musikaliska stilmedel. Efter vad jag har förstått har de betytt lika mycket för den norska folkmusikens fortlevnad och utveckling som många av de mest namnkunniga spelmännen! I vart fall är de värda mer än en namnuppräknings på fem rader.

I kapitlet „Folkemusikken og samfunnet“ lotsar oss först Gunnar Stubseid in i folkmusikens olika miljöer – ceremonier som bröllop och begravningar, men också spelplatser som marknader, spelmansstämmor och konsertestraden. Norge har ju en alldeles speciell konserttradition när det gäller spelmansmusik med världskända namn som Ole Bull och Myllarguten, som förde upp spelmansmusiken på estraden. Vi blir också påmind om att Norge var tidigt ute när det gällde att ordna spelmanstävlingar – den första ägde rum i Bø i Telemark 1888. Detta årtal kan jämföras t ex med Sveriges första tävling i Gesunda 1906!

I samma kapitel vänder vi också åter till spelmännen. Sven Nyhus och Magne Myhren presenterar i två väl tilltagna avsnitt spelmän på vanlig fiol respektive hardingfele. Och här har norrmännen rika källor att ösa ur. Mängder av spelmän passerar revy av vilka flera var verk samma redan på 1700-talet. Det konstateras också att fram till ca 1970 dominerade männen stort bland spelmännen, men att det på senare år jämnat ut sig så att det nu är lika många kvinnor som män som deltar i spelmansvärvet. Denna tendens känner vi också igen från de andra nordiska länderna.

Dessa två avsnitt inbjuder väl inte direkt till sträckläsning, men fyller säkert en funktion som uppslagsverk. Många sidor innehåller upp till 30 namn och årtal på spelmän. Kanske hade dessa avsnitt vunnit på att man lyft ut alla spelmansuppgifter och i stället listat dem som en bilaga i slutet av boken. Kapitlet avslutas med Bjørn Aksdals utmärkta redogörelse för insamlingen och institutionaliseringen av folkmusiken i Norge.

Reidar Sevåg har gett sig i kast med det svåra uppdraget att diskutera tonalitetsfrågan i

norsk folkmusik och redogöra för den intensiva forskning som drivits kring denna fråga i Norge från sekelskiftet och framåt. De båda musikforskarna Erik Eggen och Eivind Groven ägnade var för sig sina liv åt att söka musikaliska lagbundenheter i form av fasta skalsystem i den norska folkmusiken, utgående från langeleikens respektive sälgflöjstens tonförråd. I Sevågs händer har det blivit en pedagogisk och lättläst framställning, samtidigt som han ifrågasätter och kritiskt värderar de teorier som hittills lagts fram.

I ett litet mellanspel (kapitel 7) ger Sven Nyhus praktiska råd beträffande notering av folkmusik, något som han ju har stor erfarenhet av dels från de båda böckerna med Rørosmusik, dels de två sista banden i verket Hardingfeleslaatter.

I det sista kapitlet ger Ola Graff en inblick i den samiska musiktraditionen. Hans utgångspunkt, att referera till hela det samiska området i Norge-Sverige-Finland, känns helt självklart och vi får på det sättet en värdefull genomgång som gagnar dokumentationen av folkmusiken i de nordiska länderna och som också kompletterar t ex den svenska *Folkmusikboken* som ju inte alls tar upp den samiska musiken. Han skissar den historiska bakgrunden, hur den samiska musiken ständigt förtryckts och missförstås av de nordiska nybyggarna och makt-havarna. I väl disponerade avsnitt beskriver han jojkens funktion och sociala betydelse, dess motivvärld och struktur och, slutligen, dess förvandling i vår tid. Ett lättläst och samtidigt tungt vägande kapitel.

Som helhet ger denna bok en oerhört detaljerad och inträngande skildring av den norska spelmansmusiken och dess koppling till dansen. Redaktörerna och författarna har inte väjt för musikanalytiska svårigheter, utan snarare kastat sig rakt in i dem. Det är välgörande! De många musikexemplen hjälper läsaren att följa resonemangen. En CD-skiva är också utlovad, men har inte hunnit presenteras när detta skrives. Också kapitlet med den samiska musiken kommer säkerligen att stå sig ett bra tag framöver som en utomordentlig introduktion till Nordkalottens inhemska musiktraditioner. Men, som redan nämnts, nog borde den vokala musiken fått bra mycket mer utrymme i förhållande till instrumentalmusiken. Det är bara att hoppas att höskolestuderande och andra läsare kompletterar sina kunskaper där på annat sätt, annars blir bilden

av norsk folkmusik väldigt skev.

Samtidigt vet alla som försökt få ihop en heltäckande utgåva med många författare inblandade hur svårt det är att få rätt balans i innehållet. Det är faktiskt en prestation att överhuvudtaget få till stånd en utgåva som denna. Så det är bara att tacka och ta emot!

Märta Ramsten

Leif Jonsson og Anna Ivarsdatter-Johnson (red.): Musiken i Sverige, II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810. *Bokförlaget T. Fischer & Co. og Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 1993. 488 s. ISBN 91 7054 701 7. S.kr. ca. 500,-.*

Man kommer under læsningen i denne nye svenske musikhistorie gang på gang til at tænke på, hvor højt svenske musikforskere altid har prioriteret arbejdet med landets egen musik og det nationale musikliv. Det valg har måske ikke skaffet dem så megen opmærksomhed i udlandet, som en tilsvarende indsats for den store europæiske tradition kunne have gjort det. Det har til gengæld gjort det muligt at skrive en musikhistorie, som giver et fyldigt og nuanceret billede af svensk musikkultur, fordi den kan samle resultater fra specialundersøgelser af talrige forskellige områder, gennemført med forskellige indfaldsvinkler til kilderne.

Bind 2, som stort set dækker det 18. århundrede, er inddelt i tre næsten lige store hovedafsnit. Det første handler om frihedstiden efter Karl 12.s død i 1718, da enevælden blev afskaffet, og rigsdagen – ständerforsamlingen, der skiftevis var domineret af „huerne“ og „hatene“ – fik betydelig magt. Tredie afsnit beskriver tiden fra Gustav 3.s statskup i 1772 frem til ca. 1810. De to klart afgrænsede epoker i Sveriges historie i det 18. århundrede kommer altså også til at gælde for musikhistorien. Afsnittet mellem dem samler beretningerne om de områder i musikkulturen, der ikke med rimelighed kan bestemmes af de samme kronologiske eller sociale grænser: kirkesang, musiklivet i byerne, folkemusik, instrumentbygning, musiktryk, visesang og – som en udløber af det sidste – Carl Michael Bellman.

I alt 13 forfattere har bidraget til dette bind, men i den indledende fortegnelse over dem må man savne ét, Ingmar Bengtsson, der døde i

1989. Han mindes i forordet som en af de drivende kræfter i hele projektet, der bygger på „decenniers diskussioner“. Redaktionen har tillige kunnet støtte sig til hans plan for netop dette bind og bruge hans udkast til især første hovedafsnit. Han fortjener derfor sin store del af æren for, at resultatet nu foreligger i form af en klart disponeret, metodisk alsidig og indholdsrig fremstilling.

Nu er det så blevet Anna Ivarsdatter-Johnson, der efter en kort indledning om det svenske samfund i frihedstiden starter fremstillingen med det vigtige kapitel om *Johan Helmich Roman och hans tid*. Roman er både gennem sin musik og sin position i hoffemusikken det dominerende navn i svensk musik i århundredets begyndelse, og han fik særlig betydning ved sine bestræbelser for at erstatte udenlandske tekster med svenske allerede i 1730'erne. Det er, som om tonen for hele bindet er sat an her.

Lennart Hedwall og Eva Helenius-Öberg fortsætter med et kapitel om *Adolf Frederiks och Lovisa Ulrikas tid*, dvs. tiden fra 1751 til 1771, hvori såvel hof- og teatermusikken som de tidlige offentlige koncerter og spirene til den borgerlige musikkulturs institutioner omtales. Fransk og italiensk smag brydes, og i små glimt ser vi over Øresund, hvorfra Mingottis operaselskab kom. Ligesom han havde bragt en Sarti og en Scalabrini til Danmark, førte han F.A. Uttini til Sverige.

Midterdelen af bogen bryder nok den kronologiske sammenhæng mellem de omgivende, men falder meget harmonisk ind, fordi de forskellige bidrag, som her er samlet, understreger det brede udsyn i bogen som helhed. Først skriver Folke Bohlin friskt og instruktivt om *Kyrkosången*, om gudstjenester og salmesang i det 18. årh. Ikke blot musikken, men det kirkelige liv i det hele taget tegnes op for læseren. Repertoiret af salmemelodier ser ud til at have været mere stabilt i Sverige end i Danmark, men den praktiske udførelse har varieret kraftigt århundredet igennem. Det vises i sammenligningen mellem varianter af melodien til „Vi tro, vi alle tro på Gud“ fra Psalmbok 1697 ved begyndelsen af perioden og i seks senere koralhåndskrifter. Kapitlet føres frem til J.C.F. Hæffners koralbog til samme salmebog 1807-08, der markerer periodens slutning.

Der er i bogen forholdsvis få udblik til det skandinaviske eller europæiske musikliv, men flest i netop disse afsnit. Således betegner

Greger Andersson i indledningen til kapitlet *Städerna som musikmiljöer* Sverige som en del af Østersøområdets musikkultur (med henvisning til bd. 1). Han skriver om det borgerlige musikliv, om stadsmusikanter og organister samt om skolernes og universiteternes musik. Her kan undersøgelser af skolernes musiksamlinger lejlighedsvis også vidne om kontakten til tysk musik, Haydn, Mozart o.a.

Instrumentbygge får sit særlige kapitel (Eva Helenius-Öberg); den nationale tradition på dette felt kan ses i lyset af den merkantilistiske politik, der i 1756 gav sig udslag i et forbud mod indførsel af musikinstrumenter og indbundne noder. Et sådant forbud er, som forfatteren andetsteds bemærker, i sig selv et bevis på, at et marked allerede fandtes, og det kom i de følgende år til at blomstre. En halv snes svenske cembali fra tiden findes stadig bevaret, et af dem i Musikhistorisk Museum i København.

Helt skandinavisk bliver synspunktet i kapitlet *Folkligt musicerande* (Mårta Ramsten og Margareta Jersild), hvor der tales om en ensartet udvikling i hele Norden. Det rummer en udførlig beskrivelse af udviklingen i spillemandsmusikken i løbet af århundredet fra menuet til polonaise/polska, bygget på bl.a. Jens Henrik Koudals undersøgelse af Rasmus Storms nodebog. En omtale af de folkelige vokaltraditioner leder over til Gunnar Hillbom, James Massengale og Margareta Jersilds store kapitel *Ur vissamlingar og skillingstryk*. Udover en præsentation af det overleverede viserepertoire rummer det en grundigt teoretisk redegørelse for undersøgelserne af visernes vandringer fra kilde til kilde. Danske læsere vil måske i den brede omtale af *Folian* og *Sinclairsvisan* savne en henvisning til Kuhlaus musik til Elverhøj. Så meget mere som der er blevet plads til en lille bemærkning om J.L. Heiberg og vaudevillen.

Midterdelen afrundes med kapitlet om *Carl Michael Bellman af litteraturforskeren* Gunnar Hillbom og James Massengale. Det præges naturligt nok af resultaterne af James Massengales undersøgelser, der viser, at Bellmans melodier næppe er hentet direkte fra de franske syngespil, sådan som Torben Krogh antog det, men at de snarere er nået til ham gennem den folkelige musiks omformede varianter. Karakteristisk for bogens niveau nævnes imidlertid Kroghs Bellman-studier stadig som banebrydende i oversigten over baggrundslitteraturen.

Til bogens sidste del bidrager begge hovedredaktører. Igen møder vi Anna Ivarsdotter-Johnsson, nu som forfatter til det vigtige afsnit om *Den gustavianske operan*. Kongens og hoffets smag kan aflæses af begejstringen for Gluck, hvis Orpheus och Euridice blev opført så tidligt som i 1773. Gennembruddet for den nationale opera sker med Johann Gottlieb Naumanns Gustav Wasa, hvortil kongen selv havde udarbejdet skitser, og vi mindes om, at et vigtigt element i denne nationalisme i 1780'erne var et glødende danskerhad. I et fint resumé gør redaktøren rede for, hvordan den borgerlige offentlighed kunne befæste sin stilning i musiklivet på samme tid, som den repræsentative hofmusik blomstrede.

Hans Eppstein har skrevet om *Instrumentalmusiken*, herunder de fine kvartetter af Joseph Martin Kraus (allerede tidligere omtalt for sin vokalmusik) og Johan Wikmansson. Om det folkelige *Stenborgs teater och det svenska sångspelet*, hvor både den franske opéra comique og den italienske opera buffa fik plads, beretter Lennart Hedwall, og Martin Tegen blander behændigt historien om institutioner og repertoire i afsnittet om *Ahlström, musikförlagen och sällskapsvisan*. Til slut lægger Leif Jonsson i et stort kapitel *Mellan konsert och salong* op til det følgende bind 3. Ind i dette er føjet et koncentreret afsnit om Finland, skrevet af Fabian Dahlström.

Det er lykkedes redaktionen at samle bidragene fra de mange medarbejdere til en homogen helhed uden påfaldende brud i stil og anlæg og at præsentere stoffet indbydende for læseren. Teksten er inddelt i passende underafsnit og sat med bred margen, så at den fremtræder behagelig og let. Analytiske og opførelsespraktiske kommentarer samt historiske realia og værkbeskrivelser, der måske kunne have tynget læsningen, er sat ned i petit. Illustrationer med indholdsrige billedtekster og klare nodeeksempler er rundhåndet fordelt i bogen. Jævnligt forekommer billedopslag med særlig tekst, og to steder i bindet er der endog indsat 8-siders ark med farveplancher, 30 i alt. Der er endogså ofret kræfter på ombrydningen, så at læseren ikke behøver at blade for at finde en „pause“ i læsningen til at studere billederne. Det siger næsten sig selv, at der kun forekommer ganske få trykfejl, men på s. 79 er C.F. Hennerberg blevet til Henneberg, Haydn-symfonien på s. 390 er nr. 47, ikke nr. 46, og der er et par skønhedsfejl i node-

eksemplet s. 71. Et sagregister er stillet i udsigt i bind 4, og det vil være velkomment; i mellemtiden kan man hjælpe sig med de mange krydshenvisninger.

Litteraturlisten har form af et tillæg i almindelig prosa. Her findes en liste over forkortelser, en indledning om almen litteratur, en liste over artikler i *Svensk tidskrift för musikforskning*, ordnet kronologisk (!), og en række essays, svarende til bogens kapitler, hvor baggrundslitteratur, udgaver m.m. præsenteres. Det er meget læseligt, men ikke praktisk, når man har brug for at slå en titel efter eller forsøger at tyde forkortelser, der ikke er forklaret (BeRI s. 48 og 117). Man må anbefale en alfabetisk opstillet litteraturliste i bd. 4. Litteraturudvalget dokumenterer i øvrigt såvel den store svenske forskningsindsats som det faktum, at andre forskere kun sjældent har blandet sig i aktiviteten. Foruden de bidragende forfattere, amerikaneren James Massengale og finske Fabian Dahlström, nævnes vist kun Torben Krogh og Jens Henrik Koudal.

Måske tør man håbe, at en så markant udgivelse kan åbne for en vækst i den diffusion over grænserne, som allerede nu ser ud til at fungere på det folkemusikalske område, så at der en dag kan skrives en musikhistorie om hele Østersøområdet. Gerne med denne publikation som forbillede.

Carsten E. Hatting

Leif Jonsson og Martin Tegen (red.): Musiken i Sverige, III. Den nationella identiteten 1810-1920. Bokförlaget T. Fischer & Co., Stockholm 1992. 544 s. Ill. Noder. ISBN 91-7054-685-1. S.kr. ca. 500,-.

Ved læsningen af forordet til dette først udgivne bind af en ny svensk musikhistorie får man et godt indtryk af dels projektets omfang og ambitionsniveau, dels den planlægning eller ligefrem de vanskeligheder, der er gået forud for udgivelsen. Planerne om denne nye publikation til afløsning af først og fremmest Tobias Norlinds *Svensk musikhistoria* (1901) går så langt tilbage som til 1940'erne, men først i 1988 nåede man så vidt, at der kunne træffes aftale med et forlag. Medens man i indledningsfasen

havde forestillet sig, at værket skulle baseres på allerede eksisterende forskningsresultater, viste det sig snart, at der på en lang række områder måtte foretages kildestudier, for at udgivelsens faglige konsistens kunne sikres. At en sådan arbejdsproces overhovedet har kunnet realiseres skyldes i første række, at medarbejderstaben har været relativt omfattende; der har således medvirket 17 forfattere ved udarbejdelsen af det foreliggende bind. Til gengæld er det lykkedes at give fremstillingen en enmæssig bredde og en fagkyndig behandling, som må imponere.

Allerede i indledningen gøres det klart, at målet med denne musikhistorie ikke har været at give en behandling, som kun fokuserer på kunstmusikken: „Vi vill ge en så adekvat bild som möjligt av musiken i Sverige under olika epoker och i skilda delar av landet – hos såväl hög som låg, i såväl stad som landsbygd, bland såväl adel och medelklass som almoge och arbetare.“ (s. 10). Med udgangspunkt i denne pragmatiske variant af den musikalske strukturhistorie – som Leif Jonsson kalder den i forordet – præsenteres 13 kapitler fordelt i tre hoveddele, som har til formål at beskrive musikken i Sverige og med velberåd hu ikke svensk musikhistorie. Denne sondring er tydeligvis vigtig at holde sig for øje, og det betones, at „personer blir behandlade i relation till sin betydelse för musiken i Sverige och inte mot bakgrund av sin nationalitet.“ (s. 11). Dette medfører, at Skåne, Halland og Blekinge findes behandlet fra ca. 1660, og at musikkens historie i Finland medtages til 1809.

Første del beskriver musikdyrkelsen i perioden 1810-1920. Til en indledning gives korte, men informative vuer over „musikken, kulturen og samfundet“ i de enkelte årtier, hvorpå specielle områder tages under behandling: optegnelser af folkemusik, musikmiljøer og repertoarer, musikerne og musikmarkedet, musik til uddannelse, frelse og fornøjelse, samt folke-musikken som nationalt og provinsielt symbol. Anden del omhandler musikproduktionen 1810-1870 med et kapitel om vokalmusikken, et om instrumentalmusikken, samt et indeholdende fire komponistportrætter (A.Fr. Lindblad, F. Berwald, L. Norman og A. Söderman). Endelig omfatter tredje del en beskrivelse af musikproduktionen 1870-1920 med fire kapitler om hhv. vokalmusikken, instrumentalmusikken, endnu fire komponistportrætter (E. Sjögren, W. Stenhammar, W. Peterson-Berger og H.

Alfvén) samt endelig et afslutningskapitel med titlen „Den romantiska epilogen“.

Det har været redaktionens målsætning, at musikhistorien skal kunne anvendes som både håndbog og „læsebog“, og denne disposition synes vellykket. Dels er der inden for de nævnte kapitler foretaget en opdeling af stoffet i ganske korte afsnit, ofte af kun 1-2 siders længde, som gør det muligt hurtigt at indhente de ønskede oplysninger inden for et afgrænset område; dels er fremstillingen generelt meget informationsrig. Det må aftvinge respekt, at det er lykkedes at disponere musikhistorien, så den alligevel fremstår som en sammenhængende fremstilling, som i høj grad fortjener at blive læst fra ende til anden. Det er i øvrigt inspirerende at studere det afsluttende „kapitel“ kaldet „Litteratur & referenser“, som beskriver den refererede litteratur ganske kort i afsnit svarende til den øvrige fremstilling. Dette kapitel tjener også det formål at afkode de litteraturhenvisninger, som i teksten er angivet i parentes med forfatternavn, årstal og sidetal. Endelig må det nævnes, at værket er forsynet med et udførligt personindeks, som man nok kunne ønske var suppleret med et emneindeks; dette ville i hvert fald have imødekommet kravene til bogens funktion som opslagsværk.

Som det vil være fremgået, er der tale om en musikhistorisk fremstilling, som ikke mindst udmærker sig ved at belyse så at sige alle sider af begrebet musikkultur. Der tages en række områder op, som hidtil har været forsømt. Her falder ikke mindst den brede, folkelige musikudøvelse i øjnene. Således beskrives under kapitlet „Ensembleverksamheten“ musikkorps inden for bl.a. afholdsbevægelsen, Frelsens Hær og arbejderbevægelsen, og desuden gives der en, om end kortfattet, behandling af deres repertoarer. Det er et karakteristisk og prisværdigt træk ved denne bog, at der, hvor det overhovedet er muligt, holdes en nær kontakt til det klingende, til musikken. Under behandlingen af områder som eksempelvis regimentsmusikken og teatermusikken bringes der en række facts, som danner grundlag for en indgående beskrivelse; opregningen af lokaliteter for teater og musik s. 134, 141, 149 og 153 er ligesom tilsvarende opstillinger over de militære musikkorps s. 159 og 154 eksempler på værkets høje formidlingsniveau. En række steder har man ladet indskyde korte ekskurser, der fremtræder i tekstafsnit sat i mindre punkt, eller, hvis det drejer sig om længere tekster, som af-

grænsede afsnit i teksten; dette gælder f.eks. en beskrivelse af repertoiret i ti populære svenske musikalbums fra 1860'erne og -70'erne. I kapitlet om folkemusikken kan man læse en fascinerende beskrivelse af folkloristen Richard Dybeck (s.65ff.), og under overskriften „Några traditionsmiljöer“ (s.73ff.) findes en beretning om to visesangere, hvor man i en levende skildring kommer tæt på deres musikalske og sociale miljø.

Behandlingen af periodens komponister udgøres, som det er nævnt, først og fremmest af de otte portrætter, som til gengæld er rigeligt forsynet med nodeeksempler med ledsagende musikteknisk beskrivelse. Desuden findes der i kapitlerne om vokalmusikken og instrumentalmusikken omtale af en lang række komponisters værker, som her er ordnet genrevis. Man fornemmer tydeligt, at store dele af dette stof er forfattet af specialister på området. Det er næppe til disse gennemgange, man har måttet foretage nye kildestudier! Hvad der i høj grad gør læsningen af komponist- og genrekapitlerne så medrivende, er de mange og, synes det, velvalgte nodeeksempler. I de fleste tilfælde ledsages de af gode, ja til tider fremragende tekster, som på forbillig vis formår at gøre det enkelte eksempel til et mere alment udtryk for den pågældende komponists stil. Et eksempel på dette finder man på s. 414, hvor passager fra første sats af Emil Sjögrens violinsonate op.32 illustrerer den ofte fremhævede mangel på tematisk arbejde i komponistens værker. Hvad der udmærker teksten, er desuden forfatterens – i dette tilfælde Anders Edlings – vilje til at gå ind på værkets præmisser og påpege dets strukturelle kvaliteter. At dette eksempel er fremdraget, skyldes ikke blot, at det ved sin klarhed er typisk for denne musikhistorie; det er tillige udtryk for den forståelse hos forfatterne eller ligefrem fordomsfrihed over for emnet, der gennemstrømmer de enkelte kapitler.

Det er umuligt på denne beskedne plads at yde samtlige 17 forfattere retfærdighed, hvorfor der er afstået fra en egentlig behandling af de enkelte kapitler. Formålet med denne anmeldelse har da også i første række været at give et billede af dette binds omfang og bredde samt af den videnskabelige kvalitet, der udstråler fra det. At fremstillingen ydermere bæres oppe af en entusiasme og er affattet i et i bedste forstand flydende sprog, er endnu et væsentligt plus ved publikationen. Ved læsningen af bo-

gen gribes man igen og igen af trangen til at høre den musik, der omtales eller behandles. Noget bedre skudsmål kan man næppe give denne nye musikhistorie.

Claus Røllum-Larsen

Peter Wang: Elementær funktionsharmonik på grundlag af den enkle firstemmige sats.

Engstrøm & Sødring, København 1993. 129 s.

Noder. ISBN 8787091-58-5. Kr. 125,-.

Peter Wang er med sin lærebog i den elementære funktionsharmonik kommet et snart længe følt savn imøde. Den funktionsharmoniske teori stammer jo fra Hugo Riemann, som i 1870'erne påbegyndte opbygningen af systemet. Ved hans død i 1919 forelå der adskillige skrifter om emnet fra hans hånd. Her i landet blev denne teori indført af Finn Høffding omkr. 1930 og for første gang udmøntet i pædagogisk form i hans *Harmonilære*.¹ Den er en lærebog „efter Riemann“, dvs., at den ikke overtager Riemanns tanketunge og tildels uahænderlige teorisystem i dets helhed, men søger at gribe essensen af hans syn på den dur-moll-tonale harmonik og udmynste den i en mere tilgængelig lærebogsform. Det samme kan siges om adskillige andre harmonilærebøger siden 1920; ja i 1970 kunne Renate Imig udsende sin bog om funktionsbetegnelser i harmonilærebøgerne siden Riemann² – det er en bog på 281 sider! Det er navnlig den såk. „duale“ mollteori (underklange-teorien) og Riemanns dissonans-teori, der har haft svært ved at glide ned hos de fleste – og ikke uden grund. Men den lysende tanke, at harmonikken i dur og moll ikke er beskrevet fyldestgørende med trinbetegnelser, men at der til grund for akkordfølgerne ligger en harmonisk „logik“ med grundaksiom i den tonale kadence, den fængede og har siden vundet udbredelse navnlig i tysk og skandinavisk harmonilæreundervisning, omend ikke hos alle.

Resultatet af „efter-Riemann“-situationen er, at de enkelte lærebøger og de enkelte lærere mere eller mindre har kørt deres egne funktionsharmoniske løb med egne længange og smutveje. I 1976 påbegyndte Høffding en større og mere systematisk *Harmonilære*, hvoraf dog desværre kun 1. del foreligger.³ Allerede 15 år tidligere havde imidlertid Høffding-eleven Svend Westergaard udsendt sin *Harmonilære*,⁴ som nok er den, der har været mest brugt i de senere år

(selvom parallel- og stedfortræderbegreberne her desværre ikke holdes adskilt).

Det er denne fra Høffding udgåede „danske“ version af den Riemann'ske funktionslære man finder videreført i P.W.s lærebog. Den er udtrykkeligt betegnet som elementær og indskrænker sig da også til øvelser i firstemmig sats. Udgangspunktet er de enkle tonale kadencer i dur og moll og de spændingsforhold, man kan konstatere inden for dem. Herfra skrives der til en omhyggelig forklaring af, hvad der ligger i begrebet affinitet, på basis af kvintslægtskab og ledetoner med udgangspunkt i partialtonerækken (som også pryder omslaget), alt sammen fulgt op af enkle spilleøvelser. Her støder P.W. – som alle andre – panden mod mollproblemet, men smutter elegant udenom med en bemærkning om, at man naturligvis kan fordybe sig teoretisk i musikens fænomenologi – men man kan også lade være. Og det gør han så. Med forskrifter for intervalbrug og dissonansbehandling slutter så indledningen.

I kap. I gennemgås treklange og deres omvendinger, stillinger, beliggenheder og fordoblinger, og stemmeføringsreglerne introduceres til lige med slutningerne. I det følgende kapitel introduceres de dissonerende toner i D7 og S6 og deres ufuldkomne former samt Sn. Forudholds-, gennemgangs- og afledningsakkorder bringes på bane, og der vises endelig en harmonisering af en „koralperiode“, som den kaldes⁵ – dvs. frem til den første fermat. Kap. III viser med udgangspunkt i kvintskridtsekvensen brugen af bidominanter incl. den kvintaltererede veksel-dominant. Endelig i sidste kapitel diskuteres harmonisering af de følgende „perioder“, og der sluttes med nogle mønsterharmoniseringer samt en række opgaver.

Som man vil forstå, er der tale om en pædagogisk særdeles omhyggeligt tilrettelagt fremstilling, som holder sig strengt til sit emne, en fremstilling hvor hver detalje forklares, eksemplificeres og følges op af øvelser. Hver sten på vejen bliver vendt. Hvis brugeren ikke lærer firstemmig harmonisering, er det ikke bogens skyld. Det skulle derfor være en bog, som enhver teorilærer, der underviser i funktionsharmonik, må gribe med kyshånd – hvis han, vel at mærke, kan erklære sig enig i de udlægninger og begreber, som præsenteres.

Her støder man imidlertid på den omtalte „efter Riemann“-situation. Hvor enige de enkelte undervisere end måtte være i funktionslærens grundlæggende principper, ligeså forskelligt kan

T Taf S T Tg S S Saf T₃ D T S Sg T₃ D T

Eks. 1

Tp +S₇ D T T₃ +S₇ D T

Eks. 2

T₃ D₉ Dp T₃ D₉ Dp

Eks. 3

Tp +S₇ D T Tp +S₇ D T

Eks. 4

synet på enkelte detaljer i systemet falde ud. Her findes intet én gang for alle fastlagt regelsystem. Når jeg derfor nu skal nævne ting, som jeg ville have gjort anderledes, er det vel vidende, at det er min personlige stillingtagen, og at andre kunne have andre indvendinger eller måske slet ingen. – Kun én „lodret“ fejl vil jeg slå ned på. På s. 20 benævnes tonerne a og f i figuren g-a-f-g i samklang med et liggende e: *vekseldissonans* („*vekselnote*“, „*cambiata*“). Det passer ikke. En *cambiata* har som det første et nedadgående sekundskridt til en ubetonet dissonerende tone, som forlades ved tertsspring nedad til en relativt betonet og konsonerende tone, som så videreføres i opadgående retning. Og det er noget andet.

Vi får s. 59f en fin forklaring på tonicaafledningsfunktionen: den ubetonedede treklæng på VI, der indføres ved tertsfald i bassen og videreføres til betonet S (eks. 1a). Den repræsenterer ikke Tp, men har en egen T-lignende funktion. P. W. kalder den „Tonica-animerende“. Jeg ville hellere kalde den en svækket forlængelse af T, men er i øvrigt enig. På den baggrund kan det undre, at den tilsvarende ubetonedede T-forlængende treklæng på III, der fremkommer ved tertsstigning i bassen og trinvis nedadgående bevægelse i en af de andre stemmer (eks. 1b), på s. 64f bliver benævnt Dp. Den er ligeså lidt Dp, som den anden var Tp. Den ligner, som P.W. også bemærker, en omlægning af T til sekstakkord kombineret med en nedadgående gennemgangsbevægelse og burde derfor også have sin egen benævnelse, f.eks. tonicagennemgangsakkord: Tg. Man savner også en præcisering af, at disse akkorder kun findes på ubetonet tid, og at deres modificerende funktion ikke er indskrænket til T-klängen (eks. 1c og d).

Den melodisk opadgående kadence i moll med dur-S som sekundakkord og ufuldkommen D (eks. 2a) karakteriseres s. 63 med ordene „oversprungen resolution“. Jeg ville gerne vide, hvad der er sprunget over.⁶ P.W. mener, at dur-S i a-moll som sekundakkord høres som en D7 til G-dur. Jamen, det kan da kun være fordi Tp er taget som udgangspunkt. Det kunne ligeså godt have været T som sekstakkord (eks. 2b) – og så vil jeg gerne hilse på den, som forventer molldominantens parallellakkord på dette sted, hvad jo i øvrigt også strider imod betoneforholdene.

Vi ved alle, hvad en autentisk hel slutning er. Men hvad er en plagal hel slutning? Er det S-T eller T-S? P.W. mener det første, fordi den går til T (s. 36). Jeg mener det sidste, fordi en hel slutning er en hel slutning (altså en kvint ned) efter mine begreber. Der står vi så. Der findes ingen „højere instans“ mig bekendt, der kan fælde dom i den sag.

Endelig et par bemærkninger, der ikke specielt har med funktionsharmonik at gøre. P. W. tillader glat væk parallelbevægelse fra formindsket til

ren kvint, f.eks. s. 62 og 63. Det gør jeg ikke. P.W. mener også, at man kan anvende den formindskede septimakkord i „grundstilling“, dvs. den ufuldkomne D-noneakkord med tertsen i bassen, s. 88. Det mener jeg er betænkeligt. Det resulterer også i de for mig at se ikke tilladelige kvintparallelleler (eks. 3a), hvis man ikke passer på at lade tenoren springe ned og kvintfordoble opløsningsakkorden (eks. 3b), og det gør P. W. ikke. I det hele taget mener jeg, at loven om stemmeføring „ad nærmeste vej“ praktiseres vel rigoristisk. Det kan f.eks. føre til et mønstereksempel som her gengivet (eks. 4a), hvor man havner på en treklang med to grundtoner og to tertser – for mig at se et misfoster. Dette så meget desto mere som den formindskede treklang med „kvinten“, altså D-septimen, i sopranen altid bør fordoble denne, netop af hensyn til videreførelsen (eks. 4b). – Det virker også forvirrende, at både harmoniske trin og meloditoner betegnes med romertal. Og til sidst et naivt spørgsmål: skal en koralmelodi *nødvendigtvis* have fire „perioder“?

Der er således rigeligt stof til diskussion, når man går ned i detaljerne. Det bør dog ikke fordunkle glæden over at have en up-to-date og vel tilrettelagt lærebog i funktionsharmonik som uddannelsesgrundlag for musikstuderende, thi – som P.W. siger i et efterskrift – „vejen fra den enkle koral til den stort anlagte symfoni er kortere, end man skulle tro.“ Og det gælder navnlig, når der analyseres på funktionsharmonisk grundlag. Mit råd til kollegerne skal derfor være: Brug bogen – men med et gran salt.

Jan Maegaard

Noter

1. Wilhelm Hansen, København 1933.
2. Renate Imig, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 9). Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf 1970.
3. Wilhelm Hansen, København 1976.
4. Wilhelm Hansen, København 1961.
5. I formlæren bruges betegnelsen i en anden betydning.
6. Begrebet forekommer i Walter Pistons *Harmony* (3. udg., New York 1962), men dér i en anden betydning.

Plader

Dietrich Buxtehude: Orgelværker. Inge Bønnerup. Danacord DACOCD 381-386. (6 CDer).

Dietrich Buxtehude: Orgelværker. Ulrik Spang-Hanssen. Paula PACD 68-73. (6 CDer).

Det kan diskuteres, om Buxtehude var så meget dansker, at der skulle eksistere en særlig forpligtelse for danske organister til at spille hans værker. Men at Buxtehude er en af det 17. århundredes betydeligste musikalske personligheder, og at det overlevede repertoire må fængsle os ved sine kunstneriske kvaliteter, frodigheden og den store variation og bredde, er der næppe uenighed om. Vi overraskes ikke over, at allerede den unge J.S. Bach måtte glemme tid og sted, da han i Lübeck mødte den blodrigdom og fantasi, som gennemstrømmede den gamle organists orgelspil.

Dansk orgelkunst har desuden et fornemt internationalt ry, som orgelbyggere og organister kan dele ansvaret for, og netop Buxtehudes orgelmusik har i snart mange generationer været et felt, hvor deres interesser mødtes og frugtbare diskussioner blev ført. Mens Buxtehude-forskningen i vidt omfang har været et internationalt anliggende, tør man vel sige, at danske organister gennem deres praksis på danske orgler har skabt en smuk og anerkendt tradition for udførelse af denne del af den historiske arv. Det er selvfølgelig ikke tilstrækkeligt til, at et projekt som en samlet indspilning af alle værkerne lader sig gennemføre. Der skal mange andre lykkelige omstændigheder til, og det er derfor lige så imponerende, som det er glædeligt, at der nu foreligger hele to samlede danske CD-indspilninger af orgelværkerne.

Inge Bønnerup spiller på orglerne i Sorø kirke, Jægersborg kirke samt hoved- og kororglerne i Grundtvigs kirke og Trinitatis kirke, altså på orgler, der alle er bygget af Marcussen & Søn eller af Poul-Gerhard Andersen. Der ligger vel allerede i disse valg en indikation af hendes holdning til den tradition, der rækker tilbage til den danske orgelbevægelses pionerer, til Finn Viderø, en af dens største skikkelser, og til hans mindeværdige samarbejde med orgelbygger Sybrand Zachariassen hos firmaet Marcussen & Søn, hvor også P.-G. Andersen oprindeligt virkede.

Kun to af de orgler, som Ulrik Spang-Hanssen spiller på, er danske, nemlig orglerne i Præstø kirke (Carsten Lund) og i Roskilde domkirke (Herman Raphaëlis, senest restaureret af Marcussen & Søn). Han har desuden udvalgt sig Arp Schnitger-orglerne i Nordbroek i Holland og Norden i Tyskland, altså orgler, der oprindeligt er bygget på Buxtehudes tid. Til to CD'er har han imidlertid valgt orglet i St. Louis de Vichy i Frankrig (Bernard Aubertin), som dels ligger langt borte fra Buxtehudes verden, dels er mere fransk i sin disposition end det er nordtysk eller dansk. Men læser man hans beskrivelse af instrumentet i *Orglet 2/1993*, forstår man hans baggrund for at rejse så langt. For det første holder han af netop dette orgel, og for det andet vil han ikke tvinge sig til at være „korrekt“. Det sidste er nok lige så vigtigt for ham som det første, for han har helt åbenbart sat sig for at vise andre sider af Buxtehudes orgelmusik, end man er vant til at høre. Han er ikke i tvivl om, at han spiller en 300 år gammel musik, og han gør sig mange opførelsespraktiske overvejelser, men det er lige så klart, at han betragter den herskende tradition som snæver i forhold til de muligheder, der rummes i musikken.

Begge organister og deres rådgivere har sammensat værkerne på pladerne sådan, at de på hver CD præsenterer et afvekslende program, hvor frie orgelværker og koralbearbejdelser afløser hinanden. Der tages tillige et vist hensyn til kirkeårets tider. I de instruktive tekster i ledsagehefterne, hvori der fortælles om komponisten, om orglernes disposition og om de anvendte registreringer, redegør Per Erland Rasmussen (Paula-serien) og Henrik Glahn (Danacord-serien) for disse valg, der naturligvis kun kan høres gennem koralbearbejdelserne og selv det kun med forbehold. Som Henrik Glahn skriver, må det sidste hensyn blive synligst, hvor det drejer sig om de bearbejdelser, der knytter sig til advent og jul (CD 1), himmelfart og pinse (CD 5) samt til dels til fastetiden og påsken (CD 3). Per Erland Rasmussen tager i sin tekst færre forbehold, men også i Ulrik Spang-Hanssens indspilning har man måttet finde et sted til bearbejdelserne af de koralmelodier, der ikke lader sig forbinde med nogen bestemt søndag eller tid. Der gøres egentlig ingen hemmelighed af dette forhold, idet de forskellige bearbejdelser af *Nun lob mein Seel den Herren* her er fordelt på fire af pladerne.

Der er stor forskel på de to organisters opfattelse af denne musik. Det er vel ikke forkert at sige, at Inge Bønnerup spiller Buxtehude i forlængelse af den store tradition fra Finn Viderø. Ikke sådan at forstå, at hendes spil kan forveksles med Viderøs. Det kan det langt fra, navnlig spiller hun ikke så gennemført legato, som han gjorde det. Den udbredte interesse for fransk orgelspil igennem de sidste to-tre årtier sætter sig også hos hende tydelige spor i fraseringen og den spændstige rytme. Forsiringer tilføjer eller udelader hun diskret, men hun tolker alligevel det overleverede nodebillede med stor respekt for, hvad det både direkte og indirekte viser. Forholdet mellem de forskellige tempi i de flerleddede kompositioner synes nøje overvejet ud fra de noterede taktarter og anvendte nodeværdier, og registreringen er på samme måde afledt af satsbilledet. Hun spiller de mange improvisatorisk prægede afsnit med et vist rubato – og meget liv – sådan som de inviterer til det, men hun fastholder alligevel forholdet mellem nodeværdierne, og hun sørger hele tiden for, at orgelsatsens typiske „Kleinmotivik“ kommer til at stå klart for tilhøreren. Eyvind Rafn, der har været ansvarlig for teknikken, har haft samme intention, så at klangbilledet gennemgående er transparent, uanset om Inge Bønnerup spiller med plenumklang eller med sartere registreringer, og også når kirkerummet giver lang efterklang.

Ulrik Spang-Hanssen stiller sig friere til nodebilledet, selv om han bestemt ikke er gået forudsætningsløs til opgaven. Men det improvisatoriske og det fantastiske hos Buxtehude synes næsten at have stillet ham over for en eksistentielistisk udfordring. Han spiller tit med et virtuost rubato og tilføjer et væld af forsiringer. Han vælger også et bredt spektrum af tempi, som får mange af de frie orgelværker til at fremstå med overraskende kontrastvirkninger, og han holder af den store b(e)rusende orgelklang, der ofte får præludier og toccataer til at slutte i en vældig kulmination. Orgelkoralerne kan også forbløffe ved hans fantasifulde kombination af usædvanlige klanglag. Han sætter virkelig et stærkt personligt præg på musikken, og man kommer ikke så sjældent undervejs til at tænke på, at han tillige er jazzpianist. Også han får hjælp af teknikken, her Karin Jürgensen, der med forkærlighed for stor rumklang synes at støtte netop det indtryk, han ønsker at give.

Preludium i E dur (BuxWV 141) viser de

typiske forskelle. Her spiller Inge Bønnerup med friske tempi. Kilderne indeholder et par tempobetegnelser, og hvor der i t. 60 står presto, spiller hun meget hurtigt, dog uden at en eneste detalje bliver borte. Hendes tempi er afstemt efter hinanden, så at stykket kommer til at virke som en organisk helhed. Ulrik Spang-Hanssens udgave af det samme præludium er mere dramatisk og kontrasterne mellem de enkelte afsnit større. Hans registrering i den første fuga – Chalueau 8' på positivet og i pedalet Buzène 16' + Okt. 8' – klinger særpræget og spændende, men får basstemmen til at dominere rigeligt over overstemmernes polyfone spil (noget lignende sker i den anden fuga i d mol præludiet BuxW 140). Også han udfolder stor virtuositet, faktisk så stor, at figurerne næsten kommer til at flyde sammen. Han bremser til gengæld kraftigere op i de langsomme afsnit, så at hele præludiet i hans version kommer til at tage 6'38 over for blot 5'49 hos Inge Bønnerup (ikke 5'55 som angivet). Sammenligner man stykke for stykke på de to pladesæt, viser Ulrik Spang-Hanssen sig i reglen som den langsomme, til trods for at han ofte spiller endog meget hurtigt. Men hans langsomme tempi er bredere, og hans rubato (f. eks. i BuxWV 138, 140, og 143), hans lange ritardandi og slutakkorder (f. eks. i BuxWV 148, 168 og 169) fylder mere, end de gør hos Inge Bønnerup.

Et andet eksempel, nemlig det store *Te Deum* (BuxWV 218), kan vise, hvordan deres overvejelser også kan lede dem i samme retning. Både Ulrik Spang-Hanssen og Inge Bønnerup flytter – som det anbefales af Kerala J. Snyder i hendes store monografi fra 1987 – de to afsnit, der er markeret *Te martyrum* og *Tu devicto* (t. 95-160), hen til sidst i rækken af koralbundne afsnit, så at hele forløbet kommer til at passe med rækkefølgen i den latinske hymne. Per Erland Rasmussen bringer Snyders argumentation og påpeger, at valget af denne redaktion giver stykket en tonal afrunding (frygisk), som det ellers måtte savne. Henrik Glahn går videre og tilføjer, at Buxtehudes c.f. i *Te martyrum* ikke passer med hymnens tekst eller melodi, men at c.f. derimod passer til det følgende vers *Te per orbem terrarum*. Inge Bønnerup vælger konsekvent plenumklang til de toccatamæssige afsnit, også i t. 259-268, selv om de altså ikke skal danne afslutning på værket. Her dæmper Ulrik Spang-Hanssen klangen ned. Men begge bruger de i afslutningen

nærmest tuttklang – det er altså ikke kun Ulrik Spang-Hanssen, der tør tage fat! Og begge organister lader denne vældige komposition afslutte et program, altså en pladeside.

I en del af koralbearbejdelseerne med fremhævet, udsmykket solostemme er der ikke stor forskel på de to organisters opfattelse. Det gælder f. eks. *Es ist das Heil uns kommen her* (BuxWV 186), *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (BuxWV 187) og *Nun lob mein Seel' den Herren* (BuxWV 212). I andre, f. eks. i *Ach Herr, mich armen Sünder* (BuxWV 178), *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BuxWV 180) og *Nun komm der Heiden Heiland* (BuxWV 211) viser der sig en karakteristisk forskel. Mens Inge Bønnerup vælger et tempo og en udførelse, der får melodien til at stå så roligt, at man næsten kan synge til den, går Ulrik Spang-Hanssen i retning mod det „mystiske“ med rubatospil og mange tilføjede forsiringer, og det kan falde en ind, at han er ved at gøre Buxtehude til en J.S. Bach. Men når man så igen lytter til deres forskellige versioner af *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* (BuxWV 201), bliver man glad for, at man ikke behøver at vælge. Der er måske nok rigeligt med efterklang i Ulrik Spang-Hanssens version i forhold til Inge Bønnerups, men begge står de meget smukt.

Andre satser er opfattet markant forskelligt. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BuxWV 183) spilles af Ulrik Spang-Hanssen roligt, stille og klart med et let rubato, som også her gør sig musikalsk godt. Hans solostemme er en Hoboy 8' og Ged? 8. Det er, som om han hæfter sig ved sorgen over arvesynden og Guds vrede i salmens første to strofer. Inge Bønnerup spiller koralen mere „strengt“ med Tr. 8' og Gedfl. 4' i solostemmen. Hun har vel læst videre til de mere fortrøstningsfulde sidste strofer. Hendes udgave af *Jesus Christus, unser Heiland* (BuxWV 198) med rørstemmer og Mixtur bygget op på Dulcian 16' i Sorø-orglets rygpositiv er flot og festlig og leder tanken hen på salmelinien „der den Tod überwand“. Her vælger Ulrik Spang-Hanssen mere stilfærdigt og „mystisk“ en Salicet 8' med et næppe hørbart tremolo på hovedværket i Vichy-orglet. Han lægger tilsyneladende vægt på, at Luthers salme foruden at være en påskesalme også er en Kyrie-salme.

Samtidigheden af de to store udgivelser bevirker, at man sammenligner dem, og det er måske mennenskeligt, men det er ikke helt ri-

meligt. Hver især har de to organister og deres rådgivere truffet en række valg – af instrument, kirkerum og ønsket om at skabe musikalsk afveksling – og på det grundlag formet de programmer, som hver pladeside danner. Men valgene griber over i hinanden og bevirker, at et og samme værk kommer til at stå forskelligt placeret og derfor spilles forskelligt i de to indspilninger – egentlig af lige gode grunde. Det forstår man først rigtigt, når man holder inde med sammenligningerne og hører hver pladeside, hvert koncertprogram for sig.

Inge Bønnerup og Ulrik Spang-Hanssen er begge fremragende orgelspillere. Man kan – i respekt for deres indspilningers niveau – tale om en apollinsk og en dionysisk version af Buxtehudes orgelværker. Inge Bønnerup spiller dem, ikke bare som vi kender dem, for de står friske og levende under hendes hænder/fødder og giver mange nye oplevelser, men sådan at vi samtidig glædes ved at genkende ham. Han virker hos hende ikke fremmed. Hendes rytme er usvigelig sikker, og der mærkes en fin balance i hendes valg af klang og tempi. Ulrik Spang-Hanssen problematiserer traditionen. Han søger nye muligheder med sine valg af klang og tempo, med de mange forsiringer og med sit rubatospil. Han spiller i mere end én forstand, og han vinder og taber. Man tvinges som tilhører til at tage stilling til mangt og meget, og selv hvor det måske ikke forekommer så svært at finde sit ståsted, bliver man tvunget til at gøre sig overvejelser. Han har dristigt sat traditionen til debat, mens Inge Bønnerup overbevisende viser os dens sunde livskraft.

Carsten E. Hatting

Johan Adolph Scheibe: Sinfonias. Concerto Copenhagen, Andrew Manze (dirigent). CD Chandos. CHAN 0550. (1 CD).

För något år sedan framträdde Concerto Copenhagen samt solister med en inspelning av ett urval ur fyndet av noter på Aalholm Slot: flöjtkonserter av Agrell, Scheibe och Hasse. Då denna inspelning recenserades i Dansk Årbog for Musikkforskning 1993 uttalades önskemålet om en fortsättning, „en klingende dansk musikhistorie fra 1700-talet“.

I den fortsättning som nu föreligger – vi hoppas verkligen, att serien skall få många tillskott – har endast verk av Johan Adolph Scheibe (1708–1776) inspelats. Concerto Copenhagen, som leds av Andrew Manze, uppträder denna gång i större sammansättning: förutom stråkinstrument och generalbas även trä- och bleckblåsare samt pukor, och bygger därvid upp utomordentligt delikata klanger, utförandemässigt i alla avseenden jämbördiga med det som andra ensembler med s.k. periodinstrument representerande 1700-talets mitt brukar prestera. Musicerandet är friskt och medryckande, det uppvisar all önskvärd förtrogenhet med Scheibes Empfindsamkeit, som bjuder på årtskilliga barockekon. Inspelningstekniskt uppfylls alla rimliga krav.

Utgivningen av äldre musik på skiva har under de senaste åren i glädjande hög grad tagit fasta på dokumentation av särskilda miljöer. Den nu föreliggande skivan är den första jag fått i min hand där en central 1700-talsföreteelse ställs i centrum: det borgerliga musiksällskapet med inslag av yrkesmusiker. Några av verken på skivan – de sinfonior som har påträffats i tyska och svenska bibliotek – kan ha spelats av *Det musikalske Societet* som grundades i Köpenhamn 1744. Sinfonien i h-moll (ur *Sörge- och Klagesange over Dronning Lovise*) och sinfonian i D-dur (ur kantaten *Der Tempel des Ruhmes*), vardera tillkomna i anledning av tilldragelser i kungahuset, uppfördes 1752 av *Det musikalske Selskab*.

Båda dessa sällskap berörs av Scheibe – dirigenten – med påtaglig entusiasm i *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik* (1754). Om *Det musikalske Selskab*, med medlemmar även ur kungafamiljen, skriver Scheibe bland annat:

„Schon im Herbste des 1750sten Jahres traten in Kopenhagen einige Liebhaber und Freunde der Musik nebst einigen Musikverständigen zusammen, eine neue musikalische Gesellschaft daselbst aufzurichten; nachdem zuvor eine, fast fünf Jahre daselbst gestandene, andere musikalische Gesellschaft eingegangen war. [...] Die Mitglieder bestehen theils aus Liebhabern der Musik, theils aus Virtuosen. Unter den ersten befinden sich Personen vom ersten und andern Range nebst einigen andern ansehnlichen und geschickten Männern. Die meisten spielen selbst Instrumente oder singen. Unter den Virtuosen befinden sich vorzüglich der Kanzelley-Secretair Diener, der

Hoforganist Breitendick, die erste Violinist der Königl. Capelle Winter, nebst einigen andern“.

Dessa sällskap var de första av detta slag på det område vi i dag kallar Norden, och de skulle som känt få efterföljare. Jag tänker bl.a. på Utile Dulcis musikaliska „areopag“ i Stockholm. Även t.ex. i Riga uppstod ett musikaliskt sällskap ungefär samtidigt, detta stod J.G. Herder rätt nära. Epoken är ett utomordentligt viktigt stadium i den utveckling som ledde till konsertväsendets uppkomst. Därför känns skivan så viktig, därför är det en glädje att konstatera, att det klingande resultatet motsvarar förväntningarna.

Fabian Dahlström

Niels W. Gade: Piano music. Complete edition – vol. I – III. *Anker Blyme (klaver). Opus 4 og opus 18 Anker Blyme og Morten Mogensen (klaver). Dacapo DCCD 9115, 9116 & 9117. (3 CDer).*

Niels W. Gade: Solo Piano Works. Vol. 1 – 2. Elisabeth Westenholz (klaver). *Kontrapunkt CD 32097 & 32124. (2 CDer).*

Musikeren, komponisten og dirigenten Niels W. Gade (1817-1890) voksede op i den danske guldalders meget frodige kunstneriske milieu. Gade blev hurtigt selv en meget betydningsfuld person i det danske musikliv og fik en enestående international karriere. Niels W. Gade komponerede klaverværker helt tilbage fra 1836 under studietiden og i alle årene frem til få år før han døde. En stor del af Gades klaverværker blev udgivet i hans egen levetid i Danmark, Tyskland, England og Frankrig. Niels W. Gades klaverstil er præget af den højromantiske tyske stil, især af Robert Schumann. Gade komponerede værker for klaver solo i forskellige genrer med meget forskellige udtryksmæssige og pianistiske krav – fra store stykker til koncertsalen til småstykker til hjemmene, f.eks. fra den fire-satsede sonate op. 28, det fire-satsede sonatelignende værk, op. 27, de to fire-satsede samlinger af fantasistykker, op. 31 og op. 41, til de større en-satsede karakterstykker af lyrisk tilsnit, *Akvareller* op. 19 og op. 57 samt *Idyller* op. 34, og til de mindre, flersatsede og enkelt-satsede værker, m.fl.

Dacapo har valgt at udgive Gades komplette klaverproduktion af såvel trykte- som utrykte værker. Imidlertid mangler der nogle større og mindre enkeltstående klaverstykker og satser, samt én samling bestående af fire satser. (I forbindelse med udgivelsen af Niels W. Gades samlede værker har der i forskellige internationale musikvidenskabelige tidsskrifter været efterlyst hans autografe manuskripter m.v. Det har givet gevinst – også for klaverværkernes vedkommende! Måske der vil dukke endnu flere værker frem af gemmerne?) Kontrapunkt-udgivelsen rummer kun et udvalg af Gades klaverværker, nemlig først og fremmest en del af de flersatsede værker, men kun to af de enkeltstående satser er medtaget, *Scherzino Akvarel* (Fog 111) og *Akvarel i A-dur* (Fog 113) i tilknytning til *Akvareller* op. 19 og op. 57.

Hvad angår optagelsen og gengivelsen af flyglerne på de to CD-sæt, er Kontrapunkt den bedste af de to indspilninger. Det skyldes bl.a., at Kontrapunkt benytter et mere veljusteret flygel, her et Fazioli (der er dog f.eks. problemer med en egal dæmpning af finalakkorden op. 19, hefte 1, nr. 5, ligesom enkelte toner ikke er egale.) Kontrapunkt gengiver flyglets klang betydeligt mere dynamisk og levende – jeg savner dog mere transparens i klangen. Undertiden er mængden af tilsat rumklang uheldig, for den medfører, at Elisabeth Westenholz ellers perlende spil til tider bliver lidt udflydende i kanterne. Dacapos flygel derimod er lidt træt og burde have været justeret inden samtlige optagelser (f.eks. er bl.a. de sordinerede a” og h” klangligt uegale i op. 19), men hverken Steinway flyglets ædle og fine tone eller Anker Blymes udsøgte tonedannelse fornægter sig. Dacapos gengivelse er ikke altid tilfredsstillende (f.eks. op. 27), flyglets klang er for mørk, indelukket og ensartet, der levnes ikke plads til flyglets forskelligartede klangmuligheder, og optagelsen mangler rummelighed, ambience.

De to foreliggende indspilninger repræsenterer to vidt forskellige opfattelser og interpretationer af Niels W. Gades klaverstykker.

Anker Blymes interpretation er generelt præget af for moderate tempi, af begrænset dynamiske udsving, af et meget begrænset udtryksregister og for lidt refleksion over form, tematik og klaveridiomatik. I Blymes hænder virker det, som om Niels W. Gade skulle have et meget begrænset renommé som komponist i almindelighed og som klaverkomponist i særdeleshed. Værkerne fremføres småkedeligt og

artigt, som om noderne skal overstås. Hist og her er der slå-fejl, det kunne lyde som om Blyme spillede prima vista klaver – men i så fald ganske fremragende.

Elisabeth Westenholz's interpretationer af Gades klaverværker er diamentralt modsatte. Niels W. Gade fremstår her som en ligeværdig komponist på linie med hans forbilleder og kolleger, Mendelssohn og Schumann. Elisabeth Westenholz præstation på begge CDer er gennemgående af meget høj klasse, hendes interpretationer tager udgangspunkt i det enkelte værk og sats med dens melodik, formgivning, karakter og udtryksmuligheder. Hertil kommer, at Westenholz profilerer de mange forskellige akkompagnatosatser og klaveridiomatisk sats teknikker ved fremhævnin g af figurer og små-motiver.

Ved en sammenligning af Blymes og Westenholz's interpretationer af de samme klaverværker bliver dette ekstra tydeligt, f.eks. fra Niels W. Gades frugt bare klaverperioder gennem 1850erne, nemlig *Akvareller* op. 19, *Tre Albumblade* (Fog 108), *Arabeske* op. 27, Klaver-sonate i e-moll op. 28.

I *Akvareller*, op. 19, hefte 1, 2 former Blyme satserne fint, men han spiller generelt værket for langsomt, akkompagnementsfigurer bliver for tunge, hvorfor satserne mister deres yndefuldhed og klarhed. Nr. 1, Elegie, spilles med for mange ritardandi f.eks. i t. 8, t. 16, eller 43-44 hvilke ikke er foreskrevet. Elisabeth Westenholz's interpretationer af *Akvareller* afslører den kompositoriske dybde i disse tidstypiske lyriske karakterstykker, og hun stiller derved Niels W. Gade i det rette lys.

Arabeske op. 27 er fra 1854. Gade har hér, ligesom med opus 28, arbejdet med den fire-satsede klaversonates formmæssige problemer og tematiske sammenhænge (i lighed med f.eks. Franz Schuberts *Wanderer Fantasie* D 760, Robert Schumanns fis-moll sonate op. 11, Franz Liszts h-moll sonate). Hver af Arabesken s fire satser har en kontrasterende midterdel til fælles med det en-satsede karakterstykke, men satsfølgen og karaktererne er den fire-satsede sonates. De enkelte satser knyttes via hver sit bindeled til ét sammenhængende hele, desuden er der tematisk rammefunktion mellem værkets første og sidste sats.

Blymes interpretation er helt generelt noget søgende og usikker – foruden nogle småfejl – alt for langsomme tempi i ydersatserne, hvor der er foreskrevet *Allegro vivace* henholdsvis Al-

legro molto vivace, – f.eks. kommer temaets foreskrevne *scherzando* aldrig til udtryk. Westenholz's interpretation derimod forløser Gades musik, og hun styrer fra den første tone musikken og begivenhedernes gang med et uimodståeligt engagement og et særdeles kompetent pianistiske greb igennem denne sonate-lignende *Arabeske*.

Klaversonaten op. 28, (første version fra slutningen af 1839, anden version fra 1841 og endelige den foreliggende, definitive tredje version fra 1854) er en stor anlagt fire-satset sonate tilegnet Franz Liszt. Elisabeth Westenholz's interpretation er også her usædvanligt vellykket, hun spiller med en forbilledlig klar formgivning, en tematisk nuancering f.eks. den udsøgte tonedannelse og klang i sidetemaet i første satsen og senere i gennemførigs delen. Hun er i den grad inde i det musikalske forlæg, så intet forløb bare spilles, men musiceres: temaerne levendegøres klangligt, dynamisk og karaktermæssigt, idiomatiske vendinger får selvstændigt liv, og bindeleddene fører os organisk fra den ene karakter til den anden.

Elisabeth Westenholz's gennearbejdede, engagerede og musikalske indspilninger af Niels W. Gades klaverkompositioner bør ikke kun komme hjemmemarkedet til gode, men de bør også benyttes til kultureksport. Disse to CDer vil uden tvivl udbrede kendskabet og stimulere interessen for Niels W. Gades klaverkompositioner – f.eks. kunne flere af værkerne med fordel benyttes i klaverundervisningen, både hvad angår det musikalske og det teknisk f.eks. op. 19 (*Barcarole* kunne blive et rent hit for sarte og lyriske sjæle), medens f.eks. *Arabeske* op. 27 og ikke mindst Sonaten, op. 28, burde høres ved soiréer og koncerter – ligeså med de to fire-satsede fantasistykker, op. 31 og op. 41.

Ifølge planen udkommer Niels W. Gades klavernoder i løbet af nogle år. Kunne Elisabeth Westenholz og Kontrapunkt ikke bevæges og støttes til at udgive en tredje CD med de manglende klaverkompositioner, for nu er Niels W. Gades klaverværker kommet i de helt rigtige hænder.

Thor kil Hørlyk

C.E.F. Weyse: The Late Piano Works.

Bohumila Jedlickova (klaver). Dacapo DCCD 9307. (1 CD).

J.P.E. Hartmann: Piano Sonatas. *Nina Gade (klaver). Dacapo DCCD 9112. (1 CD).*

Louis Glass: Piano Fantasy, Piano Sonatas.

Nina Gade (klaver). Dacapo DCCD 9306. (1 CD).

Lange-Müller: Piano Works. *Mogens Dalsgaard (klaver). Dacapo DCCD 9206. (1 CD).*

Peter Arnold Heise: Chamber Music. *Amalie Malling (klaver), Morten Zeuthen (cello), The Kontra Quartet. Dacapo DCCD 9113. (1 CD).*

Rued Langgaard: String Quartets. *The Kontra Quartet. Dacapo DCCD 9302 a/b. (2 CDer).*

Danish Golden Age Piano Trios. *Tre Musici. Dacapo DCCD 9310. (1 CD).*

Den danske sang er en ung, blond pige. Ja, vist så; men der er også instrumentalmusik, som det kan lønne sig at lægge et kælt øre til. Her er nu otte CD'er med klaver- og kammermusik i Danmark imellem 1830'erne og 1930'erne, alt sammen relativt ukendt, bl.a. fordi det i lange tider ikke har været til at købe, hvis man ikke har haft held til at støve det op antikvarisk. Både musikhandel og musikpædagoger har her svigtet, hvad man ellers skulle tro måtte være en nærliggende og kær forpligtelse.

Hvem har mon siddet og grædt over, at Weyse kun fik skrevet halvdelen af de 24 koncertetuder, én i hver toneart, som det må have været hans hensigt at komponere? Det er nok kun de få, som kender de 12 eksisterende i tonearter kromatisk stigende fra C-dur til f-moll. Dem kan man nu sammen med den store Allegro di bravura i a-moll, op. 50, høre spillet af Bohumila Jedlickova, og dertil læse Gorm Busks fine redegørelse for, hvordan Weyse inspireret af Ignaz Moscheles næsten blev romantiker på sine gamle dage. Balancen mellem det brillante og det udtryksfulde kan være svær at finde, jfr. Chopin. Jedlickova spiller klart og flydende, men med hovedvægten lagt på udtrykket, hvad måske tager spidsen af den sprudlende virtuositet, som etuderne også rummer – men hellere det end det modsatte! Lidt mere „bravura“ havde dog nok været på sin plads i op. 50. Programheftet „prydes“ af en dårlig gengivelse af Vilh. Marstrands berømte maleri af et musikalsk aftenselskab hos vinhandler Waagepetersen.

Nina Gade præsenterer sig med tre af J.P.E. Hartmanns fire klaversonater, af hvilke den

store i a-moll, som han skrev i en alder af 80 år, fortjener en varig hædersplads i det 19. århundredes musikhistorie. Den får under hendes faste og kyndige greb en udførelse, som er den værdig. At de to tidligere sonater, hvoraf den anden i F-dur først blev udgivet i vor tid, ikke når de samme højder, skal man ikke lægge dem til last. De folder sig ud i mere Spohr- henholdsvis Schumann-inspirerede tonesprog og træder frem som fine og karakteristiske værker i deres respektive sammenhænge. I disse optagelser må man dog desværre savne den tætte og nærværende klaverklang, som kendetegner optagelsen af a-moll sonaten.

Nina Gade tegner sig også for musik af Louis Glass, en af Carl Nielsens i dag totalt glemte samtidige. Det er ørkesløst at diskutere, om glemsel er retfærdig. Ideelt set er al glemsel uretfærdig; men det er nu engang vilkårene. At bevare alt i levende erindring er ikke muligt. Hvad imidlertid de tre første decennier af vort århundrede angår, så er situationen her helt usædvanlig. Carl Nielsen fylder så meget i vor bevidsthed om den musikalske situation på den tid, at næsten alt andet er gået i glemmebogen. Men det svarer ikke til tidens egen selvforståelse, som ofte havde det vanskeligt med at adoptere Nielsens musik. Jeg husker endnu min mormor sige: „Af Nielsenene foretrækker jeg nu Ludolf.“ Historien har siden fældet sin dom over det synspunkt, som dengang ikke var ualmindeligt. Men efter mere end et halvt århundrede synes tiden nu at være inde til at blade i den store glemmebog for at se, om der dog ikke er noget at hente. Det er der blandt andet musik af Louis Glass. To klaversonater og en fantasi bliver her hævet af glemselen. For første gang i nyere tid præsenteres publikum for en dansk komponist, der var senromantiker og dertil en betydelig pianist. Er der endnu ikke så meget at hente i den tidlige E-dur sonate af den 25-årige Glass, så er der det til gengæld i As-dur sonaten med den uendeligt lange scherzo og navnlig i den store fantasi, begge fra tiden omkring århundredeskiftet. Her spørger både Liszt og César Franck i kulisserne, men ganske vist „oversat til dansk“, om jeg så må sige. Der går ikke til yderligheder. Pladen byder på en ny og spændende oplevelse udmærket fremført af Nina Gade og omhyggeligt og kompetent kommenteret af Claus Røllum-Larsen.

Det er allerede en del år, siden Mogens Dalsgaard drog Lange-Müllers klaverpoesi

frem i lyset og indspillede dele af den på LP. Det er nu digitalt fastet på CD. Det drejer sig om de lyriske Skovstykker – man kunne næsten kalde dem „Lieder ohne Worte“ – tre satser fra Danse og Intermezzi og den gribende, stort anlagte Fantasi i c-moll, alle i upåklagelig udførelse.

Kammermusikken er repræsenteret med en Heise-plade, en Langgaard-plade og en med klavertrioer af fem komponister. Den første rummer Heises sprudlende klaverkvintet i F-dur, cellosonaten i a-moll og to fantasistykker for cello og klaver (det ene oprindelig skrevet for horn) med Amalie Mallings og Kontra-kvartetten og med Morten Zeuthen som solist i celloværkerne. Den udfylder et gabende tomrum i bevidstheden om vor største vokalkomponists gaver som kammermusiker. Men kun delvis. Der er mere endnu – strygekvartetter, violinsonater. Det her foreliggende repræsenterer dog måske toppen. Pladen er en perle, hvad angår såvel indhold som udførelse. Stor tak!

Kontra-kvartetten stiller også op med en overførsel fra LP med musik af Langgaard, variationer over „Mig hjertelig nu længes“ og 2.-6. strygekvartet på en dobbelt CD. Her går der til yderligheder, lige fra det smukke og aldeles harmløse variationsværk over de for det meste idyllisk ligevægtige, men meget udtryksfulde kvartetter nr. 2, 4 og 6 fra 1918-19 (numrene afspejler ikke kronologien) til den krise-flængede og desperate (ironiske?) 3. strygekvartet fra 1924, nok det tidligste eksempel i Danmark på „grim“ musik. Den fulgtes året efter af den 5. kvartet, hvor Langgaard atter er „hjemme“ hos Gade og Wagner, men måske mere nervøst vibrerende end i de tidligere værker – blot ikke i finalen, der har sin oprindelse i den 1. kvartet fra 1914, da han var 11 år gammel. I 1917 skrev Gerhardt Lynges om den da 24-årige komponist, at „der i ham er Spirer til noget langt udenfor det dagligdags, ja, derom kan der, efter det han hidtil har skabt, ikke næres den ringeste Tvivl.“¹ Profetiske ord, ja; men mon Lynges havde nogen anelse om, hvad han dermed forudsagde?

Musik for klavertrio af fem komponister fra J.P.E. Hartmann til Langgaard er indeholdt i *Danish Golden Age Piano Trios* med Tre Musici, alias Elisabeth Zeuthen Schneider, Ulrikke Høst-Madsen og John Damgaard. De spiller smukt og levende; men dele af repertoireet føles mindre påtrængende end det, de andre har at byde på. Gades triosats i B-dur og Langgaards „Fjeldblomster“ er udprægede ungdomsarbejder, nydelige, bevares; men dermed er det sagt. Så er der mere substans i Hartmanns Andantino med otte variationer i C-dur, et ganske interessant supplement til klaversonaterne, men naturligvis mindre i formatet. Derimod havde jeg gerne undværet Fini Henriques' Børnetrio; det er et stykke avanceret pædagogisk musik, smukt og veldrejet, men ifølge sagens natur ikke højtstræbende. Heldigvis har ensemblet en sværvægter at slutte af med: Lange-Müllers store trio i f-moll, som i øvrigt vistnok aldrig rigtig er gået i glemmebogen; i hvert fald har jeg hørt den flere gange som ung. Det er en prægtig komposition, fuldt på højde med klaverfantasier og langt overstrålende de øvrige satser på denne plade – og så bliver den brilliant udført.

De mange timer tilbragt med denne stak plader har været udbytterige, både hvad angår kunstnerisk oplevelse, og fordi de har belært mig om noget vedrørende dansk musik før og omkring århundredeskiftet, som jeg hidtil var mindre vel orienteret om. Der er her gravet værdier frem, som fortjener vor interesse både som lyttere, som forskere og som udøvende – en repertoireudvidelse der, hvis den fortsættes, måske vil kunne danne begyndelsen til, at vi kommer til at kende vor egen musikalske fortid ligeså godt, som nordmændene og svenskerne kender deres.

Jan Maegaard

Note

- 1) Gerh. Lynges, *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse* (2. udg. Århus 1917) s. 187.

Bibliografi, 1994

ved Niels Bo Foltmann

Dette års bibliografi er, i modsætning til 1993 bibliografien, primært baseret på det spørgeskema, der blev udsendt til danske musikforskere i december 1994. Mange har indberettet publikationer fra de sidste 4-5 år, som det desværre ikke har været muligt at optage i nærværende bibliografi. Som et kompromis bringes i et supplement de titler, der er publiceret i 1993. Det er hensigten i de følgende år til stadighed at bringe et sådant supplement til det foregående års bibliografi, al den stund at det er så godt som umuligt at sammenstille en komplet bibliografi over faget allerede ved årskiftet.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Niels Bo Foltmann: „Bibliografi 1993“, *DÅfM XXI*, s. 120-124

Tore Mortensen (udg.): „Specialer ved musikuddannelsen i Aalborg“, *Col Legno I*, 3, s. 425-432

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

Col Legno I, 3

Col Legno: musikalske studier fra Institut for Musik og Musikterapi og Nordjysk Musikkonservatorium I, stak 3. Ålborg 1994

Cæcilia III

Cæcilia, Årbog 1994, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet 1994, red. af Kirsten Sass Bak, Jens Peter Jacobsen, Erling Kullberg og C.C. Møller. Århus 1994, 233 s.

DÅfM XXI

Dansk Årbog for Musikforskning XXI (1993) red. af Jens Henrik Koudal og Niels Bo Foltmann. København 1994, 128 s.

M&F 19

Musik & Forskning 19 (1993-94) red. af Jan Maegaard. København 1994, 125 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Claus Røllum-Larsen: „Århus“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1994, sp. 803-809

FØR CA. 1600

Peter Woetmann Christoffersen: *French music in the early sixteenth century. Studies in the music collections of a copyist of Lyons. The Manuscript Ny kgl. Samling 1848, 2' in the Royal Library, Copenhagen*. Engelsk oversættelse: James Manley. Museum Tusculanum Press, København 1994. 3 bd. Ill. Noder. XV+344, IV+203, XX+298 s.

Ole Kongsted: *Royal Danish Water Music 1582*. København 1994, 68 s.

CA. 1600 TIL CA. 1910

Kirsten Sass Bak: „Skolelærerkomponister (2. del): Stil og musikalsk univers hos tre seminarieuddannede komponister“, *Cæcilia III*, s. 65-134

John Bergsagel: „Grieg og Danmark“, *M&F 19*, s. 103-112

Lars Ole Bonde (red.): *Rundt om „Ringens“ Veje til Wagners verdenssteater* (med bidrag af Fr. Cristofoli, Kl. Hoffmeyer, Villy Sørensen, Peter Kjerulf, Jolande Jacobi og John Christian-sen) Viborg 1994, 188 s.

Petér M.M. Christensen: „En musikalsk sommer i Søllerød 1868: Edvard Grieg og Danmark“, *Søllerødbogen 1994*, s. 66-102

Ole Feldbæk: „Griegs Danmark og Norge“, *M&F 19*, s. 11-22

Henrik Glahn: „Otto Kades breve til Thomas Laub 1889-1898“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (1989-1993) Århus 1994, s. 71-141

Anne Ørbæk Jensen: „Jeg aander italiensk Luft. Nyt manuskript med to italienske folkeviser fra Niels W. Gades hånd“, *MAGASIN fra Det kongelige Bibliotek* 9/2 (1994), s. 3-15

Niels Martin Jensen: „Niels W. Gades Elverskud og den nationale tone“, *„Hemländsk hundrädårig sång“*. 1800-talets musik och det nationella (= Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr. 77) Stockholm 1994, s. 162-177

Ole Kongsted: „Christian IV. und seine europäische Musikerschaft“, *studia septemtrionalia* 2. Frankfurt am Main 1994, s. 115-126

Jens Henrik Koudal: „The Music Discovered at Aalholm Manor: A Brief Introduction“, *Fontes artis musicae* 41/3 (1994) s. 270-278

Jens Henrik Koudal: „Town waits and country fiddlers in Denmark“, *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM, Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991* (= *Orbis musicarum* 10) Göttingen 1994, s. 285-294

Jens Henrik Koudal: „Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet“, *DÅFM XXI*, s. 9-32

Niels Krabbe & Eva Badura-Skoda: „Jens Peter Larsen †, Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik“, *Studien zur Musikwissenschaft* 43. Tutzing 1994, s. 67-143

Siegfried Oechsle: „Grieg und Gade“, *M&F* 19, s. 41-62

Peter Ryom: *Vivaldis koncerter*. Engstrøm & Sødring, København 1994, 141 s.

Claus Røllum-Larsen: „Weyses middag. Tonkunstner og gourmand“, *Guldalderhistorier. 20 nærbilleder af perioden 1800-1850*, red. af Bente Scavenius (også publiceret i en engelsk og en tysk udgave) København 1994, s. 134-139

EFTER CA. 1910

Bo Marschner: „100 Jahre Bruckner-Rezeption in den nordischen Ländern“, *Bruckner-Symposium Linz 1991 Bericht*, red. af A. Harrandt m.fl. Linz 1994, s. 185-200

Bo Marschner: „100 års Bruckner-reception i de nordiske lande (2. del)“, *Cecilia III*, s. 1-32

Søren Møller Sørensen: „Distanserade betraktelser över kontroverserna om det postmoderna i musiken“, *När det sköna och sanna inte längre sammanfaller* (= *Ars Nova*, Special bulletin, red. af Hans Gefors) Malmö 1994, s. 33-51

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI

Søren Møller Sørensen: „Samfund, institution og værk – tre teoretiske udspil fra 1970'erne“, *Musikvidenskab – om videnskabsteori og musikvidenskabelig metode*. Musikvidenskabeligt Institut, København 1994, s. 36-53

TEORI/ANALYSE

Leif V.S. Balthzersen: „Sonateformen i Joseph Haydns messer“, *Cecilia III*, s. 33-65

Per Drud Nielsen: „Metronomtallet 9 – om Karl Richters håndtering af 9 taktslag hos J.S. Bach“, *Col Legno I*, 3, s. 433-448

ÆSTETIK

Søren Møller Sørensen: „Det nye – en historisk kategori“, *Nutida Musik* 37/4 (1994), s. 59-62

Peter Wang: „Musikkens væsen“, *Æstetik og undervisning. En antologi*. Århus 1994, s. 92-111

PÆDAGOGIK/TERAPI

Frede V. Nielsen: *Almen musikdidaktik*. Christian Ejlers' Forlag, København 1994, 392 s.

Frede V. Nielsen (sammen med S. Dahlstedt, H. Gefors, D. Irving, E. Ruud, B. Sundin): *Den konstnärliga pedagogen och den pedagogiske konstnären. En symposiumsrapport* (= *Musikpedagogik: Forskning og utveckling* 1994, 1, red. af Bertil Sundin) Musikhögskolan i Malmö 1994, 159 s.

Inge Nygaard Pedersen: „Musikterapi i Danmark“, *Nordisk tidsskrift for musikterapi* 3 (1) (1994) red. af Stige Brynjulf, s. 21-28

INSTRUMENTFORSKNING

Tenna R. Kristensen: *Middelalderlige musikinstrumenter i Skandinavien med særlig vægt på Danmark*. Århus 1994, 229 s.

POPULÆRMUSIK

Thorkil Hørlyk: „Om stilanalyse af rockmusik“, *Col Legno I*, 3, s. 339-354

Thorkil Hørlyk: „Musikteoretiske studier af melodik og harmonik i rockmusik – med eksempler fra Beatles-stilen“, *Col Legno I*, 3, s. 355-402

Lisbeth Ihlemann: „Musikvideoen som musikalsk struktur“, *Cecilia III*, 201-222

Martin Knakkegård: „Elvis has just left the Building – Frank Zappa in memoriam“, *Col Legno I*, 3, s. 403-412

Martin Knakkegård: „Struktur og Tonalitet inden for rytmisk musik“, *Col Legno I*, 3, s. 413-424

Charlotte Rørdam Larsen: „Dansk rock fra pla-

giat til *kopy*“, *Cæcilia III*, s. 135-200

Bjarne Mørup: *Jazzbogen*. Forlaget Systime, Herning 1994, 152 s.

ETNOLOGI

Anca Giurcescu: „Folklore im Dienste von Staatsideologien, dargestellt am Beispiel Rumänien“, *Musikalische Volkskultur und die politische Macht* (= Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen 2, red. af Günther Noll) 1994, s. 166-176

Margareta Jersild: „The Scandinavian ballad. Its sources, distribution and living traditions“, *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM, Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991* (= Orbis musicarum 10) Göttingen 1994, s. 43-48

Mette Müller: „Folk – Folkelig – Folkelige musikinstrumenter i Danmark“, *Folk og kultur* (1994) s. 5-20

Svend Nielsen: „Rímur. Epic in Iceland and how it was recited by two Icelanders“, *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM, Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991* (= Orbis musicarum 10) Göttingen 1994, s. 49-53

DANSEFORSKNING

Knud Arne Jürgensen: „Balletmesterens Bibliotek. August Bournonvilles samling af udenlandske balletlibretti og hans bibliotek“, *Fund*

og Forskning 33 (1994) s. 149-170

Ole Nørlyng: „Trytyrkei slår til igen. Om at genskabe en gammel pantomime til Tivolis Pantomimeteater“, *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv* 13 (1994) s. 5-9

Henning Urup: „Danselærerne og selskabsdansen i Danmark“, *Sportsdans – i takt og utakt*, red. af Bjarne Ibsen og Jytte Kristensen. København 1994, s. 41-67

NODETRYK

Morten Willert: „En nodestikker og hans arbejdsredskaber“, *Den gamle By. Danmarks Købstadsmuseum* 1994, red. af Erik Kjersgaard og Peter Thorup, s. 103-108

FILOLOGI

Peter Wang: „*La Bohème*“. *Giacomo Puccinis opera i synkron italiensk-dansk tekst med indledning og nodeeksempler*. Ålborg 1994, 95 s.

V. KOMMENTEREDE NODEUDGIVELSER

Henrik Glahn (udg.): *Melodier til salmer af H.A. Brorson – et udvalg af pietismens åndelige sange med historisk indledning samt et efterskrift om melodierne til Brorsons „Troens rare Klenodie“*. Engstrøm & Sødring, København 1994, 112 s.

Gorm Busk & Jan Maegaard (udg.): *Kuhlau Kanons*. Engstrøm & Sødring, København 1994, 194 s.

Supplement til Bibliografi, 1993

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Anca Giurchescu og Lisbet Torp: „Folk dance collections and folk dance research in Denmark and the Faroe Islands“, *Yearbook for Traditional Music* 25 (1993) s. 126-135

III. MUSIKHISTORIE

CA. 1600 TIL CA. 1910

Hans Kuhn: „Blichers Lieder“, *Cecilia Årbog* 1992-93, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, red. af Kirsten Sass Bak, Ansa Lønstrup og C.C. Møller. Århus 1993, s. 279-96

Jens Østergaard: *Grieg og Danmark*. Udg. af Sekretariatet for Det Danske Grieg-Jubilæum. København 1993 [16 s.]

EFTER CA. 1910

Niels Martin Jensen: „Musik und Antimusik. Zur Bestimmung der Fluxus Bewegung im Kopenhagener Musikleben Anfang der sechziger Jahre“, *Slowenische Musiktage. Symposium* 19. IV. – 23. IV 1993. Ljubljana 1993, s. 189-196

Søren Møller Sørensen: „Faser och förskjutningar – om gränsdragningar, gränsöverskridanden och det gränslösa i svensk och dansk nutida musik“, *Tönsättarens val*, red. af Björn Billing. Ödeshög 1993, s. 151-173

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

OPFØRELSESPRAKSIS

George Brock-Nannestad: „Early Use of Sound Recordings in the Analysis of Performance Practice and in Phonetics“, *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien* II, red. af Ingrid Fuchs, Hans Schneider. Tutzing 1993, s. 505-514

POPULÆRMUSIK

Erik Wiedemann: „Jazz in Dänemark 1933 bis 1945“, *Jazz in Europa* (= Darmstädter Beiträge zur Jazz Forschung 3) Darmstadt 1993, s. 43-50

ETNOLOGI

Michael Hauser: „Folk Music Research and Folk Music Collecting in Greenland“, *Yearbook for Traditional Music* 25 (1993) s. 136-147

Lisbet Torp: *Salonikiós „the best violin in the Balkans“ – Dimitrios Sémsis alias Salonikiós: An Outstanding Musician, Composer, and Recording Director*. København 1993, 229 s.

Lisbet Torp: „It's all greek to me' – The Invention of Pan-Hellenic Dances and Other National Stories“, *Telling Reality – Folklore Studies in Memory of Bengt Holbek. Copenhagen Folklore Studies* 1 (1993) red. af Michael Chesnutt. København & Turku 1993, s. 274-294

DANSEFORSKNING

Ole Nørlyng: „Trolldøjet og den musikalske identitetsfølelse“, *Romantiken över gränser*, red. af Ulla-Britta Lagerroth og Margareta Ramsay. Gyllenstiernaska Krapperupsstiftelsen, Lund 1993, s. 295-309

V. KOMMENTEREDE NODEUDGIVELSER

Johannes Mulvad (udg.): *J.E. Hartmann: Fiskerne*. (= Dania Sonans VI) Edition Egtved 1993, 508 s.

Dansk Selskab for Musikforskning, 1994

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 23. marts genvalgte Niels Martin Jensen og Claus Røllum-Larsen, og Jens Cornelius nyvalgte som medlemmer af bestyrelsen. Som suppleant genvalgte Esther Barfod, og til revisor valgte Henrik Palsmar.

På det efterfølgende bestyrelsesmøde d. 10. maj konstituerede bestyrelsen sig med Niels Martin Jensen som formand, Gorm Busk som næstformand, Musse Magnussen som kasserer og med Jens Cornelius og Claus Røllum-Larsen som sekretærer. Til den ledigblevne post i bestyrelsen for Fonden til Udgivelse af Niels W. Gades Værker valgte Carsten E. Hatting.

Jens Henrik Koudal fungerer som Selskabets kontaktperson ved planlægningen af den kommende nordiske musikforskerkongres i Lund 1996.

Der har været afholdt følgende foredrag:

28. februar

Anna Hedrick Harwell: Tilblivelsen af Niels W. Gades klaversonate i e-moll

24. april

Johannes Mulvad: Johannes Ewald og Johann Ernst Hartmanns syngespil *Fiskerne* i anledning af udgivelsen i Dania sonans-serien

10. maj

Yngve Jan Trede: Erfaringer fra arbejdet med Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*

7. september:

Heinrich W. Schwab: F.L.Ae. Kunzen

27. oktober

Peter Ryom og Jens Østergaard: Arbejdet med musikstoffet i Den Store Danske Encyclopædi

6. november

Ballet-eftermiddag i samarbejde med Den danske Balletklub. Knud Arne Jürgensen: Musikken til Bournonville-balletten *Blomsterfesten i Genzano*.

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

Selskabets publikationer

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff, nu ialt 22 bd.)

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.

I: *Værker 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. Kr. 215,-.

III: *Madrigaler fra Christian IV's tid*. (Pedersen, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967. Kr. 215,-.

IV: *Musik fra Christian III's tid*. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1978. Kr. 290,-.

V: *Musik fra Christian III's tid*. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1986. Kr. 543,75.

VI: J.E. Hartmann: *Fiskerne*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1993. Kr. 437,50.

VII: J.E. Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1980. Kr. 395,-.

Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972. Udg. af Henrik Glahn, Søren Sørensen og Peter Ryom – i samarbejde med International Musicological Society. Edition Wilhelm Hansen 1974. Kr. 687,-.

20 *Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck „Giardino Novo I-II“, København 1605/06*. Udg. af Henrik Glahn m.fl., Københavns Universitet. Edition Egtved 1983. Kr. 149,50.

Die Sinfonie KV 16a „del Sgr. Mozart“. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaußführung des wiedergefundnen Werkes Dezember 1984. Udg. af Jens Peter Larsen og Kamma Wedin – i samarbejde med Odense Kommune. Odense Universitetsforlag 1987. Kr. 78,-.

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissen-

schaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985. Udg. af Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted. Engstrøm & Sørdrings Musikforlag, København 1989. Kr. 268,-.

Ingebjørg Barth Magnus og Birgit Kjellström: *Musikmotiv i svensk kyrkokunst. Uppland fram till 1625 / Musical Motifs in Swedish Church Art. The Region of Uppland up to 1625.* Translated by Michael Stevens. Svenska RiIdIM-kommittén, Stockholm 1993. 408 s. Ill. ISBN 91-972117-0-2.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER

Ballade. Tidsskrift for ny Musikk. Red. Geir Johnson. 1994:1. Universitetsforlaget, Oslo 1994. 63 s. Ill. Noder. ISSN 0332514-8.

Humaniora. Et magasin om humanistisk forskning. Red. Inge M. Bryderup. 1994:3. 30 s. Ill. ISSN 0903-2401.

Nordic Sounds. Red. Anders Beyer. 1994:1/4. 31 s. Ill. ISSN 0108-2914.

BOGUDGIVELSER

Mary I. Arlin: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie. An English-Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony.* Pendragon Press, Stuyvesant NY 1994. 203 s. Ill. Noder. ISBN 0-945193-51-3.

Per-Erik Brolinson og Holger Larsen: *Good Vibrations. Rockmusikens stilar och trender. De første 25 åren.* Natur och Kultur, Falun 1994. 254 s. ISBN 91-27-04075-5.

Jan Maegaard (red.): *Musik og forskning 19 (1993-94).* Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. C.A. Reitzels Boghandel, København 1994. 125 s. Noder. ISBN 87-7421-894-8.

Frede V. Nielsen: *Almen Musikdidaktik.* Christian Ejlers' Forlag, København 1994. 392 s. Ill. ISBN 87-7241-728-5.

Peter Ryom: *Vivaldis koncerter.* (Engstrøm & Sørdrings Musikbibliotek, 11). Engstrøm & Sørdring, København 1994. 141 s. Ill. Noder. ISBN 8787091-666.

Doris Stockmann og Annette Erler (udg.): *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991.* (Orbis Musicarum, 10). Edition Re, Göttingen 1994. 338 s. Ill. Noder. ISBN 3-927636-40-1.

CD-UDGIVELSER

Aferim m.fl.: *Slomljena Krila / Vingeskudt. Flygtninge fra Bosnien Hercegovina præsenterer deres musik.* Aferim, Safet Perjan (sanger), Combo 3, Sladjana Petrovic, Nur, Scorpioni, Sezam, Udsalg, Rockmachine, Cotton & Thorns, No Exit. Dansk Røde Kors DRKCD-94. (1 CD).

Jan Erik Hansen: *Stabat Mater.* Svetlana Timoschenko (mezzosopran), Manuela Lærke (jazzsanger), Richard Boone (jazzsanger), Nordjysk Kammerensemble, Jazzfolk fra Thy, Teutonerkoeret, Thy Gospelkor, Hillerslevkoeret, Skive Musikskoles kor, Jan Erik Hansen (dirigent). Thy Records TR-001. (1 CD).

Skribenter i dette bind

Greger Andersson, docent, dr., Lunds Universitet, Musikvetenskap, Kävlingevägen 20, S-222 40 Lund

Kirsten Sass Bak, lektor, cand.mag., Jagtvej 14, 8270 Højbjerg

Fabian Dahlström, professor, dr., Betaniagatan 8, Fin-20810 Åbo

Niels Bo Foltmann, forskningsbibliotekar, mag.art., Peter Bangs Vej 119, 3.th., 2000 Frederiksberg

Anca Giurchescu, danseetnolog, MA, Kornblomstvej 8, 1.th., 2300 Kbh. S

Finn Egeland Hansen, professor, dr.phil., Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Thomas Holme Hansen, PhD-studerende, cand.phil., Skelagervej 640, 8200 Århus N

Anna Hedrick Harwell, PhD-studerende, MA, Duke University (USA). P.t. Dörpsweg 81, D-22527 Hamburg

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art., Wiehesvej 11, 2900 Hellerup

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, MA, Peter Bangs Vej 159, st.th., 2000 Frederiksberg

Thorkil Hørlyk, lektor, lic.phil., Kærvej 19, 9530 Støvring

Niels Martin Jensen, lektor, cand.mag., Thingvalla Allé 41, 2300 Kbh. S

Margareta Jersild, förstearkivarie, dr., Svenskt visarkiv, Hagagatan 23 B, S-113 47 Stockholm

Knud Arne Jürgensen, forskningsstipendiat,

ballet- og musikhistoriker, Peder Skrams Gade 26, 1054 Kbh. K

Ole Kongsted, forskningsstipendiat, cand.phil, Birkelyngen 1, Tibirke Sand, 3300 Frederiksværk

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand.mag., Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj

Niels Krabbe, institutleder, cand.mag., Stolpevej 16, 2650 Hvidovre

Joachim Kremer, wissenschaftlicher Mitarbeiter, Dr.phil., Metzstrasse 13, D-24116 Kiel

Jan Maegaard, professor, dr.phil., Duevej 14, 6.sal, 2000 Frederiksberg

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

Tore Mortensen, lektor, cand.phil., Rolighedsvej 57, 9400 Nørresundby

Dorthe Falcon Møller, cand.mag., Grønnemose Allé 18, 2400 Kbh. NV

Bendt Viinholt Nielsen, bibliotekar, Hyldegårds Tværvæg 22, 2920 Charlottenlund

Ole Nørlyng, kunst- og danseanmelder, cand.mag., Strandvejen 136 B, 2.tv., 2900 Hellerup

Märta Ramsten, arkivarie, fil.dr., Svenskt visarkiv, Hagagatan 23 B, S-113 47 Stockholm

Claus Røllum-Larsen, forskningsstipendiat, mag.art., Carl Bernhards Vej 13, 2.th., 1817 Frederiksberg C

Heinrich W. Schwab, professor, Dr.phil, Sanderweg 11, D-24214 Gettorf

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

„Telemannischer Geschmack“ in Dänemark

JOACHIM KREMER

Magister H.E. Grosmanns musikalesamling i Århus

GREGER ANDERSSON

Bericht über Forschungsinitiativen zu F.L.Ae. Kunzen

HEINRICH W. SCHWAB

Additional source material to Gade's „Agnete og Havmanden“

ANNA HEDRICK HARWELL

On music and choreography in „The Flower Festival“

KNUD ARNE JÜRGENSEN

Thelonius Monks musikalske univers

TORE MORTENSEN

RAPPORTER

ANMELDELSER

BIBLIOGRAFI, 1994

INFORMATION