

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXIII
1995

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXIII

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING XXIII
1995

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
JENS HENRIK KOUDAL og NIELS BO FOLTMANN

I kommission hos
Engstrøm & Sødning Musikforlag
KØBENHAVN 1996

Dansk Årbog for Musikforskning

© 1996 forfatterne

Produktion: Dansk Musik Tidsskrift

Tryk: Werks offset, Aarhus

ISBN 87-88328-12-0

Udgivet med støtte af:

Statens Humanistiske Forskningsråd

Dead-line for næste årgang (XXIV) er 1. oktober 1996

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, P2musik), 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), Arvid Vollsnes (Oslos Universitet)

Finland:

Fabian Dahlström (Åbo)

Tyskland:

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

Omslag: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester af Carl Nielsen, manuskript, Det kgl. Bibliotek samt spillemanden Hjort Anders, tegnet af Bror Hjorth i 1937 (gengivet med tilladelse fra Ole Hjorth og Bror Hjorth-foreningen – original i privateje)

Indhold

REDAKTIONELT	7
--------------	---

NEKROLOG

Jørgen Raasted 19.3.1927-5.5.1995	9
-----------------------------------	---

ARTIKLER

Weyses klavermusik GORM BUSK	11
---------------------------------	----

Agnete, Havmanden og Gades „Jugendträume“. En indsigelse og et par supplerende bemærkninger FINN MATHIASSEN	23
---	----

Rued Langgaard — A Symbolistic Composer? TINE FRANK	31
--	----

Tonaliteter. Om struktur og betydning i Ib Nørholms symfonier og om tonalitet som fænomen og begreb MOGENS ANDERSEN	39
---	----

„... och noterna hade du i hjärtat“. Stort och smått om musik i klingande form och på noter GUNNAR TERNHAG	63
--	----

RAPPORTER

Bournonville-traditionen (<i>Knud Arne Jürgensen</i>)	79
Rockmusik – æstetik og analyse (<i>Morten Michelsen</i>)	80
En ny musik – mellem muslimsk tradition og moderne påvirkning i Danmark (<i>Eva Fock</i>)	81
Popular Musical Culture in Zanzibar and Tanzania (<i>Annemette Kirkegaard</i>)	81
Den folkelige Brorsonsang i Danmark (<i>Mogens Helmer Petersen</i>)	82
Den ny musik i Danmark 1920-1940 (<i>Michael Fjeldsøe</i>)	84
Den islandske elektroniske musiks fremkomst og udvikling (<i>Bjarki Sveinbjörnsson</i>)	86
Musica Sveciae: Folk Music in Sweden (<i>Märta Ramsten</i>)	87
Dansk musikhistorie og musikformidling ca. 1783-1950 (<i>Dan Fog</i>)	88

Symposium i Chemnitz-Zwickau (<i>Claus Røllum-Larsen</i>)	89
Musikketnologisk konferanse i København (<i>Bjørn Aksdal</i>)	90
Østersø-kongres i Greifswald (<i>Carsten E. Hatting</i>)	92
Musikforskningen ved Aarhus Universitet (<i>Karen Juul-Olsen</i>)	93
Forskning ved Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling (<i>Mette Müller</i>)	94

ANMELDELSER

Bøger

Reinhard Strohm: <i>The Rise of European Music 1380-1500</i> (Peter Hauge)	97
Peter Ryom: <i>Vivaldis koncerter</i> (Michael Talbot)	98
Heinrich W. Schwab: <i>Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen</i> (Lisbeth Ahlgren Jensen)	99
Kai Christensen (red.): <i>Kammermusikforeningen i 125 år</i> (Claus Røllum-Larsen)	101
Birgit Bjørnum og Klaus Møllerhøj: <i>Carl Nielsens Samling</i> (Finn Mathiassen)	101
Anelise og Thorkild Knudsen: <i>Seks indgange til balladen</i> (Margareta Jersild)	102
Doris Stockmann (red.): <i>Volks- und Populärmusik in Europa,</i> <i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12</i> (Jens Henrik Koudal)	103
Ludwig Finscher (red.): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 1</i> (Jan Maegaard)	106
Reidar Sevåg og Olav Sæta: <i>Norsk folkemusikk, Slåtter for vanlig fele 1-2</i> (Sven Ahlbäck)	107
Otto Kolleritsch: <i>Studien zur Wertungsforschung 1-29</i> (Jan Maegaard)	110

Plader

<i>Buxtehudes triosonater op. 1-2</i> (Thorkil Kjems)	111
<i>Weyses symfonier</i> (Thomas Michelsen)	112
<i>Gades symfonier</i> (Jens Cornelius)	113
<i>Kammermusik af Niels W. Gade</i> (Finn Egeland Hansen)	115
<i>Carl Nielsens klavermusik</i> (Michael Fjeldsøe)	116

BIBLIOGRAFI, 1995 (<i>Niels Bo Foltmann</i>)	118
--	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning, 1995	123
Tilsendte publikationer	124
Skribenter i dette bind	125
Forfattervejledning til Dansk Årbog for Musikforskning	126

Hvert år sine jubilæer, også for musikforskningen. I 1896 knyttedes Angul Hammerich som privatdocent i musikhistorie til universitetet. Vi kan altså i 1996 fejre 100-året for denne milepæl i fagets nyere historie. Der er grøde i musikvidenskaben hundrede år efter Hammerichs ansættelse. Hammerich måtte – som alle sine kolleger – tage på studierejser rundt i Europa for at stifte bekendtskab med kilderne til musikhistorien. 1995 blev året, hvor såvel den grundlæggende internationale bibliografi, RILM, som fortegnelsen over musikhåndskrifter, RISM serie A/II, blev udgivet på cd-rom. Enhver kan nu på læsesalen eller via pc'en i studerekammeret danne sig et overblik over musikmanuskripterne efter 1600. RISM-cd'en registrerer 160.000 musikværker af mere end 8.000 komponister, idet den bygger på håndskrifter i 491 biblioteker i 23 lande (inklusive Danmark). Den grundige beskrivelse af hvert værk indbefatter incipits med rigtig nodeskrift. Vi behøver ikke længere at rejse for at komme i kontakt med nodemanuskripterne. Hjælpemidlerne har ændret karakter – som følge af den teknologiske udvikling og forskningens nuværende stade – men til gengæld er det for en musikforsker blevet vigtigere end nogen sinde at holde sig internationalt orienteret.

På trods af studierejserne til Tyskland, Frankrig, Italien m.m. koncentrerede Hammerichs forskning sig om emner med tilknytning til Danmark, men beriget af det internationale udblik; tænk blot på disputatsen om musikken ved Chr. IV's hof (1892), der stadig er uomgængelig for enhver, som vil fordybe sig i emnet. Det samme frugtbare samspil mellem det lokale og det internationale ses på mange andre felter i disse år. Det europæiske Forskningsråd (European Science Foundation) vedtog i sommeren 1995 rammerne for et fælles-europæisk projekt, der knytter an til dette tema: „Musical Institutions and the Circulation of Music and Musicians in Europe, 1600-1900“. Det er første gang, musikvidenskaben manifesterer sig i dette regi (jf. lederen i sidste årbog). Rammerne forventes udfyldt med forslag til arbejdsgruppe-emner i løbet af 1996, og det fireårige projekt kan da begynde. Årbogen vil næste år bringe en rapport.

Dette bind bringer artikler om nogle af musikforskningens aktuelle emner herhjemme. Weyses sene klavermusik er netop udgivet på cd, og snart følger, i Selskabets serie, *Dania Sonans*, en videnskabelig udgave af komponistens samlede klavermusik. Gorm Busk analyserer denne forholdsvis ukendte, stilistisk vidtspændende del af Weyses produktion i artiklen *Weyses klavermusik*. Der arbejdes intenst med udgivelsen af Gades værker i disse år, og Finn Mathiassen bringer sit syn på Gades ungdomsværker i *Agnete, Havmanden og Gades Jugendträume*, som svar på Anna Hedrick Harwells artikler i de to foregående årbøger. Den „sære“ *Rued Langgaard* fortsætter med at fascinere, efter at symfonierne udkom på cd; Tine Frank argumenterer i sin artikel for at se hans skaben i lyset af de symbolistiske strømninger i maleri, skulptur og litteratur. En af de store nulevende dan-

skere, Ib Nørholm, har givet Mogens Andersen anledning til en dybdeborende analyse af *Tonaliteter*. Endelig diskuterer Gunnar Ternhag det evigt aktuelle spørgsmål i musiketnologien: Hvordan kan man dokumentere ikke-skriftlig kultur? Kan man skaffe sig kundskab om et klingende fænomen gennem at forvandle det til sin modsætning? Artiklen bygger på Ternhags doktordisputats om den vel nok mest berømte svenske traditionsspillemand, *Hjort Anders*.

Som rapportsektionen i denne og de to forrige årbøger afslører, foregår der i disse år en lang række forskningsprojeter på såvel ph.d.-som seniorforskerniveau. I denne forbindelse kan man glæde sig over den tætte forbindelse mellem forskning og praksis: Radiosymfoniorkestret vil f.eks. i februar 1996 opføre Niels W. Gades fjerde symfoni efter Gade-udgavens materiale, og til sommer vil samme orkester opføre og indspille Carl Nielsens *Maskarade* efter Carl Nielsen-udgavens nyreviderede opførelsesmateriale. Ligeledes hviler Det kgl. Kapels nyindspilning af alle Weyses symfonier på aktuelle forskningsresultater, og en tysk musikforskers mangeårige arbejde med F.L.Ae. Kunzen lå bag cd-udgivelsen i 1995 af nationaloperaen *Holger Danske* og bag en stofmættet udstilling om komponisten på Det kgl. Bibliotek (se anmeldelsen i dette nr.). Andre eksempler kunne nævnes. Københavns status som europæisk kulturby i 1996 har glædeligvis inspireret til, at musikforskere er inddraget i musikarrangementer eller publicerer bøger. Midt i hele kulturby-haløjet afholdes ISCM-festival til sommer. Den nye musik bliver tilgodeset, ligesom de folkelige musiktraditioner blev det, da Dansk Folke-mindesamlig i 1995 afholdt en international musiketnologisk kongres (se rapporten i dette nr.).

Det er ikke for meget sagt, at kontakten med det praktiske musikliv og den internationale orientering hører til dansk musikforsknings varemærke. Hvordan vi står os i nordisk sammenhæng, vil den 12.-15. juni 1996 vise sig på den nordiske musikforskerkongres i Lund, som har valgt hovedtemaet „Nordic Musicological Work in Progress“.

Til slut skal der lyde en varm tak til alle, der har bidraget til at skabe dette bind – det gælder forfatterne, redaktionskomitéen og forskningsbibliotekar Peter Hauge, der har gennemset alle de engelske summaries.

København i januar 1996
Niels Bo Foltmann og Jens Henrik Koudal

JØRGEN RAASTED

19.3.1927-5.5.1995

Som søn af komponisten og domorganisten ved Vor Frue Kirke i København, N.O. Raasted, havde Jørgen Raasted måske en nedarvet interesse for kirkemusik. Hans embedseksamen lå inden for fagene klassisk filologi og kristendomskundskab, men allerede i sin studietid havde han fattet en vedvarende interesse for byzantinsk musik, den græsk-ortodokse middelalderlige kirkesang. Inspirationen hertil kom ganske givet fra professor Carsten Høeg, som allerede i 1930'erne havde grundlagt serien *Monumenta Musicae Byzantinae* (MMB) og gjort København til et internationalt centrum for studiet af den middelalderlige byzantinske musik.

Gennem en kortere periode fungerede Jørgen Raasted som adjunkt ved Ribe Katedralskole, samtidigt med at han et par dage om ugen assisterede Carsten Høeg i København. Efter dennes død i 1961 videreførte Jørgen Raasted sammen med andre af Høegs elever arbejdet med udgivelsen af MMB. Samtidigt underviste han i både græsk og latin, herunder palæografi og middelalderlig kirkemusik, ved det nyoprettede Institut for græsk og latinsk middelalderfilologi, Københavns Universitet. Dette institut indgik senere i dannelsen af Institut for græsk og latin, hvor han virkede til sin pludselige død d. 5. maj. 1995. Fra 1993 var han tillige direktør for MMB.

I 1966 udkom hans doktordisputats, *Intonation Formulas and Medial Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Denne bog førte ikke bare til en dybere forståelse af intonationsformlernes funktion og det modale system i byzantinsk musik, men den fik også en afgørende indflydelse for rekonstruktionen af den middelalderlige opførelsespraksis. Blandt hans mange øvrige resultater inden for udforskningen af den byzantinske musik kunne opdagelsen af den såkaldte „Theta-notation“ (1962) og udgivelsen af den ældste kendte byzantinske musikteoretiske tekst, *Hagiopolites* (1983) nævnes.

Jørgen Raasted havde et ganske særligt talent som palæograf. Han nøjedes ikke med at fastslå hvad, der stod i et musikhåndskrift, men han studerede i detaljer skriverens, eller måske skrivers, arbejdsprocesser. Således kunne han for eksempel i sin udgave af et musikhåndskrift fra Sabaklosteret ved Jerusalem vise, hvordan de oprindelige palæobyzantinske neumer var blevet „ajourført“ til at fungere som en fuldt diastematisk notation (*Hirmologium Sabbaiticum* 1968-70). Dette palæografiske talent udnyttede han også i sit omfattende arbejde med at registrere middelalderlige latinske håndskriftsfragmenter, bl.a. i Rigsarkivet, et stort materiale til den gregorianske sang i middelalderens Danmark, der stadig ligger forholdsvis uudnyttet hen.

Jørgen Raasted nød stor international anerkendelse for sit videnskabelige arbejde. Men alle, der kendte ham personligt, vil nok særligt huske ham for hans umættelige videnskabelige nysgerrighed, for hans åbne og fordomsfrie måde at diskutere med såvel studenter som fagkolleger på, og ikke mindst for hans smittende energi og brændende engagement.

Christian Troelsgård

Weyses klavermusik

Af GORM BUSK

Er ist der grösste Clavierspieler den ich je gehört habe, wer das Vergnügen gehabt hat ihn phantasieren zu hören, der wird finden dass ich hier nicht zu viel sage.¹

Således karakteriserede Kuhlau C.E.F. Weyse klaverspil, og at dette var noget ud over det sædvanlige viser også andre samtidige udtalelser, bl.a. en fra tidens måske mest fremtrædende klavervirtuos, Ignaz Moscheles.

Denne artikel skal fremdrage nogle hidtil ukendte aspekter af Weyse pianistiske og improvisatoriske evner som et supplement til de sparsomme oplysninger, vi har derom fra Berggreens og Thranes biografier og fra Weyse egne breve.² Men den er især tænkt som en præsentation og karakteristik af hans klavermusik, som stadig må betragtes som ret ukendt herhjemme for slet ikke at tale om i udlandet. Forhåbentlig vil artiklen også være en reklame for, hvad der snart vil afhjælpe dette misforhold: en udgave af Weyse samlede klaverværker i *Dania Sonans* serien, bind VIII, som undertegnede står som udgiver af.

Da Kuhlau i 1811 kom med sin rosende udtalelse, var Weyse pianistiske aktiviteter stærkt på retur. Allerede i 1802 var han holdt op med at give de koncerter, både i de forskellige musikalske klubber, især Harmonien, og (fra 1796) de offentlige, som havde gjort ham kendt i det københavnske musikliv. Man havde navnlig bemærket hans fremførelser af Mozarts klaverkoncerter, hvortil han „gjorde lange Cadencer ud af Hovedet, der fik udeelt Bifald.“³ Nu spillede han kun i private cirkler efter middagsbordet som tak for mad, og det uden synderlig begejstring, som vi kan læse i hans breve. Men også hans klaverkompositoriske virksomhed var gået i stå og var måske aldrig kommet i gang igen, hvis det ikke havde været for mødet med Moscheles i 1829, som senere skal omtales.

Weyse nævner i sin selvbiografi som sine første kompositioner nogle klaverværker, der ikke kendes i dag. Det første vidnesbyrd om hans komponistvirksomhed stammer fra tiden kort efter, at han i november 1789 var kommet til

1. Brev fra Kuhlau til G.C. Härtel, Leipzig af 8/12 1811. *Kuhlau Breve*, udgivet og med kommentarer af Gorm Busk, København 1990, s. 41.

2. A.P. Berggreen: *C.E.F. Weyse's Biographie*, København 1876. Heri Weyse selvbiografi s. 6-41. – Carl Thrane: *Danske Komponister. Fire Skildringer*, København 1875, s. 6-70. – *C.E.F. Weyse Breve*, udgivet af Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen I-II, København 1964 (*Breve*).

3. Berggreen op. cit., s. 29.

København og var blevet elev af J.A.P. Schulz: to bind hidtil ikke offentliggjorte *Jugendarbeiten 1790-1794* i hans egen håndskrift, det ene i folioformat, det andet i tværfolioformat, der findes på Det kgl. Bibliotek. Foliobindet er måske det tidligst påbegyndte, da nogle af de første værker heri er dateret til 1790, og tværfoliobindet det senest afsluttede, da den sidste komposition, korsatsen med orkesterakkompagnement *Der Herr ist Gott*, er dateret „July 1794“. Numrene i de to bind er sikkert komponeret sideløbende efter hvilket nodepapirformat, Weyse har haft ved hånden, men man må selvfølgelig regne med en vis fremadskridende kronologi i hvert bind. Udfra placeringerne i bindene kan værkerne nogenlunde kronologisk opstilles således: fire forskellige mindre stykker – en tostemmig allegro i a-mol, en menuet, en *Tanz* og et stykke uden titel og tempo, der viser sig at være et koralforspil over salmen „Jesus, meine Zuversicht“⁴ – samt fem fugaer, én firstemmig, de øvrige trestemmige. Efter disse ret upersonlige elevarbejder kommer som den første af de større og mere originale en fantasi i D-dur, derefter fire sonater og til sidst otte af de enkeltstående, virtuose allegrosatser i sonateform, som blev en specialitet for Weyse, og som han – hvis vi skal tro en anmeldelse af nogle lignende, der senere udkom på tryk – var den første, der lancerede som *Allegri di bravura*, en betegnelse, der herefter også blev benyttet af andre komponister.

D-dur fantasien er en ganske original syntese af en fri fantasi, en rondo og en variationssats, idet det indledende passagespil på skift mellem de to hænder, som vi kender det fra C.Ph.E. Bachs klaverfantasier, skyder sig ind mellem det efterfølgende rondotema og de varierede gentagelser af dette i forskellige tempi og tonearter.

De fire sonater bærer navnlig i finalerne præg af Weyses beskæftigelse med Clementis klaversonater, som var helt nye for ham, da han blev elev af Schulz. Denne „klavermusikkens fader“ burde således også have været nævnt blandt de komponister Weyse „ærer højlig“,⁵ nemlig J.S. Bach, Händel, C.Ph.E. Bach, Lotti, Haydn, Mozart, Gluck, Schulz og andre. Førstesatsen af den første sonate i Es-dur er påvirket af Schultz' eneste sonate i samme toneart (op. 2, 1778), der for øvrigt indeholder meget informative *Spiegazione dei segni* (forklaring på (forsirings)tegnene), hvoraf det fremgår, at man allerede på dette tidspunkt var begyndt at tage ornamenterne på hovednoden og altså ikke oppefra som beskrevet i C.Ph.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, som Weyse, allerede inden han kom til Danmark, havde skrevet afsnittet om forsiringerne af efter. Men foruden fra Clementi bemærker man især inspirationen fra Haydn i disse sonater. I den fjerde i C-dur er førstesatsens hovedtema afledt af begyndelsen af Haydns berømte C-dur sonate (Hob. XVI/35), som i så mange sonater fra tiden. Men der er også personlige træk: Andantinoen er med sin vuggende sici-

4. På dansk „Jesus han er syndres ven“ (DDK 225).

5. Berggreen op. cit., s. 39.

lianorytme og velafbalancerede melodiføring en fin forvarsling af den danske romancetone, Weyse senere udviklede, ja den kan egentlig regnes for hans første „danske“ romance, og det forekommer derfor helt uforståeligt, at denne sats er overstreget i manuskriptet (eks. 1).

Eks. 1

Andantino



I de otte allegri (di bravura) udvikler Weyse sin klaverstil hen imod en mere virtuos, men samtidig mere individuel skrivemåde med en intensivering i harmonikken og det musikalske udtryk. Fremhæves kan de tre allegroer i Es-dur – hans yndlingstoneart inden for klavermusikken – hvoraf den anden udmærker sig ved sin varierede modstilling af det indledende klokke-motiv på fire ens oktavtoner i bassen med de senere, livlige motiver (eks. 2).

Eks. 2

Allegro



Den tredje er med sin magtfulde akkordik i hovedtemaet, sat op imod et stærkt kontrasterende, lyrisk sidetema, et forstudie til den første af de senere fire *Allegri di bravura* fra 1809.

I sommeren 1793 besøgte J.F. Reichardt København og ønskede at offentliggøre nogle af Weyses allegroer. De seks *Allegri di bravura*, der som hans første trykte komposition udkom hos Schulz og Reichardt i Berlin i 1796 – og senere i 1803 hos H.G. Nägeli i Zürich – må imidlertid være nykomponerede, da de ikke findes i *Jugendarbeiten*. De fik en rosende anmeldelse, hvori det hedder:

Diese brillanten, schweren und reichhaltigen Clavierstücke werden durch die neue Benennung recht gut charakterisirt, und H. Weyss erscheint darin-
nen als ein fertiger Clavierspieler und wie ein Componist, der die ältern
und neuen Meister für dieses ... Instrument mit Interesse und Gewinn
studiert, und zu eignem Wesen in sich verarbeitet hat.⁶

6. *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 22 (1796) s. 46-47.

Senere siger *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) om Weyse:

Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines *Seb. Bachs* mit *Mozarts* unerschöpflichen Genie.⁷

Man kan undre sig over, at de seks *Allegri di bravura* gennemgående adskiller sig fra de tidligere i *Jugendarbeiten* ved en mere gammeldags stil. Den blev også bemærket i en anmeldelse: „Seine Individualität neigt ihn weit mehr zu den Alten (besonders zu Händel) als zu den neuen hin.“⁸ Om Händel minder den sidste allegro med sin gigue-agtige 12/8-takt, men i virkeligheden er samlingen et helt lille resumé af stilen hos tidligere komponister: C.Ph.E. Bach i nr. 1 med dens konsekvent gennemførte punkterede rytme, J.S. Bach i nr. 2 (der begynder som en tostemmig fuga) og nr. 4, mens nr. 3 og 5 med deres mere homofone skrivemåde peger mod henholdsvis Clementi og Mozart.

Den konservative udtryksmåde modsvares af en tilsvarende formfornemmelse, som også præger Weyses øvrige sonatesatser. Langt de fleste af disse er af den monotematiske sonateformstype, som man bl.a. finder hos Clementi og Haydn, hvor der i stedet for et selvstændigt, til hovedtemaet kontrasterende sidetema optræder en variant af hovedtemaet i dominant- respektive paralleltonearten. Men den gammeldags stil viser sig først og fremmest ved de omfangsrige gennemføringsdele, der som udløbere af anden halvdel af barokkens suitesats begynder med en nøjagtig præsentation af hovedtemagruppen (for dursatser mest i D, for molsatser mest i Tp, men også i Dp, Sp, Tpv og Dpv både i dur og mol) og derefter også gentager nogle af ekspositionens følgende afsnit, men samtidig – og modsat suitesatsen – på „moderne“ vis bringer en fuldt udbygget reprise. Herved sætter Weyse sig så at sige mellem to stole, en gammeldags og en ny formfornemmelse, hvor gennemføringsdelen ikke blot får samme omfang som ekspositionsdel (og reprise) og endda nogle gange er længere, men med de temmelig uændrede gentagelser – omend i nye tonearter – af lange afsnit fra ekspositionsdelen får karakter af en *ny ekspositionsdel*, hvor der sjældent er plads til musikalsk nytænkning i form af mere gennemføringsagtigt, tematisk arbejde med stoffet. Det kan ikke nægtes, at denne håndtering af sonateformen, som man også møder i de flersatsede værkers finaler, der aldrig bruger den almindelige sonaterondoform, men alle er i regulær sonateform, ofte medfører, at satsen får et noget ensformigt præg, som Weyse kunne have undgået ved f.eks. ligesom Kuhlau at udelade begyndelsen af replisen, hvilket kun sjældent er tilfældet.

I 1799 udkom hos Sønnichsen i København et bind *Blandede Compositioner* (også med den tyske titel *Vermischte Compositionen*), der foruden et udvalg på syv af de i alt 18 lieder fra *Jugendarbeiten* indeholdt klaversonaterne i E-dur og a-mol

7. AmZ 1/35 (1799) sp. 547.

8. AmZ 6/34 (1804) sp. 571-573.

og et tema med variationer (allerede påbegyndt i *Jugendarbeiten* og planlagt som midtersats i en sonate i F-dur) samt en scherzo, begge i B-dur og senere (1818) udgivet særskilt af C.C. Lose som en tosatset klaversonate med nummeret II. Samme år udgav Lose nemlig på ny E-dur og a-mol sonaterne, der blev nummereret som I og III og en sonate i g-mol, der fik nr. IV.

I en anmeldelse af *Blandede Compositioner* betegnes de to sonater i E-dur og a-mol som „sehr brave Sonaten (die erste aus E-dur ist besonders brillant) von nicht gemeiner Erfindung und Ausführung“ og scherzoen som „ein Charakterstück, voll muthwilliger Einfälle.“⁹ Også variationssatsen fremhæves, og det med god grund, for den er et mesterværk af satsmæssig og klaverteknisk opfindsomhed og raffinement og interesserer også som et eksempel på en form, Weyse ellers sjældent dyrkede.¹⁰ Den syvende variation, der betegnes *senza tempo*, er noteret uden taktstreg og har, selvom temaets opbygning og harmoniske forløb er genkendelig, karakter af en fri, recitativisk fantasi. De to molsonater intensiverer det musikalske udtryk, særlig føleligt i de ensdannede, ekspressivt-klagende åbningstemaer.

Af Nägeli, der jo havde stået for andenudgaven af de seks *Allegri di bravura* i 1803, blev Weyse opfordret til at komponere fire nye *Allegri di bravura* året efter. De udkom i 1809 og blev omarbejdet så sent som i 1831 til en andenudgave med mere tidssvarende oktavforlægninger af visse passager og udkom i denne form hos Lose som op. 16.

Den første og tredje allegro, begge i Es-dur, optræder som første og sidste sats af en tresatset sonate i Es-dur (hvis midtersats er en menuet i c-mol), som findes i autograf på Det kgl. Bibliotek. De to øvrige allegroer står i g-mol og f-mol, og alle fire numre udmærker sig ved meget brillant passagespil og en langt mere moderne skrivemåde og formopfattelse end de tidligere klaverværker. Det er den mere samtidige sen-klassiske, præ-romantiske stil, vi her møder. Nr. 1, der var foregrebet i *Jugendarbeiten* (se s. 13), minder nærmest om Hummel og nr. 2 om J.B. Cramer, ved siden af Clementi en af tidens førende klaverkomponister og ligesom denne repræsentant for den engelske klaverstil med dens motoriske, toccatalignende og ensdannede tekstur, der udgår fra senbarokkens Händel-stil (eks. 3).

Eks. 3

Allegro agitato



9. *AmZ* 2/8 (1799) sp. 151-152.

10. Weyses eneste variationssatser er de langsomme satser af 1., 2. og 7. symfoni.

Med sin energiske fastholden ved det tilgrundliggende, punkterede motiv nærmer nr. 4 sig Beethoven, som ellers var den konservative Weyse alt for avanceret. Anmelderen i *AmZ* siger da også om disse fire *Allegri di bravura*:

... was von jenem Hefte [de fire *Allegri di bravura*] gesagt worden ist, gilt – wiewohl die darin enthaltenen Stücke weniger lang gehalten und weniger schwer auszuführen sind – dennoch auch von diesem, bis auf die Vergleichung mit Händel, die Rec. nicht treffend genug findet. W. scheint ihm allerdings Original, aber im Geist der Zeit.¹¹

Efter at have fuldført disse værker i 1804, synes Weyse helt at have lagt klavermusikken på hylden. G-mol sonaten fra 1818 kan stamme fra en tidligere periode, hvilket stilen – især i den langsomme *grave*-sats, der med sine mange punkterede rytmer ligner en sarabande – kunne tyde på, og de 24 *ecossais* fra 1823 er en ren bagatel. Men på samme måde som han efter en opførelse af Mozarts *Don Giovanni* i 1807 blev vakt til kompositorisk liv igen efter en lang dvaleperiode som følge af sin skuffede kærlighed til grossererdatteren Julie Tutein,¹² blev det en ydre impuls, der fik Weyse til igen at skrive for klaveret.

I oktober 1829 kom datidens vel nok største og mest fejrede klavervirtuos, den bøhmiske komponist Ignaz Moscheles, til København og satte ved sit spil byen på den anden ende. Han fortæller selv i sine erindringer: „Erst hörte ich Weyse, den hier vergötterte Theoretiker, eine Fuge auf der Orgel in der Frauenkirche improvisiren; dann ging ich mit ihm nach Hause und las viele seiner sehr interessanten Werke durch.“ Han havde truffet både Weyse og Kuhlau ved en musikalsk *soirée* hos vinhandler og kunstmæcen Christian Waagepetersen. Da han ved denne lejlighed skulle spille solo, ønskede han „dass auch Weyse sich hören liesse, drang in ihn, ward von der Gesellschaft unterstützt, aber umsonst, er wollte durchaus nicht.“¹³ Efter at Moscheles var vendt tilbage til København fra en koncertturné i Göteborg, fortæller han videre:

Bei Weyse habe ich wieder einen zweistündigen Besuch gemacht, da er mir hier der Interessanteste ist. Er unterhielt mich mit gelehrten Abhandlungen über Kunst im technischen und ästhetischen Sinn; seine Fugen und besonders seine Räthselkanons sind meisterhaft. Morgen kommt er zu mir und wir werden uns öfters besuchen.¹⁴

11. *AmZ* 12/3 (1809) sp. 47-48.

12. Berggreen op. cit., s. 35. I denne periode fra 1801 til 1807 komponerede Weyse kun tre værker, *Teklas sang* (DF 88, 1801), sonaten for to fagotter (DF 133, 1804) og så netop de fire *Allegri di bravura* (DF 141, 1804).

13. *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefe und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau I*, Leipzig 1872, s. 213.

14. Op. cit., s. 219.

Det giver Weyse selv en meget levende og morsom beskrivelse af:

Ferner war hier Hr Professor Moscheles, som jeg rigtig nok erkjender for at være den meest fuldendte Fortepianospiller jeg nogensinde har hørt, thi der er i Henseende til Executionen, Alt hvad man kan forlange: fortræffeligt Anslag, Lethed og Kraft, en Fandens Færdighed og Præcision, og den fineste Nuancering i Foredraget. Som det synes var Manden ogsaa ganske vel tilfreds med Undertegnede, som Løse har fortalt mig, blev han i særdeleshed førstegang temmelig overrasket, thi De veed, at alle de Folk da-raussen ansee Norden for et Slags Barberie. Da jeg den sidste Gang var hos ham, for at tage Afsked, kom Talen hendelsesvis paa 5/4 Takt, hvorom han paastod at der ikke kunde udføres noget alvorligt. Da jeg nu forsikkrede ham, at jeg mange Gange havde spillet meget alvorligt i samme Takt, ønskede han deraf at høre en Prøve. Og Professoren satte sig ned, og spillede en Fantasie af en høj tragisk Karakter, med alle mulige Figurer og Vanskeligheder, snart forte snart dolce, consequent i 5/4 Takt, og det et godt Quarteer, kort at fortælle aus dem ff [dvs. perfekt] med virkelig Begeistring, som jeg endnu aldrig havde spillet for ham; thi saa tidt dette og var skeet, altid følte jeg mig lidt geneert. – Da jeg var færdig sprang han op og faldt mig om Halsen, og forsikkrede: at jeg havde overtruffet mig selv, og at han ikke havde troet, at sligt var muligt. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Da jeg alt var ude paa Trappen, kom han endnu en Gang rendendes efter mig, for at embrassere mig og takke for den ham gjorte extraordinaire Fornøjelse, contentement og Satisfakzion & &. Enfin, Manden har ved sit Ophold her været særdeles artig imod mig, og (hvilket jeg endnu næsten aldrig før har oplevet ved en reisende Kunstner udenlands fra) virkelig interesseert sig for mig. Min Maneer, at spille i venstre Haand tremolando senza sordini en Melodie, var ham ny, og behagede ham særdeles.¹⁵

Vi er så heldige også at kende Moscheles' mening om Weyse og *hans* version af det ovenfor beskrevne afskedsbesøg, der kun forstærker visheden om Weyses unikke pianistiske og improvisatoriske evner. Han fortæller:

He was never fond of appearing in public as a concerto player, and for many years has not been heard as such; nor would he ever travel for the purpose of extending his reputation to other countries. He has, nevertheless, preserved an astonishing command over all the difficulties of the instrument, and in his improvisations, his execution places all the resour-

15. Brev til J.F. Frølich af 27/9-24/11 1829. *Breve I*, s. 78-79.

ces of his profound science completely under his control. His extraordinary powers of extemporaneous performance, however, are only displayed before his intimate friends and those who are fully capable of appreciating them. The more initiated he considers his audience, the deeper he enters into those wonderful combinations of harmony of which he is so complete a master. In those moments, whatever subjects are proposed – however various in style – whether florid or strict – are treated in the most enthusiastic and masterly manner. He is ready to improvise in any of the Grecian modes [kirketonearterne] – in the style of canon or fugue – and in the most difficult rythm that can be proposed; and he maintains throughout the most unbroken unity of colour. I was a witness of this peculiar power in a fantasia, which lasted half an hour, in the measure of 5/4. Previous to his undertaking so singular a display of his talents, I made objections to this species of measure, on the ground of its being incapable of producing effects calculated to make an impression on the audience. Mr. W. replied, „Why, I do not know – some singular effects are not infrequently produced by it, of which, perhaps, other measures are not capable“ – and this he accordingly demonstrated in his fantasia, during the whole course of which he never for a moment appeared, in the slightest degree, embarrassed or in doubt. – With all this profound knowledge, and rare power of execution, it is curious enough that, at present, he cannot be prevailed upon to play from any printed music, excusing himself on the score of his not being in the habit of reading.¹⁶

Der er ingen tvivl om, at Moscheles har æren af, at Weyse i slutningen af sit liv igen fik interesse for klaveret og komponerede sine sidste, betydningsfulde klaverværker: den store *Allegro di bravura* i a-mol op. 50 og de 12 etuder op. 51 og 60. Og det forbavsende er, at den ellers så konservative komponist nu skriver i en helt tidssvarende stil. Efter i ungdomsværkerne at have været klassisk bliver Weyse i de sene værker romantisk.

Det førømtalte *tremolando senza sordini* kan man høre i a-mol allegroen, Weyses største klaverværk og den sidste af hans i alt 19 *Allegri di bravura*, som han tilegnede Moscheles som et varigt minde om denne originale klavereffekt. Han brugte den også senere i den berømte f-mol etude (se eks. 4).

Allegroen starter lidt gammeldags med et tema, der kunne være skrevet af C.Ph.E. Bach eller Haydn, men efterhånden folder musikken sig ud i virtuose passager over hele klaviaturet, tremolo i venstre hånd under højre hånds opadstigende, brudte treklangsfigurer, oktavglissando, vanskelige tertsløb og uventede

16. *The Harmonicon*, London April 1830, s. 142. Artiklen findes oversat til dansk i *Kjøbenhavns flyvende Post*, 7/6 1830, signeret Y.Z. (= redaktøren og politikeren Ove Thomas Thomsen (1801-62)).

modstillinger af fjerntliggende tonearter (f.eks. a- mol – gis-mol). Det er et helt kompendium over tidens virtuose effekter, der kulminerer i den (for) lange gennemføringsdel (113 takter kontra 75 i ekspositionsdelen og 71 i reprisen!).

Moscheles blev begejstret for værket, og Weyse tænkte på at skrive en pendant til det, „men nix passirt! hans poetiske Ager er saa ufrugtbar som om Fanden havde havt sin Ploug deri. Taalmodighed er Weyses Krav, og venit tempus, venit maaske consilium.“¹⁷ Det gjorde der heldigvis, for et halvt år senere skriver han: „Jeg har ingenting at bestille ... ergo laver jeg ad interim 24 Claveer-Exerciser.“¹⁸ Det blev i første omgang til otte etuder, der udkom i 1832 som op. 51 og fem år senere fire etuder, der udkom i 1838 som op. 60. Altså kun halvdelen af de 24, som også toneartsfordelingen (C-dur, c-mol, Des-dur, cis-mol etc.) viser, at han havde planlagt. Klaveretuden havde på dette tidspunkt opnået en udbredelse, som tidligere havde været sonaten til del, og var efterhånden ikke blot en fingerøvelse, men også et karakterstykke, på samme måde som det ofte kortere og teknisk mindre krævende klaverpræludium. Således også Weyses 12 etuder, der hver for sig både behandler et bestemt klaverteknisk problem, men samtidig har hvert sit musikalske udtryk.

Begge etudesamlinger fik en meget positiv anmeldelse i Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, der lægger ud med at præsentere komponisten således:

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte [sandsynligvis de fire, op. 16 og den store, op. 50]. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines der ruhigsten und gewissenhaftesten Richter (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk [op. 50] sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte.¹⁹

Schumann fremhæver så, at Weyse i sine etuder ikke lægger sig op ad en bestemt skole eller retning (den fieldske, hummelske eller cramerske osv.), men at de står helt selvstændige og højst nærmer sig Beethovens stil (!). De kommer fra en „Originalgeiste, wie wir nicht viele aufzeigen können“, siger han og omtaler derefter hver etude i op. 51. Han er senere noget mere forbeholden over for samlingen op. 60 – hvilket for øvrigt forekommer helt uforklarligt – anker bl.a. over, at formen er for løs, og at hver etude ikke har et klart teknisk formål, hvilket er direkte forkert. E-dur etuden er således med sine meget hurtige 32-dels skalaløb en czernysk *Geläufigkeit*-øvelse, e-mol etuden en kombination af overstemmemelodik og tonerepetitioner (en art moderat *tremolando senza sordini*) i mellem-

17. Brev til Hans Herz af 25/9 1830. *Breve I*, s. 83.

18. Brev til J.J. Buntzen af 23/4 1831. *Breve I*, s. 85.

19. *NZfM* IV/8 (1836) s. 33. Op. 60 blev anmeldt i *NZfM* VIII/43 (1838) s. 170.

stemmerne, mens den store F-dur etude (der er i regulær sonateform) har oktavspring, skiftevis legato og staccato. Schumann slutter dog med at sige, at de har mange originale og dristige træk, og at de adskiller sig skarpt fra alle andre etuder.

Pladsen tillader her ikke at komme nærmere ind på disse etuder,²⁰ der, udover at de naturligvis er i tidens virtuose stil med dens uendelige variationer af det spilletekniske, måske kan karakteriseres som af en større melodiositet og en rigere harmonik end gennemsnittet af sådanne værker. Som den store melodiker, han var, inkorporerer Weyse på en fin måde en melodi i klaverfigurerne. Det kan studeres særligt tydeligt i, hvad der må betragtes som kronen på disse etuder, den sidste i f-mol, som han også selv anså for et af sine bedste værker. Han spillede det bl.a. for Franz Liszt og for Clara Schumann, da de besøgte København i henholdsvis 1841 og 1842, uden at dette herhjemme så beundrede klaverværk dog gjorde noget større indtryk på nogen af dem. Den sangbare melodi ligger først i mellemstemmen, men gentages i stærkt figureret form med et *tremolando senza sordini* ligesom i a-mol allegroen, dog nu i endnu mere konsekvent og melodisk udarbejdelse (eks. 4).

Eks. 4

Andante ben marcato il canto



Hvad der falder i øjnene ved Weyses samlede klaverkompositioner, er en enorm og for den tid ganske usædvanlig stilistisk spredning. Den spænder fra de tidligste ungdomsværkers senbarokstil og efter en *Empfindsamkeit*, som vi kender den fra C.Ph.E. Bach, når den frem til den haydnisk-clementisk-mozartske wienklassiske stil, der karakteriserer de fleste øvrige ungdomsværker, både de resterende i *Jugendarbeiten* og de første trykte samlinger af *Allegri di bravura* og sonaterne, selvom mange af disse stykker, især allegroerne, har et mere gammeldags præg. Ungromantikens virtuose, elegant-letflydende skrivemåde med langt større, ikke-tematisk passagespil finder man så i den næste samling *Allegri di bravura*.

Det afgørende vendepunkt i Weyses klaverproduktion med et skift til en decideret romantisk klaverstil sker endelig efter mødet med Moscheles. I den store a-

20. Der henvises til kommentarerne om det musikalske og klavertechniske i hver etude i min booklet-tekst til cd'en: C.E.F. Weyse, *The Late Piano Works*, Bohumila Jedlickova, Marco Polo/dacapo DCCD 9307.

mol allegro, som Weyse tilegnede ham, brydes endnu gammelt og nyt, men etuderne er hele vejen igennem og i endnu højere grad kendetegnet ved den helt tidssvarende, ægte romantiske udformning. Hvor forskelligartet Weyes klavermusik er, får man et indtryk af, når man sammenligner de to yderpunkter: den første a-mol allegro fra *Jugendarbeiten* med den store f-mol etude. En periode på et halvt århundrede skiller disse værker, men trods den store stilistiske spredning i hans klavermusik fornemmer man hele tiden, at en original kunstner med en stærk personlighed står bagved.

SUMMARY

Weyse's Piano Music

Though the Danish composer Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) is mainly known for his vocal music, he was also a distinguished pianist and organist. Of his piano works, which are now to be published, the earliest are found in two volumes of *Jugendarbeiten 1790-1794*. They consist of smaller pieces, fugues and a fantasia, but first and foremost they include four sonatas and eight movements in sonata form. Weyse composed 19 such sonata form movements in all and was the first composer to publish this type of piano music under the name of *Allegri di bravura*. Two collections of six and four allegri and a volume with *Vermischte Compositionen* with some more sonatas were issued about 1800. After these works, written in the classical style, Weyse gave up composing for the piano. However, inspired by the piano virtuoso and composer Ignaz Moscheles, who visited Copenhagen in 1829, he wrote a large-scale *Allegro di bravura* for him and 12 studies in a different, wholly romantic idiom. Weyes output for piano thus shows considerable stylistic variety, but nevertheless is very personal and of the best in Danish music.

Agnete, Havmanden og Gades „Jugendträume“

En indsigelse og et par supplerende bemærkninger

AF FINN MATHIASSEN

Først en advarsel til læseren: For at kunne tage stilling i den sag, der skal tages op i det følgende, er det nødvendigt, at man har sat sig ind i to af de seneste bidrag til Gade-forskningen, nemlig – i kronologisk orden – min egen artikel „Niels W. Gade og troldtøjet“ i *Festskrift Søren Sørensen* (Kbh. 1990), specielt s. 71-81, og Anna H. Harwells indlæg „Niels W. Gade's 'Agnete og Havmanden'. Additional source material and a new hypothesis concerning its origin (Part 1: The Overture)“ i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXI, 1993 s. 45-47.

Hvad sagen drejer sig om, kan i al korthed formuleres således: Arbejdede Gade i efteråret 1838 – vel nok den mest kritiske periode i hans liv, kompositorisk såvel som eksistentielt – på to ouverturer: i første omgang en ouverture over „Agnete og Havmanden“-sujetet, i anden omgang en helt anden ouverture med titlen *Jugendträume* (Harwells hypotese)? Eller var han optændt af den ene idé: at komponere en ouverture over „Agnete og Havmanden“, en vise-tekst der må have ramt lige ind i hans daværende situation, og var altså den (på et senere tidspunkt) som *Jugendträume* betegnede ouverture slutresultatet af hans bestræbelser (min hypotese)?

Hvad min egen hypotese angår, så byggede jeg den på to dokumenter, nemlig:

1) Gades situationsrapport (og hjerteudgydelse) til Berggreen, dateret „Gothenburg“, den 24de Sept. 1838", og:

2) den fuldstændige klaverskitse til en ouverture med overskriften „Jugendträume“, på s. 1 dateret „16/10-38, Stockholm“ (*sic!*) og på sidste side „Fin den 1ste December 1838. Stockholm“, plus et dertil svarende udateret partitur med overskriften „Overture“, der dog kun omfatter stykkets ekspositionsdel.

Det er nu Harwells fortjeneste at have fremdraget et tredje dokument, hvis eksistens jeg ikke dengang var, men burde have været opmærksom på, nemlig hvad hun omtaler som:

3) „a six-page bundle of sketches“ med overskriften „Agnete og Havmanden“, dateret „Septb.1838: Gothenborg“.

Min egen opdagelse af denne kilde fandt sted i 1992 under en fornyet gennemgang af de såkaldte Abelones lister, foranlediget af mit arbejde med en kritisk revideret udgave af Gades ouverturer (et led i det store „Gesamtausgabe“-projekt). Jeg konstaterede med mild interesse og en smule ærgrelse, at her forelå den solide bekræftelse af mit „Gæt nr. 3“ – bortset fra at skidtet altså ikke endte i kakkellovnen, samt at Gade faktisk ændrede sin oprindelige dramaturgiske grundplan og de dertil hørende musikalske temaer – og at jeg for så vidt kunne have sparet mig mit hele gætteri. På ét punkt kan jeg derfor tilslutte mig Harwell:

Composed the same month as Gade's famous letter to Berggreen, these newly-discovered sketches undoubtedly represent the composer's earliest setting of the *Agnete og Havmanden* overture.

Men Harwell er på vildspor, når hun fortsætter:

In addition, a comparison between these sketches and those of the *Jugendträume* overture reveals no similarities. Thus from the beginning, Gade apparently invisioned these overtures as two separate and distinct compositions.

Jeg skal i det følgende begrunde min afvisning af Harwells hypotese. Jeg anvender herunder flg. signaturer:

A = Det af Harwell fremdragne september-manuskript med overskriften *Agnete og Havmanden*.

B = Det af mig fremdragne og fortolkede oktober/december-manuskript med overskriften *Jugendträume*.

*

Det er for det første klart, at de to manuskripter repræsenterer hvert sit stadium i en kompositionprocedure, der var, eller rigtigere: skulle vise sig at blive den, som Gade sædvanligvis fulgte, når det gjaldt værker af større omfang.

Hvad angår A – et dobbelt plus et enkelt ark, i alt seks sider, alle upaginerede – er der tydeligt nok tale om et værk *in statu nascendi* under presset af en inspiration, der ikke har levnet megen plads for nøgtern beregning af stykkets indre proportioner, og som lod mange spørgsmål om de musikalske idéers sammenkædning, om satsstruktur og om harmonisering og instrumentation stå åbne med henblik på senere overvejelse og udarbejdelse. Et blot og bart „bundle of sketches“ er A dog ikke. Læst i deres rigtige orden – hvilket ikke er så helt ligetil; på s. 5 har Gade således brugt de nodelinjer der var tilovers efter et overstreget tilløb til et klaverstykke, og han er begyndt nederst på siden – udgør skitserne de første brikker i et formalt mønster af velkendt type. På s. 1-3 har Gade skitseret en introduktion: „Moderato“; alla breve; a-moll, med et mellemstykke i A-dur s. 2

(at dømme efter de løse fortegn; Gade har på dette stormende stadium ikke følt noget behov for at angive de faste), med påfølgende opspænding til en eksposition med tonalt udgangspunkt i e-moll (! – han havde jo begyndt stykket i a-moll). Her måtte han tage to tilløb. Det første, s. 3-4, et hovedtema-udkast, blev løseligt overstreget, og de sidst otte systemer på s. 4 står tomme. I det andet tilløb, s. 5 („Mærk!“ – „Begynd“, „agitato“) – s. 6, nåede han frem til også at skitsere et sidetema, der dog forblev en torso; dets fortsættelse nederst s.6 har Gade gjort ulæselig ved tæt overstregning.

Når Gade den 24. september kunne skrive til Berggreen at „med den musikalske Udarbejdelse er jeg omtrent halvvejs og saa temmeligen til min egen Tilfredshed“, så stemmer det om ikke helt så dog nogenlunde med det, som A repræsenterer: det løselige udkast til en koncertouvertures introduktion og eksposition. Men med hans „Tilfredshed“ (der jo da også kun var „saa temmeligen“) skulle det snart vise sig at være forbi.

Ligesom A fremtræder også B som en klaverskitse eller, nærmere bestemt, et partitel med benyttelse af kun to systemer (og for A's vedkommende nogle steder kun et), igen svarende til Gades senere arbejdsmåde. Men medens A har karakter af et første, forgæves tilløb, så har Gade med B fuldført springet. Vi står her over for et tilendebragt arbejde, fra først til sidst og i næsten alle detaljer klar til en udskrivning i partitur (som Gade jo også påbegyndte, men af gode grunde undlod at gøre færdig, jf. min festskriftartikel).

Nu kan man naturligvis ikke med de to manuskripters forskellige færdighedsgrad som eneste grundlag slutte, at B er en *Agnete og Havmanden*-ouverture. men det må rigtignok forekomme besynderligt, dersom Gade skulle have skiftet heste midt i vadestedet, dvs. senest inden for de første fjorten dage af oktober have droppet sin *Agnete og Havmanden*-idé for straks derefter at lade sig inspirere af en ny med åbenbart større bærekraft. Litterært inspirerede idéer eller visioner, kort sagt: „programmer“ var på dette stadium i Gades udvikling af nødvendighed for den musikalske realisering af hans „eget jeg“, et uomgængeligt arbejdsgrundlag, dersom et større værk skulle bringes til verden, jf. brevet til Berggreen og hans i sommeren derefter påbegyndte „komponist-dagbog“. Men hvilken ny idé skulle der i givet være tale om? Sandsynligvis ikke nogen som helst. Det er psykologisk mest nærliggende og i det hele taget – ihukommende den gode metodologiske regel der går under navnet „Occams ragekniv“ – mest økonomisk at antage, at Gade ikke lod sig slå ud af sine første fejlslagne tilnærmelser til *Agnete*, men ufortrøden tog fat på en frisk. Min fortolkning af B som en *Agnete og Havmanden*-ouverture (som også Harwell mærkeligt nok finder „overbevisende underbygget“) står for så vidt stadig ved magt.

Men det håndgribelige bevis for eller imod mangler vi jo stadig. Om et sådant nogensinde vil dukke op er tvivlsomt; her og nu har vi foruden brevet til Berggreen kun de to dokumenter A og B at holde os til – et empirisk grundlag der i betragtning af problemstillingens natur må siges at være usikkert. Dette synes dog ikke at have bekymret Harwell, der uden videre erklærer, at en sammenlig-

ning mellem A og B „reveals no similarities“, og at de derfor repræsenterer „two separate and distinct compositions“.

Her har Harwell været for rask i vendingen. Som det nemlig vil fremgå af det følgende, har A og B både musikalsk og „programmatisk“ signifikante træk til fælles. Som udgangspunkt for min læsning af dem benytter jeg fortsat brevet til Berggreen:¹

1. „Agnets Længsel ved Strandbredden“ er i A fremstillet i stykkets introduktion. Den begynder med en klarinet-solo på baggrund af et arpeggieret, „bølgende“ cello-akkompagnement, hvorefter fløjter og violiner tager over:

Eks. 1 (A: 1,3,8 – 1,5,1)²

Den samme scene genfinder vi i B som ekspositionens sidetema. Også her er det en solo-klarinet, der lægger for med „bølge“-akkompagnementet i ny, af-dæmpet udformning (det får senere lov at udvikle sig):

1. Siden dette blev skrevet (juni 1994), har Anna Harwell publiceret 2. del af sine studier i Gades omgang med *Agnete og Havmanden*-temaet (*Dansk Årbog for Musikforskning* XXII (1994) s. 57-68). Hun bringer her sin egen læsning af A, men ikke af B og lader dermed fortsat sin påstand om ikke-eksistensen af lighed mellem de to hænge frit svævende i luften.
2. Tallene i parentes refererer til *side*, *akkolade*, *takt* i Gades manuskript.

Eks. 2 (B: 2,4,I – 2,4,I4)

Handwritten musical score for Example 2, showing two systems of music. The first system includes a Clarinet part (labeled [Clar.] *con espress.*), a Violin part (labeled [Viol.] *comp.*), and a Cello part (labeled Cello). The second system continues the Violin and Cello parts. The music is written in treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Jeg har indklammet det „længsels-“ eller „kalde-motiv“, som de to citater har til fælles (det dukker op igen i A-introduktionens slutning s. 3; i B optræder det gentagne gange som en slags ledemotiv for Agnetes ubestemte længsel; jf. min fests-krit-artikel), men overlader i øvrigt til den opmærksomme læser at gøre sine egne iagttagelser m.h.t. ligheder og forskelle.

2. „Kampen mellem et Godt og Ondt“ tager i A sin begyndelse med ekspositionens hovedtema:

Eks. 3 (A: 5,7,2 – 5,I,2)

Handwritten musical score for Example 3, showing two systems of music. The first system includes a Clarinet part (labeled [Clar.] *agitato*) and a Violin part (labeled [Viol.]). The second system continues the Violin part. The music is written in treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like *agitato*.

Dets taktart (6/4), tempo-niveau (A: Agitato, B: Allegro vivacissimo) og ryt-misk-melodiske motiver går igen i B's fremstilling af Havmanden:

Eks. 4 (B: 1,2,2 – 1,2,5)



Det vil bemærkes, at medens de to versioner af „Agnetes længsel“ (jf. Eks. 1 og 2) har undergået en formal omplacering (med diverse musikalske konsekven-ser), så er der her – hvis min fortolkning holder stik – tale om en programmatisk omfunktionering i form af en psykologisk næppe uforklarlig glidning fra A: Agnetes kamp med sine drifter, til B: Havmandens higen efter udløsning af sit begær.

3. Den dynamiske, motivisk stærkt koncentrerede udfoldelse af A's hovedtema slutter med en nedtrapning, der åbner for satsens sidetema:

Eks. 5 (A: 6,5,3 – 6,7,3)



Omtrent midtvejs i B's langstrakte, konfliktfyldte gennemføringsdel dukker flg. tema op:

Eks. 6 (B: 4,4,8 – 4,5,3)



Der er klart nok tale om to versioner af samme musikalske idé, og lige så klart står vi igen over for et tilfælde af formal omplacering. Men medens det er oplagt at læse B-versionen som Havmands-lokketoner, så er det mig ikke muligt at opleve A-versionens kønne, fromt-naive melodi som andet end en fremstilling af Agnetes pigelige uskyld. Hvis Gade har følt og ment det samme – vi er stadig på gyngende grund – så er der igen tale om en programmatisk omfunktionering, men denne gang af en radikalitet, der næppe lader sig forklare eksistens-, men jo nok musikpsykologisk.

*

Noget endegyldigt bevis får vi som sagt næppe nogensinde i hænde. Men på grundlag af de her anførte metodologiske overvejelser og empiriske iagttagelser kan jeg stærkt anbefale, at man fortsat accepterer min hypotese som det bedst kvalificerede, mest virkelighedsnære gæt: B er den unge Gades lidet vellykkede, men dog tilendeførte forsøg nr. to på at realisere sin *Agnete og Havmanden*-idé i ouverture-form.

Holder man fast ved dette – hvad jeg som sagt må tilråde – så rejser der sig et nyt spørgsmål: Hvilke indre rørelser og/eller ydre impulser satte Gade i stand til at begynde på en frisk efter det forliste A-forsøg? Mit gæt går i dette tilfælde ud på, at Gade i mellemtiden havde erkendt eller erfaret, at der i hans nyopdagede „eget jeg“ ikke blot rørte sig en Agnetes ubestemte „Længsel ved Strandbred- den“, men også en maskulin, målrettet drift, en „animus“ der ikke havde fundet udtryk i A, men som nu i B lod Havmanden komme til sin ret i form af ouvertures næsten overdådigt virile E-dur hovedtema (jf. eks. 1-3 i mit festskrift-bidrag) – med konsekvenser for såvel værkets dramaturgi og formale grundplan som dets musikalske tematik.

SUMMARY

Agnete, the Merman, and Gade's „Jugendträume“: A reply and some additional commentaries

Based on methodological, historical and biographical considerations, together with a comparative analysis including musical as well as „programmatic“ features, the present paper demonstrates that Gade's *Agnete og Havmanden* sketches of September 1838, to which Anna Harwell has called attention in the 1993 issue of this yearbook, represent an embryo of the *Jugendträume* overture completed a few months later as the young composer's final (and hardly succesful) attempt to express his newly discovered *Agnete og Havmanden* syndrome – nature vs. culture – in the form of an overture.

Rued Langgaard — A Symbolistic Composer?*

By TINE FRANK

The Danish composer and organist Rued Langgaard (1893-1952) is a figure many musicologists and musicians do not know how to deal with. He fits in neither with the prevailing musical trends in Denmark nor with his contemporaries nor with the values of his time. Because he was a highly sensitive person, was brought up in seclusion, was different from the majority, and was not gifted with diplomatic skills, he soon found himself in a rather isolated position; people ceased to take him seriously.

Even today, we know more about the myth that surrounds Langgaard as a person than about his music. This circumstance is partly due to its being difficult to know how to approach his music. Langgaard's production is rather unhomogeneous, both as far as quality and style is concerned. Besides, mystical titles and programnotes seem to confuse the audience and to confirm the point of view that this man was simply crazy.

Though an isolated figure in Denmark, Langgaard, indeed, can be seen as a late representative of symbolism. There, in the nineties, symbolistic ideas were shared only by a selected group of artists, though none within the field of music.

This article is an introduction to the symbolistic elements in Langgaard's productions. After a short definition of symbolism, Langgaard is compared to the symbolistic poets — in philosophy and in use of symbols — and some of his work's outstanding features are pointed out. Other characteristics of Langgaard's music are mentioned. Finally, the term „symbolism“, as applied to music and to Langgaard in particular, is discussed.

* This article is a rewritten and somewhat altered version of a paper presented at the Rued Langgaard Symposium, Svanekegården, Bornholm, Denmark July 17th to 22nd 1995. It is a distillation of a dissertation wherefore numerous sources are used. Due to the limited length of an article, it has not been possible neither to refer to them all nor to include examples from scores. For further documentation and more detailed information, see Tine Frank: *Rued Langgaards Symfonier 6-16. En analyse af forholdet mellem den symfoniske stil og det religiøst-symbolistiske indhold i Rued Langgaards symfonier 6-16*, diss., University of Copenhagen 1993. For other major sources of information, see also Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret Verkløstegnelse/Rued Langgaards Compositions. An Annotated Catalogue of Works with an English Introduction*, Odense 1991 and Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi*, Copenhagen 1993.

Symbolism – A Short Definition

Symbolism arose in France in the latter half of the nineteenth century as a post-romantic lyric phenomenon. However, its influence soon spread to the pictorial and plastic arts. It was a protest against realism and naturalism's way of experiencing reality, which the symbolists considered too popular, ordinary, plain, and dull as artistic expression. Being a spiritual movement with roots in romanticism, symbolism was an art that the symbolists were convinced should be full of beauty and atmosphere, should not be concerned with everyday life and barren materialism, but should be pointing at the cosmos behind the objective world.

Symbolism has its spiritual roots in romanticism, but points forward to modernism in means of expression. Symbolism differs from romanticism on three major points: Firstly, romanticism was characterized by a pantheistic outlook with no distinction made between body, soul, and spirit (i.e., the spirit in nature and in the human being is identical), whereas the symbolists did not believe in their identicalness. Rather, the symbolists saw the glimpses of eternity behind phenomena as reflections of the divine within themselves and in their surroundings. Secondly, the symbolists explored the new knowledge of the subconscious and of psychology. And thirdly, the poets experimented with suggestive constellations of words, while the painters used the concepts of perspective, color, and form in a brand-new way.

As the name indicates, symbolists express themselves in symbols. Often, the outer scenario reflects an inner, more profound world. A landscape, for example, could symbolize a state of mind, and a cultural or historical setting could refer to eternity. However, the meaning of symbols is variable and framed by a correlation between the world and the artist's individual soul. In other words: there are no fixed meanings for each symbol. All artists use symbols differently, according to their personalities, tempers, and moods.

Generally, the symbolists felt alien to their time: They lived in memories of the past or in dreams of the future, not in the present. They were lonely and longed for deliverance from this world and to achieve an ideal beauty after death. They seem, therefore, to prefer subjects that are somehow related to yearning. Dreams and visions are predominant in their works.

Symbolism, which reached Denmark in the 1890s, was initiated by the opening of Den frie Udstilling (The Free Exhibition) in Copenhagen in 1891, a protest against established art. In 1893, Gauguin's and van Gogh's paintings were exhibited for the first time, and the effect was enormous on the development of pictorial art. The first major change was the giving up of a central perspective, that is the rule that a motive can be seen from one visual angle only. Instead of perspective, the artists concentrated on creating an entirety of intensity and atmosphere. Thus, perspective was replaced by contours and contrasting blocks of colors.¹

1. Mogens Ballin's (1871-1914) painting *Landscape, Bretagne* (1891-92) influenced by Gauguin's stylized and richly colored paintings exemplifies this. (The painting is reproduced in Henrik Wivel: *Ny dansk kunsthistorie 5, Symbolisme og impressionisme*, Copenhagen 1994, p.43).

Similarly, a symbolistic portrait does not aim at producing a naturalistic depiction of the person portrayed. What interested the symbolistic painter was to create an atmosphere that reflected the state of mind of the model.² In Denmark, the major representatives of symbolism in pictorial art are J.F. Willumsen (1863-1958) and Vilh. Hammershøi (1864-1916), whereas Rudolph Tegner (1873-1950) represents symbolism in plastic art.

On the literary scene, a periodical called *Taarnet* (The Tower) appeared in the years 1893-94, edited by the Danish poet Johannes Jørgensen (1866-1956). In that forum, the French symbolistic poets Beaudelaire, Mallarmé and Verlaine were introduced, and new Danish symbolistic lyricism and painting were presented and reviewed. The most important Danish poets are Sophus Claussen (1865-1931), Johannes Jørgensen, and Viggo Stuckenberg (1863-1905). In literature, symbolism points forward to the modernistic tradition, that in Denmark was initiated by the experimental, metaphysically oriented poetry of Heretica.

The influence of the symbolists lasted till around the First World War. Thereafter, they were almost forgotten, until they were rediscovered by the early modernists in the middle of the 1940s.³

Differences and Resemblances between Langgaard and the Symbolist Poets

There are some resemblances — but also some differences — between Langgaard and the symbolistic poets in philosophy and in use of symbols:

Firstly, Langgaard also felt isolated and alienated from his age and contemporaries. Neither was he concerned about scientific and social problems but was engrossed in metaphysics, the hereafter, and psychology.

Secondly, Langgaard also lived in a fin-de-siècle atmosphere, and he was convinced that the end of the world was approaching. Consequently, he was either looking forward to a better world to come or was dwelling in the past. Like the symbolistic poets, Langgaard was longing for beauty, atmosphere, and an intensity of light in art, and for spiritual/Christian values in life generally.

Thirdly, Langgaard also considered art to be an opening to a more profound metaphysical world. Thus, he was convinced that he was gifted with an instinctive understanding of spirituality and selected by God to share that insight with mankind.

2. Ludvig Find's (1869-1945) portrait of *A Young Man*. The Norwegian Painter Thorvald Erichsen (1897) exemplifies this. (The painting is reproduced in Henrik Wivel: *Ny dansk kunsthistorie 5, Symbolisme og impressionisme*, Copenhagen 1994, p.48).

3. Henrik Jul Hansen (ed.): *Antologi af nordisk litteratur 8, Perioden 1890-1918*, Copenhagen 1973 and Henrik Wivel: *Ny dansk kunsthistorie 5, Symbolisme og impressionisme*, Copenhagen 1994.

However, Langgaard's very personal Christian interpretation of metaphysics distinguishes him from the symbolists. His father, Siegfried Langgaard, taught him that true music had a divine mission: to show the audience the glory of God and to lead them back to Christ. Rued Langgaard's Church Opera, *Antichrist* is an example of that sort of missionary music: The idea of the piece was that, through the synthesis of music, words, and theatre, people would get to know themselves, their selfishness and their evil traits, so they would be prepared to receive Christ.

In order to communicate such ideas to an audience, guidance was necessary. Langgaard's problem was that people tended to overlook the symbolic character of the program. They were listening for a realistic setting — not for an abstract revelation. What Langgaard aimed at was opening their minds to an atmosphere or an abstract idea. That aim explains why he hesitated to publish detailed program notes but limited himself to vivid titles or mottoes of a suggestive character. He was very creative in making new words by using unusual collocations in his titles: *Det Himmelryvende* (The Heaven-storming), *Hin Tordenbolig* (Yon Dwelling of Thunder) and *Syndflod af Sol* (Deluge of Sun).

This experience, that everyday language was inadequate to communicate metaphysical acknowledgement, Langgaard shared with the symbolist poets, who tried to get beyond the usual associations of words by combining them in new ways. These poets also expressed themselves in an obscure or blurry manner, but, with effort, it is possible to penetrate that veil, for the words can be figured out with use of common sense. Unfortunately, that is not the case with Langgaard's use of symbols. We have to study his universe more profoundly to get an idea of what he meant.

Outstanding Features in Langgaard's Use of Symbols

The symbolic in Langgaard's early compositions up to the beginning of the 1920s is a fairly traditional one, with a universal, religiously inspired view of nature, interpreted in a symbolistic way: nature is seen as a reflection of the human soul.

But from the early '20s, a fin-de-siècle atmosphere emerges. Langgaard's interest is now divided between apocalyptic motifs and historic themes, formed as an appraisal of the past (Symphonies no. 7 & no. 9). Being convinced that the time in between 1890 and the First World War was not only the most beautiful and spiritual, but also the peak of all musical creation, he consciously tried to evoke the atmosphere of the late Niels W. Gade and of Wagner:

Som Komponist er jeg ikke specielt religiøs. Og selv om Bibelens Ord har inspireret mig til dette Orgeldrama, er der ogsaa andre Motiver, f. Eks. Tiden indtil Verdenskrigen, fra Gades Død og indtil Verdenskrigen, som jeg mener er Høstens Tid. Musiken naaede paa dette Tidspunkt en Pragt,

en Glans, en Skønhedsrigdom, der paralleliserer det med Høstens Tid i bibelsk Forstand. Nu følger Opløsningen, Forfladigelsen.⁴

Langgaard deals with the apocalypse in two different ways: positively, in which he visualizes the glory and beauty in the world to come (Symphonies no. 13 and no. 14) and more dramatically in which he deals with,

kampen mellem lyset og mørket, mellem Gud og Satan, som den udfolder sig i universet og i det enkelte menneske.⁵

ending with God's judgement and the destruction of evil. This theme is especially found in the compositions from the beginning of the 1920s: in *Antichrist*, in the Third String Quartet, in the Fourth Violin Sonata, and in the Piano Sonata *Afgrundsmusik* (Abyss-music). However, a related theme is found in the later Symphonies no. 10 and no. 11 as well. The Organ Drama *Messis* contains both parts of the apocalypse: the battle and the victory.

Obviously, Langgaard's interest in the apocalypse is a fin-de-siècle phenomenon. His enormous anger and bitterness over of the lack of understanding that he met everywhere probably only added fuel to the fire. Woven into the apocalyptic complex is Langgaard's longing for acknowledgement and his hope for reinstatement in a better world where beauty and justice would reign.

People have often wondered about the lack of coherence in style within some of Langgaard's music, and especially, the reason that, in 1925, he suddenly returned from a modernistic to a rather conservative romantic style that seems to lack the originality of his earlier works. However, being completely engrossed in metaphysics and the ideas behind the music, Langgaard did not look at it that way:

Hele mit Liv har været en Krise. En *paatrundet* Krise. Men i min Musik kender jeg ikke til Kriser, der kender jeg kun til en klar og fremadgaende Linie.⁶

4. „As a composer, I'm not especially religious. And even though the words of the Bible have inspired me to this Organ Drama, there are also other motifs, for instance the time up to the World War, from the death of Gade and until the World War, which I believe is The Time of Reaping. The music reached at this time a splendor, a radiance, that parallels The Time of Reaping in a biblical sense. Now follows the dissolution, the vulgarization.“ - From an interview with Rued Langgaard: „Et Drama paa Orglet i Frue Kirke. Rued Langgaard taler om Høstens Tid og om Forfladigelsen, der fulgte efter“, *Berlingske Aftenavis* April 21 1936.

5. „The battle between light and darkness, between God and Satan, as it takes place in the universe and in the individual“ - From Jens Brinker: „Langgaards sjette symfoni - et forsøg på eksegese“, *Dansk Musik Tidsskrift* 43, 7-8 (1968) pp. 183-89.

6. „My entire life has been in crisis. A crisis forced upon me. But in my music, I do not recognize a crisis; there I only recognize a clear and progressive line.“ - From an interview with Rued Langgaard: „Hvad der er aandløst og moderne. Danmarks Musikliv er demokratiseret. Aabenhøjertige Udtalelser af Komponisten Rud Langgaard“, *B.T.* April 22 1936.

In terms of music, this declaration does not make any sense, when one considers his sudden change in compositional style in 1925 from a rather advanced modernistic way of composing to a fairly traditional romantic one. Consequently, in the quotation above, Langgaard must be speaking about the symbolistic content of the works rather than their musical style. For Langgaard, the terms „romantic“ and „modern“ seemed to have a, respectively, positive and negative meaning; the terms were paired very closely to the ideas behind the music. Thus romantic music symbolizes the past, Christ, beauty, and the world to come, whereas modern music is associated with his own time, Antichrist, everything that is evil, and the Day of Judgement. To make people understand the polarization between good and evil, the struggle between Christ and Antichrist in the universe and within the individual, he sometimes contrasted the two styles, even within the same piece. This contrast can be heard, for instance, in the Third String Quartet where a chorale follows modernistic dissonance, symbolizing the defeat of evil.

Other Characteristics about Langgaard's Music

Langgaard does seem to be very concerned about musical form, though not in the ordinary sense of the word. He mostly composed in ecstasy. In order to preserve a strong, authentic expression, he did not make major changes afterwards. Sudden changes — in style, character, light or atmosphere — are very typical of Langgaard's impulsive way of working. Consequently, the forms are rarely complicated. There are very few traditional forms like sonata and scherzo. Instead, we find a variety of more personal forms in which the lied-form seems to form the basis of a considerable part. For Langgaard, musical form was probably mainly constituted by instrumentation, harmony, and sonority. What he aimed at was striking the same tone throughout a passage, creating an atmosphere that abolished time and place, expanding our consciousness, and taking us into a cosmic and „spacial“ state of mind. That endeavor explains his predilection for slightly varied repetitions instead of highly complex musical forms. That predilection can be heard, for instance, in the second of his *Rosengårdsviser* (Rosengård Songs) for mixed choir, „Bag Muren“ (Behind the Wall) from 1919.

Conclusion

To avoid any misunderstandings, it should be said that symbolism is not a musical style — no general musical characteristics can be ascribed to symbolism. When the term is applied, for example, to Debussy, it refers to the associations and, in some cases, the literary inspiration that underlies his music. This explains the rather different musical version of such a work as *Pelleas et Melisande*.

Nevertheless, in the case of Rued Langgaard, it is possible to point to several symbolistic features: its philosophy is reflected in his attitude toward life and in

the ideas behind his music. The poets' approach to language can be found in his titles and program notes. And idiomatic similarities between symbolistic painting and Langgaard's music can be pointed out:

There seems to be a connection between the symbolistic painter's interest in introspective, stationary motifs that, in a stylized way, reflect states of minds and Langgaard's love of contemplative atmospheres of a „spacial“ character, for instance in the second of his Rosengard Songs and in *Sferenes Musik* (Music of the Spheres).

And there is but a short way from the painters' brightly and strongly contrasting colors to Langgaard's highly developed sense of sonority and sudden changes in expression and style, for example in his Symphonies no. 10, 13, and 15.

Equally, from the painters' disregard of former generations' strong demand for perspective to Langgaard's treatment of form and melodic themes in which thematic development is set aside for a sonority caused by subtle changes in instrumentation and harmony, which can be heard, for instance, in his Symphonies no. 11 and 13.

Finally, one could say that the monumental element, which is present, for example in his Symphonies no. 8 and no. 11, is a common denominator for many symbolistic painters and for several of Langgaard's compositions.

SUMMARY

Rued Langgaard – A Symbolistic Composer?

The Danish composer and organist Rued Langgaard (1893-1952) fits in neither with the prevailing musical trends in Denmark nor with his contemporaries nor with the values of his time. He can, however, be seen as a late representative of the symbolistic movement in Denmark which arose in the 1890s.

This article is an introduction to the symbolistic elements in Langgaard's productions. After a short definition of symbolism, Langgaard is compared to the symbolistic poets — in philosophy and in use of symbols — and some of his work's outstanding features are pointed out. Other characteristics of Langgaard's music are mentioned. Finally, the term „symbolism“, as applied to music and to Langgaard in particular, is discussed.

Tonaliteter

Om struktur og betydning i Ib Nørholms symfonier og om tonalitet som fænomen og begreb

Af MOGENS ANDERSEN

Alle Ib Nørholms ni symfonier foreligger nu i fremragende indspilninger med Edward Serov og Odense Symfoniorkester i pladeselskabet Kontrapunkts ambitiøse Nørholm-serie, der også omfatter fire kammermusikplader. Dermed er et hovedværk i dansk musik gjort tilgængeligt for almenheden, til oplevelse og fordybelse.¹

Symfonierne fordeler sig ujævnt over Nørholms produktion:

I	uden undertitel	op. 10 (1956-58)	3 satser 30 min.
II	<i>Isola bella</i>	op. 50 (1968-71)	5 satser 57 min.
III	<i>Dagens mæreværd</i>	op. 57 (1973)	1 sats 19 min.
IV	<i>Modskabelse</i>	op. 76 (1978-79)	3 satser 45 min.
V	<i>Elementerne</i>	op. 80 (1980)	4 satser 29 min.
VI	<i>Moraliteter</i>	op. 85 (1981)	5 satser 38 min.
VII	<i>Ekliptiske instinkter</i>	op. 88 (1982)	2 satser 25 min.
VIII	<i>Tro og længsel</i>	op. 114 (1990)	3 satser 30 min.
IX	<i>Solhaven</i>	op. 116 (1990)	3 satser 26 min.

Lige så stor som spredningen er i tid er den i stil. Størst var udviklingen i tiåret mellem nummer et og nummer to, da Nørholm afprøvede nye kompositions måder, blandt andet i en række orkesterkompositioner: Serialisme og sonorisme i *Fluktuationer*; grafisk notation i *Relief II*; aleatoriske islæt i *Serenade til Cincinnatus*. Denne søgen skabte grobund for den udtryksmæssige mangfoldighed der kom til fuld udfoldelse i anden symfoni; den manifesterede en erkendelse af at de forskellige stilistiske udtryksmåder var lige forpligtende – altså stik modsat en senere tids postmodernistiske begrundelse for pluralisme, at stilarterne er lige *lidt* forpligtende.

Tidsafstandene mellem nummer tre og fire og igen mellem nummer syv og otte giver sig ligeledes udslag i stilforskelle: Pluralismen er fremherskende i anden og tredje symfoni; i hver af de følgende fire symfonier indfører Nørholm nye konstruktionsprincipper; i de to seneste sammensmeltes stilmidlerne.

1. I og III: Kontrapunkt 32132. II: Kontrapunkt 32182. IV og V: Kontrapunkt 32212. VI og VIII: Kontrapunkt 32162. VII og IX: Kontrapunkt 32112.

Også i det ydre er de ni symfonier meget forskellige, både hvad angår varigheder og antal af satser og i skiftende former for udenomsmusikalsk tilknytning: I ydersatserne af nummer to er der tekstoplæsning, nummer fire er en kantate med solister og kor; i nummer seks medvirker sangere og skuespillere, i nummer otte en sangsolist; og efter den første har alle symfonierne en titel der henviser til et programmatisk indhold.

Ved at beskæftige mig mere eller mindre indgående med Ib Nørholms værker, efterhånden som de fremkom, havde jeg fået et latent behov for at sætte mig grundigere ind i hans meget varierede tonesprog. Anledningen kom da *Dansk Musiktidsskrifts* daværende redaktør, Anne Kirstine Nielsen, opfordrede mig til at anmelde nummer fem, seks og syv, der fremkom inden for et kort tidsrum. Det blev ikke til noget, for efter i lang tid uden held at have bakeset med den syvende valgte jeg i stedet at gå i lag med nummer to. Ikke for at finde ud af hvordan musikken var konstrueret; formålet var at indkredse de fænomener der fremkaldte dens iørefaldende tonale sammenhænge og kontraster, og som dermed havde været væsentlige for oplevelsen af det storslåede og farverige værk; derudover ville jeg prøve at afdække forbindelsen mellem de tonale strukturer og værkets fortællende karakter.

Efter denne analyse gik jeg videre med at undersøge hvordan tilsvarende og andre tonale strukturer var udnyttet i de øvrige symfonier. Analyserne blev over en årrække offentliggjort i *DMT*,² suppleret med udtalelser fra komponisten, deriblandt dem der refereres i det følgende. Analyserne beskrev hvordan Nørholm til stadighed udviklede sin rige palet af tonale virkemidler og sine måder at anvende den på.

Det viste sig dengang ikke muligt at illustrere analyserne tilfredsstillende med nodeeksempler, der jo tilmed kun kom en begrænset læserkreds til gode, men med udgivelsen på kompaktplader er det problem nu løst, idet man kan eksemplificere ved at henvise til pladespillerens minut'sekund-angivelser; det har jeg udnyttet i pladenoterne og igen i denne artikel.

Hvad angår beskrivelse af symfoniernes forløb, forklaring af deres programindhold og deres tekstgrundlag henvises til pladenoterne. For at kunne følge fremstillingen er det tillige nødvendigt at lytte til de anførte eksempler. Da partiturerne imidlertid er blevet udgivet samtidig med pladerne bringes der til

2. II: „Isola bella genoplevet“, *DMT* (1984) s. 314-335. IV: „Modskabelse“, *DMT* (1985) s. 60-68 (En omfattende indføring i IV forelå med Jens Brincker: „Poul Borums og Ib Nørholms „Modskabelse“: genesis, tydning og betydning“, *Musik & forskning*, 5. årg. København 1979, s. 139-186). III og VI: „Dag-mareridt og Moraliteter“, *DMT* (1986) s. 224-231. V og VII: „At høre Nørholm“, *DMT* (1989) s. 137-143. (Senere fulgte Per Erland Rasmussen: „Ib Nørholms 8. symfoni „Tro og længsel“, *DMT* (1990/91) nr. 5 (tema: Ib Nørholm) s. 154-159). – Efter at nærværende artikel var afleveret er redaktionen blevet opmærksom på Patrice Chopard: *Tradition in der Musik und im Denken Ib Nørholms, mit einer Analyse der neunten Sinfonie*. Universität Hamburg 1995, utrykt dissertation.

slut, til brug for dem der vil have syn for sagen, en liste over de takttal der svarer til tidsangivelserne, i et Appendiks, s. 61.

Artiklen falder i tre hovedafsnit: Det første er koncentreret om tonalitet i dette ords brede betydning: specifikke tonehøjderelationer. Her gennemgås de i symfonierne almindeligst forekommende tonehøjdestrukturer og deres tonale opfattelsesmuligheder, på grund af kronologien fyldigst eksemplificeret for II (her og i det følgende anvendes romertal for symfoniernes numre, arabertal for satserne). Det andet hovedafsnit er en redegørelse for de anvendte semiologiske principper og deres konsekvenser for forståelsen af tonalitet som fænomen og som begreb; det skal dog forlods nævnes at jeg under det overordnede begreb tonalitet skelner mellem forskellige tonalitetstyper, af hvilke den klassisk europæiske, harmoniske tonalitet er en, medens jeg foretrækker betegnelsen modal om de øvrige – også dem der forekommer i såkaldt atonal musik. Artiklens tredje hovedafsnit er en redegørelse for de tonale fænomeners betydningsdannende og formdannende funktion i Nørholms symfonier.

1. TONEHØJDESTRUKTURER OG MULIGE TONALITETS-OPFATTELSER

Inddelingen af tonehøjdestrukturerne under betegnelserne systematiske og organiske er foretaget på grundlag af deres fremtræden. De systematiske strukturer forekommer imidlertid oftest så konsekvent at de må antages at tilhøre den bevidste side af konstruktionsprocessen, til forskel fra de strukturer jeg har kaldt organiske, herunder dur og mol, der synes at være benyttet mere intuitivt.

1.1. SYSTEMATISKE STRUKTURER

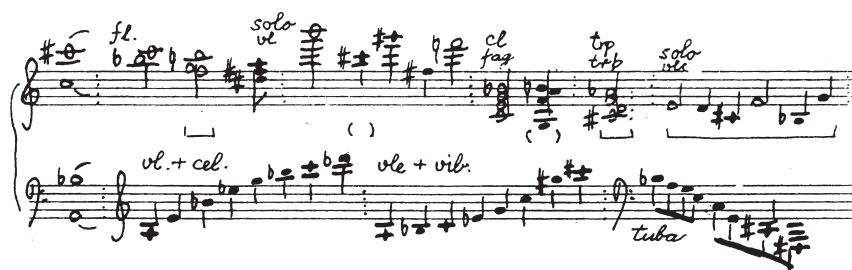
1.1.1. *Proportionsrækker og cykliske modi i anden symfoni*

De første fire minutter af II består af fire gradvis indtrædende liggetoner, akkord- og melodifigurer (eks. 1). Den stigende bevægelse i violiner og celeste med stadig mindre intervaller, den tilsvarende bevægelse med voksende intervaller i bratscher og vibrafon og tubaens spejlvending af den er permutationer af den proportionsrække Nørholm ofte har anvendt, toneafstandene fra #1 til #7 (# står for 'kromatiske skalatrin'; her altså = fra et til syv kromatiske skalatrin).

Denne proportionsrække har modus #1 2 som grundstruktur (skiftevis et og to kromatiske trin, også kendt som den oktatone skala, alias Messiaens 2. modus); i denne transposition af modus #1 2, der rummer tonerne a og b, passer også fikstonerne, den første og tredje af fløjteakkorderne og klarinet-fagotakkorden. Derimod passer anden fløjteakkord, trompet-basunakkorden og cellofiguren ind i transpositionen med b og h. Violinfiguren og klarinetakkord nr. 2 går på tværs af disse tonehøjdestrukturer.

I sig selv virker modus #1 2 som en slags konstant modulerende super-mol, i

Eks. 1

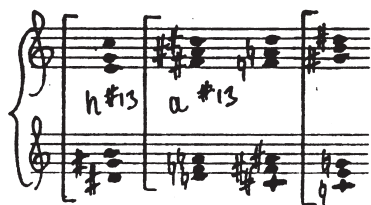


dette tilfælde yderligere bølgende mellem to transpositioner; da de tilsammen rummer alle den kromatiske skalas trin udviskes det modale grundpræg efterhånden som figurerne gentages hyppigere. Ophobningen af figurer udløses i et paradigmeskift [5'06] til en konstant vekslen mellem to dobbelttreklange baseret på hver sin transposition af sekstonemodus #1 3 (eks. 2a). Med sin overvægt af store tertser har denne modus et større dur-potentiel, der farver helhedsopfattelsen. Det forklarer indtrykket af en pludselig tonal klimaændring ved overgangen mellem de to symmetriske modi.

Selvom de to transpositioner forekommer samtidig er indtrykket ikke atonalt, som følge af figurerne instrumentalt differentierede artikulation.

I det andet afsnit forløber processen modsat det første, fra tæt sammenflettede figurer til klanglig, rytmisk og metrisk differentiering af de to modus-transpositioner, afbrudt af de fire fikstoner fra første afsnit i fortissimo-oktaver [5'39 ff]. Efter en klanglig og dynamisk stigning sprænges sekstoneparret [6'05]: den ene transposition fastholdes som træblæserakkord i en voldsom dialog med en forstærket version af den modus #1 3-fremmede messingblæserakkord fra første af-

Eks. 2a



Eks. 2b



snit, der træder i stedet for den anden transposition. Indimellem spiller violinerne fikstone-oktaverne enkeltvis, samlet og sammen med messingblæserakkorden. Så vender den forsvundne sekstoneakkord tilbage som strygerpizzicato, før den første digtstrofe læses. Hele forløbet er et næsten funktionsharmonisk spil mellem komplementære modus-transpositioner.

Proportionsrækken er også bærende for satsens slutafsnit, først som stigende strygerfigur [8'25] dernæst som pulserende tuttiklang.

I de efterfølgende satser viger det modale helhedspræg for kombinationer af mere selvstændige samklangsfigurer, hvoraf især hyppigt tilbagevendende dobbelttrekange, der i sig selv kan opfattes som udsnit af symmetriske modi, kommer til at virke som efterklange af første sats:

– I II₂ passer modus #1 2 som grundstruktur for pastoralens slutakkorder [0'44 ff], se eks. 2b; for dobbelttrekange og skalabevægelser i en figurmosaik [2'50 ff]; for basunakkord-motiv afledt af slutakkorderne [3'33]. De fleste af disse figurer er artikuleret i dobbelttreklangen Des-dur + e-mol (inkluderet i modus #1 2) der dermed kommer til at fungere som tonalt pejlemærke gennem det meste af satsen. De parallelle akkordbrydninger i to klarinetter [5'19] har udsving herfra til #1 3-strukturer [5'45] der kombineres med faldende samklange i skiftende hel-tone-transposition som ledsagelse til et otte gange gentaget tretone-signal.

I begyndelsen af II₄ vender dobbelttreklangene over modus #1 3 fra første sats tilbage, nu i svagere indbyrdes kontrast, som følge af at de to transpositioner her har fire fællestoner; de videreføres som enkeltfigurer [0'32], som spredte dobbelttrekangsfigurer i en figurmosaik [3'08] og som erindringsmotiver [4'32, 8'05 ff]. En tematisk virkende modus #1 2-figur i træblæserne bryder klangtæppe-monotonien i satsens sidste hovedafsnit [7'37 ff].

– I II₅ optræder modus #1 2-figurer mellem indledningens tre tutti-hug, først i form af to strygerakkorder, så som splintrede figurer i klokkespil og celeste, og derefter som ledsagelse til violinsoloen [1'05] der indleder det kammermusikalske afsnit. De afslutter også hele værket, idet der efter oplæsning af den anden digtstrofe, om afskeden med livet, følger en forkortet gentagelse af symfoniens andet og første afsnit.

De symmetriske modi, der dominerer II₁, er således i de følgende satser kombineret indbyrdes eller med andre tonalitets typer i heteromodale strukturer.

1.1.2. Proportionsrækker og cykliske modi i fjerde symfoni

Proportionsrækken fra II forekommer kun sporadisk i IV som en af flere systematiske intervalstrukturer, der farver forskellige afsnit symfonien igennem.

Store dele af IV₃ er udviklet af de to indledende, uens instrumenterede og indbyrdes tidsforskudte akkordpar, det ene opbygget over den dobbelte proportionsrække #1 1 2 2...7 7 skiftevis ned fra c^{""} og op fra F, det andet afledt af enkeltproportionsrækken #1-II skiftevis op fra 'G og ned fra c^{""} (eks. 3). De indbyrdes varigheder af hvert pars akkorder forandres systematisk efter lignende

principper. Hvert akkordpars rækker omfatter tilsammen tolv forskellige toner. Tonerne i enkeltproportionsrækken, såvel i dens fuldstændige som i dens kortere form, danner sammenlagt inden for en oktav modus #1 2, medens dobbeltproportionsrækkerne danner syv-tone-modi. Akkorderne fremtræder ikke i egentlig forstand modalt, eftersom den eneste lineære udfoldelse er sangstemmerne, der bevæger sig metrisk uafhængigt med støtte i forhåndenværende akkordtoner, men senere artikuleres rækkernes potentiale på andre måder: i figurer [4'27], i et klangtæppe [6'37], som korsats [6'18] og melodisk som bassolo [12'02].

I IV₂, der fremstår som en mosaik af figurer, er talekorafsnittet [7'57] understøttet af regelmæssigt skiftende heltoneklange, fremkaldt af de dybe stemmers kromatisk glidende modbevægelse i store tertser, og udsmykket med stigende og faldende instrumentalbevægelser organiseret som kæder af hver sit interval.

Endnu i IX₂ optræder den stigende og faldende proportionsrække, i form af strygerakkorder [12'38].

1.1.3. Komplementære samklange

Hver sats i V har sit tonale grundpræg som resultat af mere eller mindre gennemført systematik. Det milde helhedsindtryk i første sats understøttes af den hyppige forekomst af akkorder med tilhørsforhold til modus #1 2, ofte i form af det „motto“ der åbner satsen (eks. 4) tre samklange hvis virkning af modulerende fremadskriden kommer af at de tilhører hver sin modus-transposition på

Eks. 3

The image shows two systems of handwritten musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with various chords and melodic lines. The notation is in a sketchy, handwritten style.

System 1 (Top):

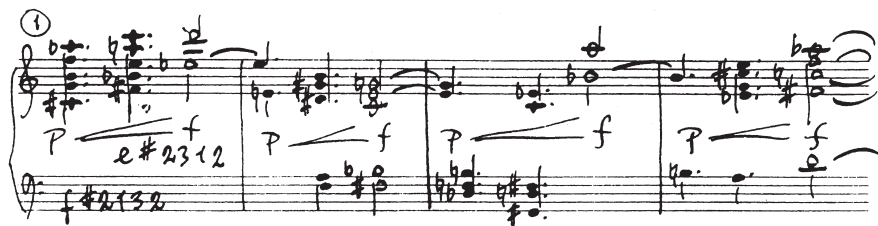
- Left staff: $C\#7\ 7-11$
= modus $es\# 1222\ 113$
- Right staff: $f\# 11-77$
= modus $f\# 1122213$

System 2 (Bottom):

- Left staff: $g\# 1-11$
= modus $b\# 12$
- Right staff: $f\# 11-1$
= modus $h\# 12$

grundstrukturerne på $f \#2 \ 1 \ 3 \ 2$, $e \ #2 \ 3 \ 1 \ 2$ og $es \ \#11$. Femklangene kan opfattes som altererede dur-dominantakkorder: Den første i eksemplet i Fis-dur med skalatrinene 5., lavt 2., 4., 7. og rent 2., den anden i F-dur med trinene lavt 2., 4., 7., 3. og 5. Den harmoniske virkning er beslægtet med de komplementære akkorder i $11,1$.

Eks. 4



1.1.4. Interval-moduler

Den skarpe klangkarakter i V_4 fremmes af intervalkombinationerne $\#4 \ 7$, $\#4 \ 9$ og $\#5 \ 6$, repræsenteret ved gentagne figurer i forskellige registre og instrument-grupper, der eksponerer hver sit lag af fikserede tonehøjder, og som udspringer af indledningens eksplosionsakkord [0'50].

Også satserne i VI har hver deres tonale kendetegn, hvortil hyppigt forekom-mende intervalpar bidrager væsentligt. I $VI,1$ benyttes kæder af intervalpar i samklangsdannelsen (eks. 5): den akkumulerende samklang $\#6 \ 5 \ 6 \ 5$ efterfølges af stryger- og træblæserakkorder bygget op af $\#5 \ 4$ - og $\#4 \ 5$ -moduler og lidt efter blæserakkorder baseret på parrene $\#5 \ 4$ og $\#3 \ 5$. Senere optræder samklangs-modulerne $\#8 \ 3$, $\#6 \ 5$ og $\#5 \ 4$ [$3'13$], $\#4 \ 7$ [$5'38$] og til slut akkorder på $\#9 \ 8$ - $\#8 \ 7$ - og $\#7 \ 9$ -moduler. Disse akkorders forskellige harmoniske karakter svarer til de modale strukturer de kan opfattes som udfoldelser af: $\#3 \ 5$ - og $\#7 \ 9$ -kombina-tionerne af modus $\#1 \ 3$; $\#4 \ 5$ - og $\#7 \ 8$ -kombinationerne af modus $\#1 \ 2$; oktav-sammenlægning af de øvrige akkorder fører til mere kromatiske modi. Satsens mellemliggende afsnit frembyder tilsammen en tilsvarende flora af mindre regel-mæssige samklangstyper, fra dur- og moltreklinge til kromatiske akkorder.

Den indledende blæserfigur i $VI,2$ er præget af modulet $\#1 \ 3$, der genkendes i mange andre af satsens repetitionsfigurer, blandt andre den efterfølgende stryger-figur med det ligeledes karakteristiske $\#11$ -spring.

Hyppig forekomst af $\#11$ og $\#13$ er et fælles træk for samklange og figurer i $VII,2$. De er for en stor del baseret på intervalparrene $\#5 \ 6$ og $\#4 \ 7$, hvoraf satsens indledende staccato-akkorder udgør den ofte tilbagevendende kombination $\#7 \ 4 \ 2 \ 2 \ 3 \ 4$ og omvendt, der rummer begge par.

Trods en mindre systematisk benyttelse af interalpar i VIII er brugen af $\#11$ også fremherskende der, især i kombinationen $\#5 \ 6$, både i samklang og bevæ-

Eks. 5

The image shows a handwritten musical score for Example 5. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff with a circled '1' and the notation 'as# 65656', a middle staff, and a bass clef staff. The second system has two staves: a treble clef staff with a circled '6' and the notation 'as# 545454', and a bass clef staff with the notation 'f# 454545'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals throughout the score.

gelse, allerede fra åbningsmotivet, hvis øverste toner des-es bryder F- dur grundparadigmet. Efter en bimodal overgang Fis+d, C+as [o'30] præget af #13, følger en kromatisk, dobbelt #5 6-kæde i træblæsere [o'39] og i strygere. Så træder tertsklange frem i basunerne [o'55], men #11-relationerne videreføres. #11- og #13-relationer præger også det meste af VIII,2 og 3, hyppigt kombineret med tertsbaserede samklange i modalt svagt markerede forløb.

1.1.5. Serielle strukturer

De eneste tolvtonerækker jeg er stødt på er melodiske: I II,2 en kort fløjtesolo med uafhængig understemme [2'15] der vender tilbage i tutti-instrumentation [6'48]; i II,3 en violinmelodi [9'41], tre gange tolv toner i uregelmæssigt skiftende rækkefølge, præget af pentatone vendinger og med tre kromatisk faldende understemmer, efterfulgt af klarinetten med endnu tolv toner. I begge tilfælde er understemmerne afgørende for den tonale orientering.

Fra tid til anden forekommer tilbagevendende kromatiske rækker som tutti-violinmelodien i II,5 [5'] der har tre led med ti toner i hvert, med samme rækkefølge i første og sidste led: tonen g optræder først til slut. Et andet eksempel på ellevetonestruktur er motto-akkorden der indleder II,5.

Nørholm har omtalt variationen af de tre sidste mini-episoder i II,3 [11' ff]

som eksempel på en permutation han kalder „filter“: de toner i første episode der tilhører den ene af de to heltoneskalaer transponeres i anden episode #6, de andre ikke; i tredje episode sker det modsatte. Derved forandres både bevægelseskurven og den (i øvrigt ikke markante) modale orientering, således at figurerne alene kan genkendes i kraft af deres metriske identitet.

1.2. ORGANISKE STRUKTURER

Selvom de systematiske tonehøjdestrukturer ikke altid er konsekvent gennemført adskiller de 'organiske' sig ved at kunne opfattes som traditionelle fem- eller syv-tonemodi, med mere eller mindre traditionelle skalatrin-varianter.

1.2.1. *Dur/mol*

I₁ begynder som et væv af treklangs- og kvart-/kvintbevægelser inden for en C dur-skala med ledetoner til tredje og femte trin. Det deraf følgende G- dur/e-mol præg svækkes af støttetoner, der undviger traditionelle dominant/tonika-forbindelser.

Den tematiske udvikling er influeret af den holmboeske metamorfoseteknik³ hvis ide er at udvikle de motiviske gestalter af en eller nogle få modale figurer.

Det arkaiserende præg brydes af udsving til andre dur- og mol-skalaer: As-dur [2'13]; kromatisering i melodisk mol [3']; modulatorisk sekvensering [4'05]; bimodalitet [6'01]; heltonefigur [8'43] fulgt af et af de få tilfælde af transposition, idet 'fluente'-temaet fra [4'35] her sætter ind i g-mol før det falder på plads i e-mol. At den afsluttende C-dur treklang har kvinten nederst bekræfter det modale grundpræg, men er i øvrigt et ofte tilbagevendende træk i Nørholms harmonik.

I I₂ fungerer understemmerne, der det meste af tiden fastholdes i strygernes to nederste oktaver, som akkordiske orienteringspunkter for de tematiske figurers modale udsving. Akkorderne er overvejende treklange, ofte med kvinten nederst, eller kvintklange, og de undviger dominantiske forbindelser. Åbningsformlen, der fører fra en durtreklang til paralleltonearten, optræder i alt fem gange, i transpositioner der synes at fingere et modulatorisk forløb i de mellem-liggende recitativiske episoder.

Også i den rustikke I₃ er konventionelle akkorder formale holdepunkter for en heterofon linearitet, her med mere målrettet virkning i kraft af metrisk regelmæssigt gentagne figurer.

Det tonale udtryk er således beslægtet med folkloristisk influeret neoklassik (Nørholm henviser selv til Bartok og Sjostakovitj, men også til Sibelius og Richard Strauss).⁴ Men bortset fra sekundære træk – som en vis forkærlighed for

3. Beskrevet for eksempel i forfatterens analyse af Holmboes *Epitaph* i *Nutida Musik* nr. 6 (1960).

4. Radiointroduktion 7. januar 1995.

#II-relationer eller treklange med kvinten nederst – har første symfoni ikke tonalt meget til fælles med de følgende.

Modulation i klassik forstand er allerede i I erstattet af overgange formidlet gennem satsteknisk forandring. Det gælder også for værkerne efter Nørholms eksperimenterende periode, hvor dur og mol genoptages på lige fod med andre tonalitets typer.

II,3 begynder som en romantisk adagio forankret i C-dur. Melodiske og harmoniske toneafvigelser antyder dog en bitonal tendens, således bevægelsen *cis-gis*, der i begyndelsen optræder som forstemt paukefigur med nænsom distance til den nostalgiske stemning, men som ved temaets gentagelse skaber grel kontrast i skikkelse af en morseagtigt forstyrrende rytme [1'38]. Forstyrrelsen følges først af et modulatorisk udsving [1'57 ff], derpå i basunerne af treklangsspiraler gennem skiftende tonaliteter frem til E-dur med en trompet-Es-durklang ovenpå [2'35]. Begge udsving afløses uformidlet af en modus #1 3-strygerakkord (c) as c e (g) h, der virker som en C-dur-forudholdsakkord og som optræder både før og siden ved overgange i formforløbet.

I III er dur/mol afsnit fremtrædende: Indledningens hornkvint-sekvenser, der snor sig bidominantisk gennem stadig fjernere dur- og moltranspositioner, korallfragmentet [0'15] der efterhånden også afspores tonalt, og de tonalt flydende træblæser-recitativer ledsaget af strygerne med tonalt umarkerede dur-kvartsekstakkorder, der danner overgange mellem de første tematiske afsnit [4'17 ff]. Den forvirret flakkende harpeepisode [11'20] i As-dur med lavt 6. trin er værkets modalt mest entydige indslag.

I den overvejende trestemmige VI,3 er den tonalt uafhængige sangstemme omgivet af pentatont prægede afsnit, der udvikler sig polymodalt; både disse og de kromatisk prægede mellemspill [1'27] munder hver gang ud i en durtreklang.

1.2.2. *Linear/akkordisk bimodalitet*

Da adagio-afsnittet i II,3 vender tilbage [14'57] efter afsnit med vidt forskellige tonale udtryksformer er den udformet som en kanon i halvt tempo: Melodien i violinerne efterfølges #4 højere af piccolofløjte m.fl., så af både melodi og akkorder #4 lavere i træblæserne [15'58] og derpå i helt tempo som tætføring mellem strygere og blæsere [16'22] hvor de to akkordlag smelter sammen i heltoneklange, før satsen munder ud i en samtidig C- og As-durtreklang, en modificeret tilbagevenden af den førnævnte modus #1 3-akkord.

Til forskel fra denne demonstrativt klare form for bitonalitet, med samme struktur i to transpositioner, viser klaversoloen i begyndelsen af II,2 en integreret form for tonal flertydighed: Pentatone vendinger, liggetoner og tertsbaserede samklange associerer til dur- og mol-paradigmer (indrammet i eks. 6). Bortset fra momenter af paradigmatiske entydighed bliver figurerne holdt i stadig uligevægt indbyrdes. Det er nærliggende at sammenligne strygernes overtagelse af klaversatsen [0'50] med deres 6/8 afsnit i II,4 [1'28] hvor de modale segmenter er kortere.

Eks. 6



Den integrerede bimodalitet er en gennemgående udtryksform i Nørholms musik. IX præges således af en treklangspræget melodi- og figurdannelse, udfoldet i bimodale strukturer, der findes i kim allerede i den indledende violinsolo. Strygertemaet IX,₁ [1'02] veksler prismatisk mellem Dur- og mol-associationer som antydet i eks. 7.

1.2.3. Heteromodale flader (klangtæpper)

En endnu stærkere bimodal sammensmeltning forekommer i de klangtæpper der har en vigtig funktion som overledninger eller adskillelser i Nørholms symfoniske formopbygning:

II,₂ slutter med flimrende blæserfigurer og akkordbrydninger i harpe og celeste, hvis toner opfanges af en udholdt strygerakkord opbygget af durtreklange på d', b', des[♭] og f[♯].

Ritornellerne i II,₃, af komponisten betegnet som gobeliner, er baseret på en uophørlig drejning i parallelle tertser, spillet samtidigt i forskellige tempi og instrumentkombinationer over tre oktaver, omkring liggetonerne c e. Den uforandrede bevægelse skaber indtryk af at alle toner er til stede hele tiden (eks. 8). Tertsdrejningens toner forskydes midt i hvert ritornel, hvorved det modale helhedsindtryk ændres: I første ritornel [3'52] fra ren F-dur til vekslen mellem F-dur

Eks. 7

og f-mol; i de følgende videre til ren G-dur [4'52], bimodalitet (a-mol + Fis-dur/mol) [6'21], d-mol med lavt og højt 7. trin [8'23] og overlappning a-mol/As-dur [12'17].

Eks. 8

Et klangtæppe i II₃ [6'12] er en kombination af naturtonerække- efterligninger fra 'C i klaver, strygere og høje træblæsere og fra 'E i øvrige instrumenter.

Det længste afsnit i II₄ udvikler sig fra minimalistiske figurgentagelser [4'42] til et klangbælte, der udfylder tonerummet mellem d' og d[♯], først diatonisk, efterhånden kromatisk med udeladelse af midtertonen a[♯]. Herudfra stiger og falder fra tid til anden diatoniske skalaer med kromatiske udsving, der nogle gange munder ud i en faldende modus #1 2-figur.

I slutningen af II₄ [9'35] indgår naturtoner fra roterede plastslanger i et sløret klangtæppe med et stryger-tonebundt bestående af G-durskalaens toner i flageoletter og med kvarttonesænkninger.

I III er det eneste klangtæppe roterende bevægelser inden for en a-molskala med både g og gis [10'30].

Midt i IV₃ [6'37] forekommer det tidligere nævnte klangtæppe baseret på dobbeltproportionsrækkens toner. I samme sats citeres den første og sidste af gobelinerne fra II₃.

De kromatiske spiraler i begyndelsen af V₂ [0'38] udvikles i midterdelen til klangtæpper baseret på heltoneparalleller [2'22, 4'32].

I V₃ får blæser-klangfladerne [2'37] deres karakter af en pentatont præget figur omkring skalaen #2 7 4 3 2 3 2 og dens omvending, spillet af instrumenterne to og to i registervis forskellige transpositioner. Det store klangtæppe [3'37] udfoldes i den heltoneprægede, ikke-cykliske modus #2 2 2 2 1.

I VI₄ indhyles sangstemmernes tonalt ubestemmelige, rigide modbevægelse af et kanonisk væv af kromatisk prægede spiralbevægelser.

Til grund for VI₅ med dens lyse tåge af changerende klangfarver fremkaldt af flageolettoner, kvarttonedeling og glissandi ligger ifølge Nørholm den nok mest konstruktive struktur han nogensinde har lavet; et sindrigt kanonmønster der fremtræder som en stadig forvandlingsproces i klang og form.

I klangtæppet i VII₁ [12'27] sløres blæsernes naturtonerække-figurationer af en tolvtoneholdig, 16-stemmig strygerkanon.

1.2.4. *Heteromodale mosaikker og lagdelinger*

Til forskel fra lineær/akkordiske satstyper, hvor det er vanskeligt at opfatte mere end to samtidige modale lag, består de hos Nørholm hyppigt forekommende figurmosaikker ofte af flere indbyrdes uafhængige tonehøjdestrukturer.

Bortset fra indledningen af II₁, der kan opfattes ud fra en enkelt, symmetrisk modus, opstår indtrykket af tonal sammenhæng i symfoniens øvrige mosaikker ved de uændrede gentagelser af figurer og samklange med selvstændig modalitet. Selvom nogle figurer kan være afledt af systematiske grundstrukturer fremtræder helheden oftest organisk.

En mosaik med dynamisk udvikling er overledningerne mellem yderdele og mellemdel af II₃ [2'53 og 12'50], en konflikt mellem kvidrende figurationer og to af de for Nørholm karakteristiske siksakbevægelser, den ene i korte udbrud af lige lange toner baseret på tertsafstande, den anden mindre rytmisk regelmæssig og udfoldet i et sindrigt kanonmønster; begge figurer spilles også baglæns. Allerede

tonernes korthed og stemmernes tæthed reducerer virkningen af de kontrapunktiske finesser og modvirker et egentligt modalt indtryk.

Mosaikkerne er ofte i tre lag, således episoderne i II,3: Den første længere episode [5'16] består af brudte treklange inden for modus #1 3 i dybe blæsere, tonerne c g b i dybe strygere og i messingblæserne en repeteret Ges-dur treklang på skift med altererede akkorder. Næste episode [6'52] med tonegentagelser tæt placeret i diskant og bas og quasi H-dur akkorder i hornene fortættes efterhånden til et klangtæppe. I den sidste episode, der er udformet som hele satsforløbet en miniature, består ritornellerne [9'27 ff] af to indbyrdes uafhængige lag af frit modulerende treklangsbyrder.

Den instrumentatoriske lagdeling er bestemmende for den modale karakter af mosaikkerne i midterpartiet af III, der består af gentagne figurer i skiftende kombinationer; i den første mosaik [8'09] er det tonale tyngdepunkt en basun-mol-treklange med forslagstoner og med en molsekstakkord som efterslag; i den anden [9'53] en basun/trompet-samklang som forudholdsakkord til tubaens V-I i Des-dur.

Stjernevrimmelen i IV,2 [7'57] og tempomaskinen i VII,2 [18'27] er udformet som samtidige lag, der adskiller sig indbyrdes både i metrum og modus, således at de to udtryksformer gensidigt artikulerer hinanden.

I IX,3 er paradigmatiske lagdeling fremherskende allerede fra indledningen: De dybe strygeres Es-dur akkord, messingblæserakkordernes vekslen mellem B- og D-dur og træblæsernes F-dur/B-dur linjer, der føres videre i oboens F-dur over klarinetternes skiftet mellem hornkvinter i D- og Fis-dur.

1.2.5. *Fragmenteret modalitet*

For de hidtil beskrevne tonalitetsstyper har det været forudsat at tonehøjde-strukturerne er tilstrækkelig markante og forekommer længe eller hyppigt nok som holdepunkter for tilhørerens uvilkårlige søgen efter modale (paradigmatisk) sammenhænge. Hvor et modalt paradigme er begrænset til en enkelt figur har jeg valgt betegnelsen fragmenteret modalitet. Undertiden er der snarere tale om modalt farvede enkeltfigurer, som nogle af mosaikfigurerne, eller de fermateller mottoakkorder der ofte afgrænser formled: Strygerakkorden i første og andet afsnit af II,3 eller tolv-tone- tuttiakkorden uden a i II,5 [0', 4'02, 6'02] tredje gang og de to sidste gange i en tematisk fungerende gentagelsesrytme.

Medens disse figurer kontrasterer mod omgivelsernes modalitet er det i andre tilfælde figuren selv der skaber et modalt grundpræg: I trio'en for klaver, violin og klarinet i II,5 [2'07] er det i hver takt flere #6 7-, #7 6-, #5 6-, og #6 5-akkorder og -figurer der skaber en samklangsmæssig konstans – med et Nørholm-udtryk et 'harmonisk klima'. Disse intervalkombinationer optræder i så hyppigt skiftende transpositioner at det modvirker modale sammenhænge på en måde der kunne være resultatet af en systematik: Komponisten har imidlertid oplyst at afsnittet er konciperet intuitivt, i den hensigt at skabe et udtryk for desperation.

En melodisk pendant er de indskud i træblæsere, soloviolin og klarinet i begyndelsen af II,4 [0'32 ff] hvor den tætte forekomst af #II- og #I3-relationer fremkalder tonal ustabilitet.

Indledningstemaet i VII,1 (eks. 9) skifter mellem en samklangsstruktur præget af #II (takt 1-3, 5) og én præget af #6 (takt 4, 6-8). Først i takt 7 opstår en tonal orienteringsfølelse; akkordfiguren her udgør senere, udvidet med gentagelser i et hornmotiv, et af satsens hvilepunkter [5'57]. Indledningstemaet kommer igen flere gange i forløbet uden at træde i forgrunden, men dets sidste tilbagekomst pointerer satsens helhedspræg, idet den bringes til en brat afslutning på temaets tredje takt med den #I-, II- og I3-mættede samklang *es h c e f d*. Uden i sig selv at være konstrueret er temaet altså et vigtigt led i satsens overordnede konstruktion.

Eks. 9

The image shows a handwritten musical score for piano accompaniment, labeled 'Eks. 9'. It consists of two systems of staves. The first system has four measures, and the second system has five measures. Below each measure, there are handwritten chord symbols: *C#7314*, *h#7314*, *des#1141*, *es#33* for the first system, and *f#811*, *es#333*, *as#33*, *es#33*, *d#33* for the second system. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

1.2.6. Melodisk tonalitet

En rigt udfoldet melodik er en væsentlig side af Nørholms udtryksmåde. Som eksempler på tonalt forankret melodik kan nævnes nogle steder i II:

Efter repriseafsnittet af II,2 genoptager violinerne [8'04] en parafrasering af den indledende klaversolo, først uafhængigt af de omkringliggende figurers heteromodale vekselspil, men derefter flettet ud i en vekslen mellem E-dur og C-dur overfor blåsernes durtreklange på skiftevis *f/des* og *d/es*.

Flojtekadencen i miniatureafsnittet af II,3 [10'20] bevæger sig gennem klart defineret H- F- E-dur, e- og a-mol i modspil til strygernes A- og g-treklange.

Violinsoloen i II,5 [1'05] holder sig tæt til modus #1 2-strygerakkorderne undtagen i de sidste takter [2'] der lægger op til den tonalt fragmenterede triosats.

Det almindeligste er imidlertid at de melodiske linjer udfolder sig i et bitonalt flydende modspil til de omgivende komponenter.

2. TONALITET SOM FÆNOMEN OG BEGREB

Som grundlag for analyserne af Ib Nørholms symfonier såvel som for arbejdet med anden musik har jeg søgt at fastholde nogle semiologisk funderede principper, som jeg har videreudviklet undervejs. Resultatet af mine erfaringer og overvejelser opridses i det følgende.

2.1. PRINCIPPER OG METODE

For at undgå en ofte forekommende sammenblanding af iagttagelsesmåder er det vigtigt at skelne mellem

- musikkens tilblivelses- vs. opfattelsesbetingelser (konception/perception)
- indholds- vs. udtrykssiden (betydning/form, semantik/struktur)
- umiddelbar fremtrædelsesform vs. strukturelt grundlag (udsagn/sprog).⁵

I relation til disse principper har jeg som metode valgt

- at lægge større vægt på hvordan musikken opfattes end på hvordan den er komponeret,
- at lade beskrivelsen af strukturerne gå forud for betydningsapekterne
- og at benytte musikkens almene udtryksmåder (tonesprog og stil) som grundlag for forståelsen af det konkrete værk (udsagn).

2.2. FIGUR OG MODUS

I overensstemmelse med det sidstnævnte har jeg for alle tonalitetstyper inklusive dur/mol benyttet en fælles forståelsesmodel, der beskriver det tonale helhedsindtryk som resultatet af en vekselvirkning mellem

- opfattelse af figurer (syntagme, afgrænset tonefølge eller samklang, tonalt bestemt ved intervalforhold) og
- forestillinger om grundstrukturer (modi, paradigmer af tonehøjder med bestemmelse af deres indbyrdes kombinationsmuligheder) som figurene kan henføres til.

En melodisk sammenhæng betragtes altså ikke som en kæde af intervaller, men som metrisk/rytmisk afgrænsede tonegrupper, figurer, der fremkalder en forestil-

5. Beskrevet i „Tonalitet som perceptionsstruktur“ [forfatterens bidrag til rapport fra Nordisk Sommeruniversitet], *Musiikki* 1-4 (1989) Helsingfors 1990, s. 393-399.

ling om en modus af tonehøjder i forskellig indbyrdes afstand, hvortil figurens toner hører, og hvoraf der kan dannes (artikuleres) andre figurer.

2.3. MODALE GRUNDMØNSTRE

En modus kan anskues som en skala, en række tonetrin af skiftende størrelse, hvoraf nogle kan variere (som molskalaernes) og hvis indbyrdes forbindelsesmuligheder inden for et givet tonesprog kan være begrænsede.

Den ligedelte kromatiske skala benyttes som målestok for modi med forskellige størrelser og antal af trin. Almindeligst er modi inden for tolv kromatiske trin, herunder den femtonige #2 2 3 2 3, og de syvtonige, diatoniske modi og mol-modi; den traditionelle forankring af disse modi hænger antagelig sammen med at deres rækkefølge af små og store trin er lette at opfatte.

Til forskel derfra er virkningen af systematiske modi mere afhængig af artikulationens stabilitet. Det gælder for eksempel nogle som Nørholm har fortalt at han lejlighedsvis har benyttet: #2 2 1 1 2 1 2 1, en asymmetrisk variant af modus #1 2, og #2 2 1 1 2 1, hvis #9-cyklus begrænser forekomsten af #12-relationer ('oktaver'); begge kan formentlig kun vanskeligt opfattes som homogene modi. Det samme gælder modi #1 2 og #1 3, hvis tottrins-cykler let skaber indtryk som af regelmæssigt modulerende mol- eller durmønstre.

De 'tonekvaliteter' der er forudsætningen for den traditionelle opfattelse af oktavidentitet kan henføres til at hver enkelt modustone har sin særlige beliggenhed i forhold til mønstret af store og små trin; tonehøjder kan følgelig ikke identificeres i relation til ligedelte skalaer, hvor dette perspektiv ikke findes. Den kromatiske skala har ligesom heltoneskalaen modalt betragtet en cyklus på et trin.⁶

Modustonernes forskellige indbyrdes afstande og afstandenens uens trindeling medfører det der noget misvisende kaldes deres hierarki, hvortil det stilbetingede grundtonebegreb undertiden henregnes.

Også intervalopfattelsens afhængighed af intervaltonernes modale beliggenhed kan henføres til den uens fordeling af trinstørrelser inden for og omkring intervaller med samme kromatiske afstand: En lille terts kan opfattes på fire forskellige måder i dur og syv i mol, afhængigt af intervallets modale position.

Disse forhold giver sammen med benyttelsen af alternative trinstørrelser de traditionelle modi det organiske grundpræg der adskiller dem fra de systematiske, og det grundpræg er medvirkende til at det under tilhørerens uundgåelige

6. At den traditionelle oktavidentitet kan opretholdes uafhængigt af dens historisk betingede sammenhæng med en modal opdeling i ulige store trin tages ofte for givet, for eksempel i Allen Fortes analysemetode; dette problem er nærmere behandlet i forfatterens bidrag til *Proceedings of the Fifth Congress of the International Association of Semiotic Studies*, Berkeley, June 1994 (under udgivelse).

søgen efter tonale holdepunkter er nærliggende at forestille sig traditionelle fem- og syvtoneskalaer som grundstrukturer.

2.4. ARTIKULATION AF MODI

De modale tonetrins reale anvendelses- og forbindelsesmuligheder er betinget af tonesprog og stil. Mulighederne kan beskrives positivt i relation til de faktisk forekommende figurer og samklange i et givet repertoire, negativt i relation til modustrinenes teoretisk tænkelige kombinationsmuligheder.

Det modale grundpræg kan modificeres af en artikulation der fremhæver visse trinkombinationer frem for andre, som for eksempel ved at favorisere durterterne i en molskala.

Satstekniske forhold som liggetoner eller kanonstrukturer, men også betoningsmønstre, instrumentation m.m. kan have indflydelse på opfattelse af tonale sammenhænge; også enkeltvis opfattede figurer og samklange kan være modalt farvede. Uanset hvilke 'objektive' analysemetoder der udpønses må tonalitet derfor efterprøves subjektivt i hvert enkelt tilfælde.

Det er almindeligt at beskrive en modus som cyklisk (med tonehøjderne samlet til et trilmønster der kan gentages ubegrænset op og ned) hvilket implicit forudsætter at alle tonetrin kan forekomme i alle tonelejer. I visse tilfælde (inden for etnisk tradition eller i kunstmusik siden Debussy) kan en tonehøjdestruktur der overskrider den kromatiske tolvtrins-ramme i stedet opfattes som en ikke-cyklisk modus, eller som en kombination af modi inden for hver sit register (bi- eller heteromodal struktur; at betegne et sådant aggregat som 'spektralklang' er misvisende når det fremtræder som enkelttoner med hver sit mere eller mindre harmoniske spektrum).

Samklange – akkorder eller tonegrupper der opfattes som klanglige helheder – er præget af enkelttonernes modale tilhørsforhold. Stilbetingede samklangs-normer kan beskrives på grundlag af den modale grundstruktur: Traditionel treklangs- og anden tertsharmonik kan således forklares som favorisering af samklange med færrest mulige modale nabotrin. De traditionelle modis oprindelse kan føres tilbage til naturtonerelationer, men disses akustiske egenskaber er irrelevante for opfattelse af samklange afledt af en tempereret modus; treklangen kan kun symbolsk betragtes som naturfænomen.

Evnen og tilbøjeligheden til at søge sammenhæng gør det muligt ved auditiv 'skelen' med skiftende fokus at opfatte komplicerede tonehøjdestrukturer som heteromodale (denne betegnelse dækker her også forekomst af to eller flere transpositioner af samme modus). De traditionelle modis organiske karakter gør dem bedst egnet som reference for denne høre måde, hvorimod de konstruerede (systematiske) modi kun sætter sig igennem når de er artikuleret prægnant.

Det er tvivlsomt om det overhovedet er muligt at forene brugen af fikserede tonehøjder med atonalitet i betydningen suspension af den tonale lyttemåde. Dette problem vedrører en stor del af det tyvende århundredes musik. Hos Nørholm opnås der en tonal sløring i VI,5 ved brug af mikrointervaller og glissandi;

ved en kombination af dette med gennemført asymmetri i II,₅ [5'50] fremkaldes der et også i tonal henseende kaotisk indtryk.

3. TONALITET OG BETYDNING

Både de foregående og de følgende betragtninger rækker videre end det er muligt at eksemplificere alene med Ib Nørholms musik.

Betydningsassociationer kan opstå spontant, men i denne sammenhæng behandles kun relationer der har direkte eller indirekte forbindelse med symfoniernes titler, programforklaringer og tekster.

En betydning kan være knyttet til en enkelt figur, til en sammenhæng eller til et samlet forløb; i alle tilfælde kan de betydningsbærende enheder betragtes som tegn eller symbol.

I det følgende er eksemplerne på betydningsrelationer opdelt i udenomsmusikalske, der refererer direkte til fænomener uden for musikken, mellem-musikalske, der citerer eller efterligner anden musik, og indremusikalske (kontekstuelle).⁷

Betydningsdannelsen er for det meste betinget af dynamik, bevægelse, rytme og klangfarve; her koncentrerer fremstillingen om tilfælde hvor tonale forhold influerer.

3.1. UDENOMSMUSIKALSKE RELATIONER

Brugen af konkrete naturtoner i II,₄ [9'35] frembragt ved hjælp af plastslinger, er en mere direkte reference til naturen end naturtonerække- efterligningerne i II,₃ [4'26 m.fl.] hvis slægtskab med den udfoldede proportionsrække i II,₁ har fristet mig til at kalde den sidstnævnte for 'kulturtonerække'. Associationen udviskes hvor rækkerne senere optræder som akkorder, klangtæpper eller andet. De tre strukturer optræder iøvrigt i modsat rækkefølge af symfoniens programmatisk udvikling fra det enkle til det komplicerede.

Bilhorn-eftertiligningerne i III [9'53] kan opfattes uden programbeskrivelsens ord om hverdagens hektiske jag, der skildres i mellemdelens figurmosaikker, alene i kraft af forbindelsen mellem samklang og instrumentation.

De fleste ligheder mellem tonehøjdestrukturer og ikke-musikalske fænomener (ikonicitet) er mindre håndgribelige:

7. Denne tredeling af betydningsrelationerne falder delvis sammen med den Peirce'ske 'triade' ikon - index - symbol, se Charles Sanders Peirce: *Semiotik og pragmatisme*, Gyldendal 1994, s. 116. (Ansku et efter Peirces grundlæggende tegn-trikotomi har den anvendte forklaringsmodel for fænomenet tonalitet den tonale helhedsopfattelse som forståelse, figuropfattelsen som andethed og forestillingen om modale grundstrukturer som tredjehed).

Brugen af modus #1 2 i indledningen af II,1 fremkalder på en gang en vemodig mol-stemning og en flydende karakter der passer til programnotens omtale af en sejltur. Sammentrækninger, adskillelser og frastødninger af samklangene i de følgende afsnit får mening af den efterfølgende tekst om livsbegyndelse. Her er de voldsomme udladninger i sig selv mest påfaldende, tonehøjdeforholdene påvirker opfattelsen på en mere subtil måde; deri ligger forskellen mellem lydregi og musik.

De skiftende tonaliteter i II afspejler en udvikling fra det enkle til det komplicerede i det samlede symfoniske forløb, på samme måde som i midtersatsen alene, hvor gobelinerne markerer udviklingen; værkets form symboliserer på samme tid et landskab og stadierne i et liv.

I III, der som helhed er opbygget som II,3, bruges de samme tonale udtryksformer til at skildre hverdagens cykliske forløb, i IV,2 som udtryk for skiftende erkendelses-aspekter.

De 'foretagsomheds-fanfarer' [3'33 og senere] der omtales i programnoten til III er præget af modsætningen mellem ydre kraftudfoldelse og tonal ubevægelighed: fanfarens C-dur bøjer to gange af på lavt 6. trin, medens to energisk modulerende lag af treklange sætter hinanden skakmat: når det ene går til F-dur er det andet på Des-dur eller cis-mol og omvendt; symfonien slutter med dobbelttreklangen Des- + F-dur som resigneret efterklang. En tilsvarende tonal træghed præger det snakkesalige sidetema [5'53] hvis modulerende over- og mellemstemmer holdes tilbage af orgelpunkter.

'Skabelsesmaskinen' i IV,1 er karakteriseret ved at tonematerialet udvides gradvis fra det indledende ritornels A" B' c (en ikke hørbar symbolik) til hvert af de følgende.

Den tonalt flydende harmonik i indledningstemaet VII,1 forener sig med den metriske ustabilitet til et udtryk for den rastløshed som programmet omtaler.

De læste og sungne tekster i VI føjer indirekte en betydningsdimension til den harmonisk-tonale differentiering af musikkens satser og afsnit.

3.2. MELLEMMUSIKALSKE RELATIONER

De eneste citater der forekommer i symfonierne er akkorderne fra Haydns *Skabelsen* IV,1, der refererer til den forudgående tekst, og de to gobeliner fra II,3 der optræder i IV,3 [3'55, 11'11] som markering af yderpunkterne i et udviklingsforløb; begge forstås kun når tilhøreren både genkender dem og kender deres oprindelige betydning.

Brugen af dur-mol tonalitet i I er for differentieret til at kunne betragtes som en ureflekteret videreførelse af en stil; ikke mindst det arkaiserende indledningstema tyder på en bevidst søgen tilbage til en oprindelig udtryksmåde, en stræben i pagt med strømninger i tidens danske åndsliv.

I de efterfølgende symfonier kommer dur-mol strukturerne gennem deres naboskab til modernistiske tonalitetstyper generelt til at stå for oprindelighed og tryghed: I III med indledningens og afslutningens hornkvint- og koraltema og de blæser-recitativer der danner overledning mellem de hektiske episoder; i VI,3

med den pentatone melodik og treklangsslutningerne der ledsager sangstemmens tilbageskuende tekst.

3.3. INDREMUSIKALSKE RELATIONER

Betydningsdannelse kan opstå ved semiose,⁸ for eksempel ved modstilling af forskelligartede enheder (opposition) eller ved uændret eller varieret tilbagevenden (rekurrens); i første instans oftest ganske enkle betydningsforhold, der differentieres ved at blive relateret til program eller tekst. Det gælder de tidligere nævnte modus #1 2 og #1 3-samklange der i II,1 associeres med en livsbegyndelse og som får karakter af erindringsmotiver i de følgende satser.

Modstilling af tonale strukturer kan medvirke til at skabe mere eller mindre klare forestillinger om begivenheder af forskellig art. Overgangen mellem den rolige dur-adagio der indleder II,3 og de nervøse bitonale figurationer skaber et indtryk af fremmedgørelse, der bekræftes ved adagioens bitonale tilbagevenden [14'57].

Det er også gennem modstilling af samklangstyperne i VI,1 antager karakter af tegn.

Det klareste eksempel på betydning gennem tilbagevenden er gobelinerne i II,3, hvis gradvise ændring Nørholms egen programbeskrivelse forklarer som en skildring af terrassernes voksende kunsthæder.

Den tonale kadence der bryder gennem et proportionsrække-klangtæppe i IV,3 [7'16] fremkalder dels en umiddelbar kontrast mellem noget konstrueret og noget oprindeligt, dels en erindring om Haydn-citatet IV,1 [0'50]; effekten fordobles ved at kadencens slutakkord udsættes til symfoniens afslutning, hvor den sløres på lignende måde som den sidste Haydn-akkord.

Tonehøjderelationer der ikke medvirker til at skabe tonale sammenhæng, som tolvtonemelodikken og permutationerne i II, kan influere på musikkens tilblivelse, men kun indirekte på dens fremtræden, og kan derfor alene have meta-musikalsk betydning for tilhøreren.

SAMMENFATNING

Det er en ofte praktiseret fremgangsmåde at tage udgangspunkt i musikhistoriske og biografiske forudsætninger, for derfra at indkredse begrebsmæssige og strukturelle træk, som det er muligt at fortolke idemæssigt. Denne metode kan let blive selvbekræftende, idet sammenfald overfortolkes, medens manglende overensstemmelser mellem struktur og idé overses eller i værste fald kommer til at fremtræde som æstetiske inkonsekvenser.

8. Se Roman Jakobson: *Elementer, funktioner og strukturer i sproget*, Nordisk Forlag, København 1979. – Til forskel fra Jakobson (s. 110 om musikalsk semiose) mener jeg som det fremgår at opfattelse af strukturel lighed kan føre til betydningsdannelse.

I ønsket om at fortolke musikken ud fra tilhørerens opfattelse er jeg gået den modsatte vej. Ved ensidigt at fokusere på de tonale aspekter har jeg ganske vist til gengæld indsnævret fortolkningsmulighederne; en empirisk bredere funderet beskrivelse af Nørholms symfonier ville i første række forudsætte en tilsvarende kortlægning af de originale og rigt differentierede rytmisk-metriske udtryksmidler og deres samspil med de tonale i tematik og formdannelse. De tonale udtryksmidler har imidlertid så centrale funktioner i Nørholms tonesprog at de kan danne grundlag både for fortolkningen af de enkelte værker og for en forståelse af den stiludvikling de repræsenterer.

Afprøvningen af stilmidler i værkerne mellem I og II var ikke en bestræbelse på at etablere et almengyldigt tonesprog, men en udvikling af tonale strukturprincipper i overensstemmelse med skiftende indhold.

Denne funktionelle indordning af det kompositionstekniske under det æstetiske viser sig også ved at de følgende symfonier efterhånden skifter tonalitetsstrukturerne ud med andre.

Ifølge Nørholm selv tjener hans brug af værkstitler med mere eller mindre udførlige programbeskrivelser, såvel som benyttelsen af læste og sungne tekster, først og fremmest til at give musikken perspektiv. Digtene i II og VIII virker da også mere som kommentar end som program; i IV har Nørholm dels omkalfatret og suppleret en til formålet udarbejdet kantatetekst for at indordne den under et selvstændigt symfonisk forløb, dels brugt store tekstmængder som rent lydmateriale; kun i VI træder musikken konsekvent tilbage for sungne og deklamerede tekster.

I Nørholms egne kommentarer omtales tonalitet sjældent som selvstændigt udtryksmiddel; kun når han forklarer forandringen af gobelinerne i II,₃ som en beskrivelse af (tilværelsens) voksende komplikation er det alene den tonale struktur det drejer sig om, ellers er de detaljer, overgange og forløb han henviser til, mest af motorisk, dynamisk og koloristisk art, ofte kombineret.

Medens disse forhold til stadighed er væsentlige som holdepunkter for betydningsrelationerne, får tonaliteterne fra V i højere grad formdannende funktion: Modal differentiering af satser (V), harmonisk karakterisering af afsnit (VI,₁) eller af strukturelle lag (VII,₂).

I en radiointroduktion til uropførelsen af VIII sagde Nørholm blandt andet: „Jeg har i de senere år prøvet at skrælle alt hvad der hedder konstruktion og kalkyle væk og sidde og lytte simpelthen efter hvad jeg forestiller mig, hvad min fantasi byder mig, og jeg arbejder gerne ved klaveret...”

Med den mindre systematiske benyttelse af intervalkombinationer integreres tonalitetsforholdene i selve formdannelsen. Med VIII og IX munder de mange års erfaringer ud i et tonesprog af emotivt differentierede tonalitets typer, der leder tilhørerens opfattelse i retning af konventionelle tonale mønstre.

APPENDIKS

Artiklens henvisninger til tidspunkter i pladeindspilningerne svarer til følgende takttal i partiturerne, alle udgivet på forlaget Kontrapunkt, nr. 3 dog hos Wilhelm Hansen:

I:	2'13 8'43	37 200	3'	56	4'35	77	4'05	86	6'01	104
II,1:	5'06	46	5'39	59	6'05	89	8'25	104		
II,2:	0'44	20	0'50	22	2'15	55	2'50	63	3'33	76
	5'19	105	5'45	111	6'48	140	8'04	151		
II,3:	1'38	24	1'57	28	2'35	40	2'53	50	3'52	64
	4'26	77	4'52	78	5'16	83	6'12	151	6'21	97
	6'52	104	8'23	144	9'27	158	9'41	165	10'20	180
	11'	186	12'17	208	12'50	218	14'57	241	15'58	254
	16'22	261								
II,4:	0'32	12	1'28	30	3'08	77	4'32	116	4'42	120
	7'35	162	8'05	172	9'35	190				
II,5:	1'05	26	2'07	59	4'02	88	5'	102	5'50	113
	6'02	117								
III:	0'15	4	3'33	62	4'17	76	5'53	116	8'09	156
	9'53	195	10'30	204	11'20	213				
IV,1:	0'50	27								
IV,2:	7'57	138								
IV,3:	3'55	40	4'27	47	6'18	106	6'37	79	7'16	91
	11'11	148	12'02	158						
V,2:	0'38	10	2'22	31	4'32	58				
V,3:	2'37	48	3'37	66						
V,4:	0'50	15								
VI,1:	3'13	56	5'38	96						
VI,3:	1'27	14								
VII,1:	5'57	04	12'27	240						
VII,2:	18'27	103								
VIII:	0'30	14	0'39	18	0'55	25				
IX:	1'02	14								

SUMMARY

Tonalities. About structure and meaning in Ib Nørholm's symphonies, and on tonality as a phenomenon and concept

A great variety of tonality types is a prominent stylistic feature in Ib Nørholm's symphonies. Through analyses based mainly on auditive perception, it is shown how tonality serves both the building up of formal entities and, with reference to textual and programmatic content, the establishing of extramusical meaning. The development from the stylistic diversity of the second symphony to the more unified modes of expression in the later works includes the integration of tonal techniques. These phenomena are exemplified by time indications to the cd recordings of the works.

For the analyses, semiologically based principles are put to use, which are explicated in the second part of the article, the perspective of which is indicated by its heading tonality as phenomenon and concept.

The interrelationship of structure and meaning is the subject of the third part of the article, focussing on the aspect of tonality, understood in its broad sense as specific pitch relationships.

„... och noterna hade du i hjärtat“

Stort och smått om musik i klingande form och på noter

Av GUNNAR TERNHAG

Kan man dokumentera icke-skriftlig kultur? Den frågan reser folkloristen Bengt Holbek i ett av sina sista arbeten¹ och spetsar därefter till spørsmålet ytterligare: Kan man skaffa sig kunskap om ett fenomen genom att förvandla det till sin motsats?

Bengt Holbeks frågor är smått provocerande för en forskningstradition som lever med paradoxen att skriva om muntliga uttryck. Hans frågor borde egentligen besvaras av var och en som ger sig in i folkloristiken eller musiketnologin. Men åtminstone musiketnologin svämmar inte över av litteratur som diskuterar detta centrala problemkomplex. Även om nästan alla forskare arbetar med skriftliga fixeringar av icke-skriftliga uttryck, behandlas den motsättningen inte särskilt ofta.

Inspirerad av Holbeks raka frågor ska jag försöka diskutera uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken. Min avsikt är att föra diskussionen på två plan, varav är ett övergripande, ett annat mycket konkret.

Ytligt sett kan en musiketnolog med lika stor trovärdighet svara nej respektive ja på frågorna i första stycket. Nej-svaret ligger närmast till hands för den samvetsgranne: det går inte att överföra all den information som ryms i ett musikframförande till en notbild, inte ens om notbilden kompletteras med beskrivningar av iakttagelser som notsystemet saknar koder för. Framför allt kan varken notbilder eller beskrivningar fånga det mångdimensionella i musik, t ex de associationer musiken väcker och som för lyssnaren är lika verkliga som någonsin de fysiska ljuden. Alltså finns ingen möjlighet att i skrift dokumentera klingande musik, heller inte att avlocka någon väsentlig kunskap ur nertecknade visor och låtar.

En ja-svarare tvingas vara mer pragmatisk. All verbalisering av och om musik, också den mest insiktsfulla kommentar musiker emellan, är ofullständig. I det ögonblick tankar eller upplevelser omvandlas till ord, försvinner väsentliga dimensioner. Hur sant detta än är, måste vi använda våra tillgängliga beskrivningssystem för att kunna diskutera musik. Vi måste utgå från att språket och not-

1. Bengt Holbek: „Fra fortælling til tekst. Kan man dokumentere ikke-skriftlig kultur?“, in: *Tidsskriftet Antropologi* 26 (1992) s. 5.

systemet är de otillräckliga redskap, med vilka vi kan närma oss musik. Ett ja-svar är med andra ord förutsättningen för den text som här följer. Denna grundinställning förenar dem som behandlat problemet med att skriva om musik som framställts utan skriftligt stöd.² Bruno Nettl går ett steg längre, när han påstår att musiketnologerna bara genom att ägna åt sitt ämne accepterar att musik kan analyseras i skriftlig form.³

Intresset för uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken är en del av en källkritisk hållning, men inte begränsad till enbart denna nödvändiga exercis. Fältet är mer innehållsrikt än så och rymmer exempelvis frågor om hur befintliga uppteckningar används som förlagor av dagens spelmän.

Grundläggande för min diskussion är påståendet att klingande musik och uppteckningar är två helt skilda medier. Av det följer att relationen mellan dem är särskilt intressant. Bengt Holbek – för att nu läsa vidare i den nämnda artikeln – har en lika fantasifull som träffande liknelse. Han menar nämligen att förhållandet mellan bevarade uppteckningar och den samlade mängden av muntliga berättelser (som är hans studieobjekt) kan liknas vid förhållandet mellan Stilla havets öar och havet självt.⁴ Även om öarna kan verka oöverskådligt många, utgör de bara en bråkdel av hela havet. Liknelsen kan utsträckas ytterligare: på öarna bildas särpräglade och unika livsformer, medan det omgivande havet är betydligt mera stabilt. Båda jämförelserna är giltiga för förhållandet mellan uppteckningar och klingande musik. Att den samlade mängden uppteckningar bara utgör några skärvor av den klingande musiken borde hos forskaren väcka en känsla av ödmjukhet inför vilka rara objekt han eller hon arbetar med. Ödmjukheten får emellertid inte stå i vägen för en kritik mot uppteckningarna som både tillfälliga och stelnade bilder av något som är under ständig, men långsam förändring.

Holbeks huvudkritik mot uppteckningen som bild av en muntligt framförd berättelse är att berättelsen är en *händelse* som innefattar många slag av kommunikationsmedel och som utformas i ett samspel mellan sändare och mottagare. Uppteckningen kan varken återge de icke-verbala kommunikationsmedlen eller situationen. Samma invändningar kan en kritiker av musikuppteckningar mycket väl resa. Sanningen är dock att folkmusikforskare sällan beaktar att kommunikation också äger rum med andra uttryck än de rent musikaliska och att situationen formar musiken.

2. Se bl a Doris Stockmann: „Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme und Methoden“, in: *Acta Musicologica* LI (1979) s. 214; Dan Lundberg: „Deskriptiv notation. Om transkription inom musiketnologin“, in: Holger Larsen & Stig Norrman (red.): *Ord om ton. 14 uppsatser om musikkforskning*, Stockholm 1989, s. 77f. – Stockmanns artikel avslutas f.ö. med en bibliografi över litteratur om uppteckning och elektronisk analys av gehörstraderad musik.
3. Bruno Nettl: „Ethnomusicology: Problems, directions and problems“, in: Elisabeth May: *Music of Many Cultures. An Introduction*, Berkeley 1980, s. 5.
4. Bengt Holbek, *op. cit.*, s. 6.

Även om den yttre kontexten, dvs den kulturella ramen, fått stor uppmärksamhet i senare tiders musiketnologiska forskning, har således utövares icke-musikaliska uttryck behandlats i liten omfattning. Judy Van Zile har dock övertygande visat hur studiet av rörelser i samband med musikutövning skulle kunna vara bron mellan renodlad musikanalys och analys av musikens kontext.⁵

Om än det är omöjligt att via en uppteckning fånga själva framförandesituationen, är det många gånger genomförbart att någorlunda rekonstruera uppteckningssituationen. Kunskap om mötet mellan exekutören och upptecknaren skulle onekligen ge bättre grund för att värdera det skriftliga resultatet.⁶

För att rekonstruera en uppteckningssituation krävs tillgång till primäruppteckningar som bevarat den följd som de enskilda numren tillkommit i. Sådana källor är dessbättre ganska vanliga. Många upptecknare har samlat sitt material i bundna antecknings- eller notböcker och fyllt sida efter sida vartefter sångaren eller spelmannen framfört sin musik. Till yttermera visso har en del upptecknare numrerat sina uppteckningar, vilket gör det enkelt att följa hur den ena visan eller låten gett den andra.

Folkloristen Ulf Palmenfelt har framgångsrikt utnyttjat en sådan samling av uppteckningar för att levandegöra hur den gotländske storsamlaren Per Arvid Säre mötte sina berättare.⁷ Palmenfelt använder tekniken för att undersöka berättarsituationer. Hans arbete är en performansstudie, fastän tillämpad på historiskt material. Något liknande kan genomföras med musikuppteckningar som källmaterial. Men metoden skulle också passa för den som i källkritiskt syfte vill studera hur en samling uppteckningar kommit till.

Att utelämna beskrivningar av mötet mellan utövaren och hans/hennes upptecknare är annars en icke uttalad, men lika fullt existerande praxis i den högst levande uppteckningstradition som beskrivits av bl a Tellef Kvifte.⁸ Kvifte menar att denna tradition vilar på ett konstmusikaliskt förhållningssätt. Upptecknade låtar och visor ses som „verk“, med all den respekt som omger sådana. I detta ligger något motsägelsefullt, eftersom konstmusikaliska notbilder är förebilder för något som ska klinga, folkmusikaliska uppteckningar avbilder av något som har klingat. Alltså diametralt olika funktioner! Med Charles Seegers väl etablerade terminologi utgör det förstnämnda en preskriptiv notation, det sistnämnda

5. Judy Van Zile: „Examining movement in the context of the music event: a working model“, in: *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988) s. 125-133.

6. Margareta Jersild är en av dem som påpekat vikten av kännedom om såväl de inblandade personerna som situationen, i hennes fall för att kunna utveckla melodiforskningen. Se Margareta Jersild: „Melodiforskningens läge och uppgifter“, in: Ann-Mari Häggman (red.): *Nordisk vistradition. Den episka visan*, Ekenäs 1994, s. 44.

7. Ulf Palmenfelt: *Per Arvid Sares möten med människor och sägner*, Stockholm 1994.

8. Tellef Kvifte: „Hva forteller notene? Om noteoppskrift av folkemusikk“, in: *Arne Bjørndals hundreårsminne*, Bergen 1985, s. 92-102.

en deskriptiv.⁹ Förhållandena mellan respektive notbilder och den klingande musiken är följaktligen vitt skilda: konstmusikens noter ska tolkas, dvs i sin ljudande form avvika från det noterade, medan en uppteckning så noggrant som möjligt ska återge den klingande förlagan. Oavsett dessa fundamentala skillnader har som sagt konstmusikaliska föreställningar smugit sig in i uppteckningstraditionen. Härigenom har upptecknarna övertagit konstmusikens underlåtenhet att notera icke-musikaliska kommunikationsmedel. Någon uppfattning av framförandesituationen, av spelet mellan musikern och hans/hennes åhörare ger därför sällan en uppteckning. Det är faktiskt befogat att – som Dan Lundberg¹⁰ – låna ordet „reduktion“ från kemisterna för att karakterisera överföringen från levande musik till notbild.

Tellef Kvifte tar upp ytterligare en grundsten i det han kallar upptecknings-traditionens program. Traditionen har nämligen fått upptecknare att undvika variationer, men gärna notera varianter. Det är med andra ord som om de flesta upptecknare inte sett skogen för bara träd! Nästan alla upptecknare har dessutom nöjt sig med ett enda möte med en spelman eller sångare. Exekutörernas varianter av redan kända låtar eller visor har därvid noggrannt upptecknats, ofta med en stolthet som påminner om frimärkssamlares glädje över avvikande exemplar. Merparten upptecknare har sedan inte återkommit till spelmannen eller sångaren i fråga, utan ansett att tillräcklig kunskap om exekutören och hans/hennes musicerande funnits på pränt med denna enda omgång uppteckningar. Men nästa dag eller en tid senare skulle sångaren eller spelmannen med största sannolikhet ha framfört samma repertoar på ett annat sätt. Med ytterligare en uppteckningsomgång skulle därför dokumentatören ha fångat exekutörens variationspraxis eller varför inte hans/hennes utveckling som musiker.¹¹ Jakten på varianter har således hindrat många upptecknare från att ägna sig åt variationen som fenomen.

Bland annat på grund av det sistnämnda är antalet studier av musikalisk variation inte särskilt stort. Det är samtidigt karakteristiskt att de befintliga studierna bygger på material som författaren själv samlat in.¹² Med bara arkivmaterial torde det vara svårt att genomföra ett arbete om namngivna spelmäns eller sångares variationspraxis.

9. Charles Seeger: „Prescriptive and descriptive music-writing“, in: *The Musical Quarterly* 44 (1958) s. 184-195. Jfr även Lundberg 1989.

10. Dan Lundberg, *op. cit.*, s. 78; dens.: *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytakin*. (Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Studier i musikvetenskap 3), Stockholm, s. 8.

11. Jfr även Tellef Kvifte: „Om varianter og variasjoner“, in: *Norske tonar. Heiderskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-årsdagen*, Oslo 1985, s. 46 ff.

12. För exempel i Norden, se bl a Svend Nielsen: *Stability in Musical Improvisation. A Repertoire of Icelandic Epic Songs* (Acta Ethnomusicologica Danica 3), København 1982; Tellef Kvifte: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – og paradigmer i folkemusikkforskningen* (Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1994:2. Universitetet i Oslo), Oslo 1994; Erkki Pekkilä:

En bisak apropå uppteckningstraditionen: begreppet traditionsbärare brukar normalt användas om de personer som befunnit sig på framsidan av notpapperet. Men ordet passar också som karakteristik av den som fört pennan. I själva verket kan båda parter på lika goda grunder (fast med olika syftningar) kallas traditionsbärare. Bara vår etnocentriska blick på sångare och musiker samt vår identifikation med upptecknarna hindrar oss från att betrakta de inblandade parterna på detta vis.

En bok är både dokument och meddelande, säger den norske idéhistorikern Trond Berg Eriksen.¹³ Detsamma gäller för en uppteckning. Den lagrar upplysningar om hur det lät vid uppteckningstillfället, upplysningar som kommer att vara tillgängliga så länge notskriften i fråga går att läsa. I denna mening är uppteckningen ett dokument, dvs genom den vet vi något om en händelse som flytt. Men uppteckningen kan som sagt också betraktas som ett meddelande eller en mellanhand mellan den klingande musiken och läsaren. Det går också att likna uppteckningen i sig vid en yta som vi måste ta oss igenom för att finna den eftersökta musiken.

Efter detta resonemang med fågelns perspektiv på vår klingande värld är det nu dags att landa i ett mycket litet sammanhang. Utgångspunkten för denna den handfasta delen av min diskussion är nämligen inte särskilt omfattande: fyra uppteckningar av en och samma låt efter en och samma spelman, *Hjort Anders Olsson* (1865-1952). Det unika med denna lilla samling notbilder är att den tillåter iakttagelser av både spelmannen och hans upptecknare, eller snarare av såväl spelmannens utveckling som olika upptecknares praxis.

Våra fyra notbilderna bildar en grundval för reflexioner kring några centrala frågeställningar för den som använder skriftfäst spelmannsmusik. Med Tellef Kviftes nyss nämnda ord i minnet kan vi med det föreliggande materialet – paradoxalt nog – närma oss en spelmanns variationspraxis för att upptecknarna så ivrigt letat efter varianter. Det borde också vara möjligt att säga någonting om de upptecknare som mötte Hjort Anders. Förväntningarna om renodling av de båda perspektiven kan dock inte sättas så högt, eftersom de här – och i alla andra uppteckningar – blandas på ett mycket komplext vis. I själva verket bildar varje uppteckning en svårupplöslig legering av upptecknarens referenssystem och uppfattningsförmåga, utövarens musikaliska kunnande och förväntningar på

„Ideal patterns in the Finnish Jouksuvalssi: A paradigmatic segment analysis“, in: *Semiotica*, vol. 66/1-3 (1989) s. 199-314; för några spridda exempel utanför Norden, se Dieter Christensen: „Ein Tanzlied der Hakkari-Kurden und seine Varianten“, in: *Basler-Archiv* XXIII/1 (1975) s. 195-215; Chuckwuna Azuonye: „Stability and change in the performance of Okafia Igbo singers of tales“, in: *Research on African literature* XIV/3 (1983) s. 332-380; Helen Heffron Roberts: *A Study of Folk-song Variants based on a Field Work in Jamaica*, New York 1990; Judith Seeger: „The living ballad in Brazil: Two performances“, in: *Oral Tradition* II/2-3 (1990) s. 573-615.

13. Trond Berg Eriksen: *Budbärarens övertag. Om orden som medium*, Stockholm 1989, s. 28.

upptecknaren samt den situation som mötet mellan dem utgjort.

Först några ord om spelmannen, därefter något om låten och om uppteckningarna:

Hjort Anders räknas som en av Sveriges allra främsta spelmän.¹⁴ Född i Bingsjö på Rättviks finnmark fick han sin musikaliska skolning av byns övriga spelmän, men lärde sig också låtar under flera års säsongsarbeten i det närbelägna Hälsingland.

1906 flyttade Hjort Anders till Uppsalatrakten, där han snart uppmärksammades för sitt innehållsrika fiolspel och sin märkliga repertoar. Han blev ett ledande namn som efterfrågades till spelmansstämmor och inte minst spelningar på Skansen. Konstnären Bror Hjorth, som kände och avbildade Hjort Anders i nästan 30 år, betydde också mycket för spelmannens enastående ställning.

Hans spelstil har beskrivits på följande sätt:¹⁵

Ett brett och kraftigt, men på samma gång lätt och medryckande föredrag.... Han överflödar med prydnadsfigurer och fioriturer i sitt spel; de gnistra och spraka om honom, och ibland använder han sig av dessa figurer både före, på och efter samma ton...¹⁶

Den låt som vi snart ska granska närmare hade Hjort Anders – enligt två av upptecknarna – efter *Pekkos Per Olsson* (1808-1877), Bingsjös verkliga storspelman under förra seklets mitt. Uppgiften om låtens ursprung härstammar från Hjort Anders själv. Han påstod sig ha lärt låtar direkt av Pekkös Per, trots att denne avled när Hjort Anders var tolv år gammal. Om Hjort Anders fick lära sig den aktuella låten i unga år av Pekkös Per personligen eller av någon senare spelman som kunde Pekkös Pers repertoar, har i det här sammanhanget ingen betydelse. Låten ingår i den repertoar som Hjort Anders tillägnade sig under sina 41 år i födelsebyn och som bidrog till hans absoluta särställning bland dåtidens framträdande spelmän.

Det rör sig om en polska, vilket var den vanligaste låttypen i Hjort Anders repertoar från Bingsjö – åtminstone såsom upptecknarna uppfattade den. Låten är en ganska ordinär polska av s k 16-delstyp, fylld med snabba löpningar som fyller ut taktslagen. Troligen betonade Hjort Anders och hans samtida spelmanskolleger samtliga tre taktslag i polskan lika enligt lokal praxis, detta till skillnad mot mera hamboaktiga polskor som f ö också fanns på spelmannens repertoar.

14. Uppgifterna om spelmannen är hämtade ur Gunnar Ternhag: *Hjort Anders Olsson – spelman, artist*, Hedemora 1992, s. 69 ff.

15. Jfr även Sven Ahlbäck: „Det gnistra och spraka!“, in: *Falun Folk music Festival 1989* [Programkatalog], Falun 1989, s. 29-33.

16. Nils Andersson & Olof Andersson: *Svenska låtar. Dalarna 1*, Stockholm 1921, s. 67.

Formen är den gängse: låten består av två kontrasterande repriser som spelas AA/BB//AA/BB// – eller enligt en uppteckning AA/B¹B²//AA/ B¹B²//. Första reprisen innehåller tio takter som är indelade i 4+4+2 takter – ett fyrataktersmotiv som tas om och som därefter följs av en två takter lång „coda“ (a¹a¹a²). En sådan konstruktion är inte ovanlig. Andra reprisen består av sedvanliga åtta takter, innehållande ett fyra takter långt motiv som upprepas. I en uppteckning anges att första genomspelningsen avslutas med en överledning till andra omtagningen, vilken avslutas med ett reprisslut.

Hjort Anders spelade denna och många andra låtar med s k a-bas, vilket innebar att fiolen stämdes i e²-a¹-d¹-a.

De fyra uppteckningarna av Hjort Anders polska efter Pekkös Per (HAO 4)¹⁷ tillkom i följande ordning och på följande sätt (se notexempel):

1. Uppteckning av *Nils Andersson* (1864-1921) i Uppsala i slutet av november 1907.¹⁸ Detta tillfället var samtidigt det första mötet mellan Hjort Anders och Nils Andersson som var den tidens ledande folkmusiksamlare. Uppteckningen var den fjärde låt som Andersson skrev ner efter spelmannen. Såväl de tre första som den låt som följde efter vår aktuella låt ingick i Hjort Anders Pekkös Per-tradition. Det är troligt att Andersson inledde med att grundligt undersöka det förråd av låtar som spelmannen hade efter Pekkös Per. Följden av Pekkös Per-låtar bestämdes emellertid av spelmannen själv och av hans associationer. Den låt som föregick vår låt, Pekkös Pers brudlåt (HAO 3), har en första repris som i fråga om rytmiska figurer starkt påminner om inledningen av HAO 4. Det är därför inte svårt att föreställa sig hur Hjort Anders efter Pekkös Pers brudlåt tog fram en snarlik låt ur minnet.

2. Troligen på grund av glömska gjorde Nils Andersson ännu en uppteckning av samma låt, denna gång den 14 mars 1908, återigen i Uppsala.¹⁹ Nils Andersson dubblade annars aldrig sina uppteckningar, dvs om inte något särskilt skäl fick honom att skriva ner samma låt en gång till. Dubbleringen kom till som den tionde i raden av uppteckningar vid detta tillfälle. Även denna gång bad Nils Andersson uppenbarligen spelmannen att i första hand inventera sina låtar efter Pekkös Per – den oavbrutna följden av Pekkös Per-låtar tyder på det.

17. Se Gunnar Ternhag, *op. cit.*, s. 294.

18. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Nils Andersson (IIa:5:1).

19. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Nils Andersson (IIa:5:1).

3. 1920, okänt vilket datum, tecknade *Karl Sporr* (1887-1967) upp den aktuella låten.²⁰ Sannolikt ägde detta rum i Stockholm. Eftersom primäruppteckningen saknas, är det omöjligt att säga någonting om uppteckningssituationen.

4. Nils Anderssons efterträdare som ansvarig för det landsomfattande insamlingsarbetet i Folkmusikkommissionens regi, *Olof Andersson* (1884-1964), träffade Hjort Anders den 27 september 1921.²¹ Syftet med mötet var från Olof Anderssons sida främst att kontrollera och komplettera Nils Anderssons redan gjorda uppteckningar, detta inför den förestående tryckningen av materialet. Olof Andersson iakttog att Hjort Anders vid detta tillfälle spelade låten annorlunda än han gjort inför Nils Andersson, ty han tecknade upp hela låten på nytt. Ovanför notsystemet motiverar han den nya versionen: „Spelas nu:“



20. Forsslund, Karl-Erik: *Med Dalälven från källorna till havet. I:7. Bingsjö och Boda*, Stockholm 1922, s. 141.

21. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Olof Andersson (IIa:5:2).



Nils och Olof Andersson hade som nämnts kontakt med varandra. Olof Andersson kan t o m betecknas som något av lärlunge till Nils Andersson, varför den senares ideal som upptecknare sannolikt återfinns i den förras arbeten. Karl Sporr, däremot, verkade helt självständigt gentemot de båda Anderssönerna.

För att sammanfatta: Uppteckningarna 1 och 2 är utförda av samma person, men vid skilda tillfällen. Uppteckning 3 är gjord av en person som var helt fristående från de båda övriga. Hans uppteckning kan här brukas som „kontroll-uppteckning“. Uppteckning 4 är utförd av en person som påverkats av mannen bakom uppteckningarna 1 och 2. Mellan första och sista uppteckningen gick 14 år.

Tre av uppteckningarna finns i samtida tryck, nr 1 och 4 i samlingsverket *Svenska låtar*,²² nr 3 i Karl-Erik Forsslunds klassiska landskapsskildring *Med Dalälven från källorna till havet*.²³ Samtliga återfinns i den samling med uppteckningar efter Hjort Anders som jag själv redigerat och som för översikt också innehåller närmare beskrivningar av i vilka större sammanhang uppteckningarna blev till.²⁴

Hjort Anders fick ett långt liv, vilket innebar att han hann uppleva inspelningstekniken. Trots att det existerar flerfaldiga inspelningar med hans musik, återfinns inte den aktuella polskan efter Pekkös Per i det bevarade materialet. De fyra uppteckningarna utgör de enda dokumentationerna av Hjort Anders kunskap om låten.

Överblicken över fyra speglingar av Hjort Anders spel vid lika många tillfällen väcker till en början frågan vad en låt egentligen är. Frågan verkar kanske överflödig, men är berättigad om vi ser den från både upptecknarens/läsarens och spelmannens håll. Hur besvarar vi frågan som forskare eller läsare, dvs utifrån, och hur skulle spelmannen själv ha formulerat svaret inifrån? Ett annat sätt att uttrycka de skilda hållningarna är att tala om ett etiskt respektive emiskt perspektiv.²⁵ Problemet med den terminologin är emellertid att den leder tanken till en dikotomi, där de båda perspektiven inte har någonting gemensamt mer än sin motsatsställning. I verkligheten kan det finnas idélån mellan synsätten, lån från båda hållen. Låt oss dock för diskussionens skull i vårt fall renodla perspektiven.

Eftersom vi vet att det bakom notbilderna ligger spel av en och samma spelman, kan vi som läsare hävda att det rör sig om en och samma låt. Vi kan konstatera att notbilderna beskriver hur Hjort Anders vid skilda tillfällen spelade en viss polska efter Pekkös Per. Hade det däremot varit fyra olika spelmän bakom notbilderna, kunde vi lika säkert påstå att det handlar om fyra varianter av en och samma låt. Men Hjort Anders spelade uppenbarligen inte likadant vid alla fyra tillfällen, kan vi då säga att även Hjort Anders framförde fyra varianter? Knappt, om vi använder ordet variant i dess gängse betydelse, nämligen som en beteckning på en enskild spelmans version av en låt som av andra spelmän spelas på snarlika sätt. Med det språkbruket skulle vi kunna säga att vi framför oss har Hjort Anders variant av en Pekkös Per-polska, dock spelad på fyra olika vis. Ungefär så lyder det tillämpade utifrån-svaret på frågan om vad en låt egentligen är.

22. N. Andersson & O. Andersson, *op. cit.*

23. Karl-Erik Forsslund: *Med Dalälven från källorna till havet. I:7. Bingsjö och Boda*, Stockholm 1922.

24. Gunnar Ternhag: *Hjort Anders Olssons låtar. Upptecknade av Nils Andersson, Olof Andersson och Karl Sporr*, Hedemora 1993.

25. Jfr Kenneth L. Pike: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Janua linguarum. Series major. 24. Second, revised edition. The Hague & Paris 1967, s. 33 ff.

Också Hjort Anders skulle ha ansett att han spelade en och samma låt vid dessa fyra tillfällen. Kanske var han inte medveten om hur versionerna skiljde sig åt, däremot visste han säkert att han inte spelade låten likadant varje gång. Ponera att Hjort Anders senare i livet spelade polskan efter Pekkös Per på radikalt annorlunda vis: han skulle ändå ha hävdad att det rört sig om samma låt. En låt är med detta emiska synsätt inte en fixerad följd av toner, utan en ram inom vilken det gäller att spela både rätt och personligt. Med den definitionen för ögonen finns det anledning att granska uppteckningarna efter Hjort Anders. Vad „rätt“ innebär i detta sammanhang är dock svårt att precisera, men ändå uppenbart för de flesta spelmän.

Låt oss se lite närmare på de fyra notbilderna och börja med perspektiv på spelmannen:

Redan första takten avslöjar hur Hjort Anders i smått utvecklade sin låt. I taktens båda senare taktslag framför spelmannen uppenbarligen något som de två första upptecknarna tolkat som två plus två åttondelar. Från och med uppteckning nr 3 har spelmannen bytt detta mot två arpeggio-figurer som brer ut ett tonikaackord. Tonerna är dock bundna två och två, vilket båda upptecknarna noterar.

Takt två är rytmiskt sett en upprepning av den första takten. Helt logiskt har Hjort Anders förändrat de två sista taktslagen på motsvarande sätt som i den första takten.

Precis samma sak återkommer, när Hjort Anders för andra gången spelar igenom första reprisen (takterna 5 och 6).

När en spelman förändrar ett utförande från en genomspelning till en annan, bör man som iakttagare skilja mellan reversibla och irreversibla förändringar. Det förstnämnda slaget är i praktiken en variation, eftersom utformningen vid nästa genomspelning kan återgå till en tidigare version eller ta en ny skepnad. Det sistnämnda representerar en verklig förändring, dvs om spelmannen införlivar den nya utformningen i sin uppfattning om låten. För att kunna konstatera båda typerna krävs tillgång till upprepade dokumentationer, precis som vi har här.

Den utveckling av de båda sista taktslagen i takterna 2, 3, 5 och 6 som vi nyss påvisat illustrerar en „permanent“ förändring. Den beskriver hur Hjort Anders i det lilla arbetade med att bygga ut låten i fråga. Samma sak kan sägas om takt 9, där uppteckningarna visar hur spelmannen gradvis „fyller ut“ hela takten med 16-delslöpningar inom den harmoniska strukturen. Även inom ramen för ett enstaka taktslag genomför han något liknande, se t ex det andra taktslaget i takterna 12 respektive 15.

Men utfyllnad med 16-delslöpningar kan också ske parallellt med ett harmoniskt skifte. Med andra taktslaget i takt 11 byter låten i uppteckningarna 1 och 2 ackord från tonika till dominant. I uppteckning 3 behåller spelmannen tonikaackordet (hela takten) samtidigt som han i det andra taktslaget utvecklar två åttondelar till en bruten treklang med fyra 16- delar.

Det finns en tydlig tendens i Hjort Anders successiva förändringar. Spel-

mannen bygger hela tiden ut låten, fyller liksom ut med toner där det är möjligt att göra så. Ytterligare ett prov på denna strävan är andra och tredje taktslaget i takt 14. Ett ganska enkelt frasslut (åtminstone enligt uppteckningarna 1 och 2) gör spelmannen om till en nedåtgående rörelse som skapar en stark förväntan om fortsättningen.

Hjort Anders sätt att förändra låten gör den – med vår terminologi – mera 16-delmässig. Han åstadkommer på samma gång en stilistisk förskjutning mot något som mer liknar en slängpolska. Låten fylls allt mer med toner, samtidigt blir den rytmiska variationen allt mindre. Strävan att fylla ut låten ger tankar till folkkonstens motvilja mot tomma fält. Denna „horror vacui“ fanns som ett tydligt inslag bl a hos de folkliga målare som var verksamma i Hjort Anders ursprungliga hembygd.²⁶ En musikalisk motsvarighet till denna skräck för tomrummet återfinns, om man så vill, i Hjort Anders sätt att utveckla sin polska efter Pekkös Per.

Att säga något säkert om spelmannens variationspraxis är betydligt svårare. Materialet beskriver faktiskt mer att Hjort Anders etappvis förändrade sin låt än att han varierade den inom vissa ramar. Det verkar nästan som om han i det här fallet använde sin variationsförmåga till att förändra låten. Några tydliga avsnitt, där Hjort Anders varierar låtens enskildheter, finns knappast. Det enda påvisbara är stråkföringen som i takterna 12, 14 och 18 växlar mellan tre respektive två bundna toner i liknande figurer. En sådan variation är helt normal för en spelman.

De fyra uppteckningarna illustrerar sammanfattningsvis hur Hjort Anders gradvis utvecklade den aktuella låten. Materialet ger därmed aningar om hur spelmannen hela tiden arbetade med sin musik, hur han medvetet eller omedvetet förändrade låtar mot allt större komplexitet och allt mera anpassning till sin egen personlighet. I det lilla beskriver uppteckningarna en väsentlig sida av musikern Hjort Anders.

Ett material av detta slag visar således inte bara en spelmans eller sångares variationspraxis, utan ger också inblickar i skapandeprocessen. Med tillgång till återkommande dokumentationer, uppteckningar likaväl som inspelningar, kan vi fånga något av det sätt på vilket en utövare successivt förändrar sin musik.

Så till perspektiv på upptecknarna:

Hjort Anders musik var minnsann inte enkel att fästa på noter. I ett brev till Nils Andersson menar Olof Andersson att det lätt kunde bli „överlastat med för mycket grannlåter“ när spelmannens låtar kom på pränt.²⁷ Hjort Anders tekniskt

26. Se Svante Svärdström: „Rättviksmåleriet. En dalasockens insats i svensk folkkonst“, in: *Rättvik*. 3, Västerås 1959, s. 170-199; dens.: *Dalmålaren Winter Carl Hansson 1777-1805*, Falun 1970, s. 47 ff.

27. Olof Andersson: *Hur Svenska låtar kom till. En brevväxling mellan Nils och Olof Andersson*. Kommenterad och utgiven av Olof Andersson. Med inledning av Mats Rehnberg, Stockholm 1963, s. 51, jfr även ss. 54, 56 & 146.

drivna stil och hans intensiva spelsätt innebar alldeles säkert en utmaning även för erfarna upptecknare. Redan skillnaderna mellan Nils Anderssons båda upp-teckningar visar hur svårt det var att uppfatta detaljerna i Hjort Anders innehållsrika spel.

Låtens inledning, dvs dess första taktslag, ger en omedelbar illustration av hur olika upptecknare kan tolka ett musikaliskt uttryck. Den förste och siste upp-tecknaren noterar figuren på samma sätt, som en åttondel med två efterföljande, bundna 16-delar. Här kan man möjligen tänka sig att Olof Andersson hade sin föregångares upp-teckning framför sig och därför inledde på samma sätt. I upp-teckningarna 2 och 3 redovisas det första taktslaget på något annorlunda vis, även om det rör sig om precis samma tonmaterial. Det är mera troligt att dessa skillnader mellan upp-teckningarna 1-4, 2 och 3 speglar upp-tecknarnas skilda tolkningar än spelmannens variationspraxis.

En annan passage som vittnar om upp-tecknarnas skiftande tolkningssätt är takt 3 (och takt 7 som är en upprepning av takt 3). Avsnittet utgör inledningen på en liten kadensfigur som leder över till en omtagning av det inledande motivet. Sannolikt spelade Hjort Anders detta avsnitt ganska lika gång efter annan, för det talar det gemensamma tonala materialet samt typen av skillnader mellan upp-tecknarnas notbilder. Alla dokumentatörer har som sagt uppfattat det mesta av spelmannens toner, men rytmiserat dem lite olika. Skillnaderna i detta avseende kan mer sägas vara en fråga om bedömning och skrivsätt än en avvägning mellan rätt och fel. Däremot har upp-tecknarna olika uppfattningar om hur spelmannen utnyttjar spel på två strängar. Visserligen kan Hjort Anders spelsätt ha varierat på denna punkt, men det mest tänkbara är ändå att upp-tecknarna iakttagit passagera på skilda sätt. Det tredje taktslaget är särskilt intressant. I såväl upp-teckning 1 som 4 noteras både tonerna giss¹ och h¹. Upp-teckningarna 2 och 3 redovisar bara en enda ton på samma ställe. Sannolikt har upp-tecknarna i dessa fall hört på olika vis. Den ena har uppfattat den undre tonen och gjort denna till huvudton. Den andra, däremot, har bara uppfattat den övre tonen (h¹). Det ska dock sägas att mannen bakom upp-teckning 3 på detta taktslag skrivit till en pralldrill, vilket ska illustrera att spelmannen gör något mer av den noterade tonen. Ytterligare ett ställe med olika uppfattningar av tvåsträngsspel är avslutningen av första reprisen (takt 10) och andra reprisens första ton (takt 11). I två av upp-teckningarna (1 och 4) förekommer ett oktaverat a, i de båda övriga (2 och 3) står tonen a¹ ensam. Den kompletterande låga a-tonen åstadkommer spelmannen genom att även dra med stråken på den lösa a-strängen. Det är för det första svårt att höra denna tilläggsfärgning av huvudtonen. För det andra innehåller stilen ett ständigt utnyttjande av medklingande lösa strängar.²⁸ Att upp-tecknarna inte uppfattat tonen a eller tvekat att noterat den är därför inte så konstigt.

28. Jfr Sven Ahlbäck, *op. cit.*, s. 32.

Låtens båda avslutande taktslag (takt 18) utgör ännu ett prov på upptecknarernas skilda iakttagelser av sådant som spelmannen sannolikt gjorde lika gång efter gång. I den första och sista uppteckningen (1 och 4) innehåller det andra taktslaget en skarp rytmisering av tvåsträngsgreppet giss¹–h¹. Uppteckningarna 2 och 3 redovisar bara greppet och ingenting mer under denna fjärdedel. Antingen hörde upptecknarna i dessa sistnämnda fall inte mer än den långa dubbeltonen eller så bedömde de att den snabba stråkrörelsen bakom rytmiseringen inte skapade något i tillägg till den förstärkta huvudtonen.

Kontentan av det som ovan sagts om upptecknarnas insatser är att de på några punkter visat sig ha uppfattat samma musikaliska förlopp på olika sätt, åtminstone att de noterat förloppen på skilda vis. Slutsatsen är långt ifrån övändertad. Kanske är det omvända påståendet mera rättvist, nämligen att uppteckningarna är anmärkningsvärt lika varandra med hänsyn till Hjort Anders intrikata spel. Tack vare upptecknarnas noggrannhet har vi tidigare kunnat studera spelmannens sätt att etappvis förändra sin låt. Men det är ändå uppenbart att upptecknarna hört olika när spelmannen spelat samma musik och att de dessutom noterat olika när de hört samma sak. Detta förhållande innebär med andra ord stora problem för den som via en uppteckning vill föreställa sig den klingande musiken. Kartan och verkligheten stämmer inte överens!

Den som vill utveckla sin källkritiska hållning gentemot uppteckningar måste till att börja med granska notbilderna som sådana. Som vårt exempel visar är knappast någon uppteckning trovärdig in i minsta detalj. Varje upptecknare iakttar och tolkar på sitt eget personliga sätt. Lägg därtill att även läsaren gör en tolkning, så innebär det två filter mellan den klingande musiken och den musik som uppstår i eller genom läsaren.

Men kritik mot uppteckningar handlar inte bara om nottekniska frågor. Som tidigare nämnts är en avgörande svaghet att uppteckningen bara speglar ett spel eller sångtillfälle. Även i detta fall kan vårt lilla material belysa problematiken. De fyra uppteckningarna har tydligt visat hur Hjort Anders byggde ut sin låt. Med bara en enda uppteckning, låt vara mycket skickligt gjord, skulle aldrig detta väsentliga inslag hos spelmannen ha kommit i dagen. Denna enstaka uppteckning skulle ha giltighet som spelmannens variant av polskan efter Pekkös Per. Som sådan skulle den ha antagligen kanoniserats till ett verk i konstmusikalisk mening.

Diskussionen om uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken slutar i en känsla som blandar hopp med förtvivlan. Det går att skaffa sig kunskap om den klingande musiken genom att studera dess motsats uppteckningen, för att återknyta till Bengt Holbeks inledande frågor. Alla med intresse för gårdagens vissång och låtspel är dessutom hänvisade till uppteckningar. Uppgiften att utveckla metoder för att lyssna på detta tysta källmaterial vilar på läsarna.

Å andra sidan är uppteckningar och klingande musik oförenliga storheter – dessutom sprungna ur skilda kulturella system. Klingande musik är i vårt sammanhang en tidlös storhet, kanske också gränslös. Uppteckningen, däremot,

speglar två människors möte vid ett visst tillfälle.

Klingande musik är ett pågående flöde. En uppteckning är ett utsnitt, likt ett fotografi som innehåller två dimensioner av verklighetens tre. Vad som förekommit före uppteckningstillfället är fördolt – den enstaka uppteckningen säger ingenting om hur utövaren tidigare utförde visan eller låten, än mindre hur det lät när någon lärde honom eller henne stycket. Uppteckningen beskriver heller inte hur utövaren framför samma stycke gången efter uppteckningstillfället.

Den norska poeten Liv Holtskog har skrivit en dikt om den kvinnliga spelmannen Kristiane Lund (1889-1976) från Bø i Telemark. Den innehåller en koncentrerad rad som skulle kunna vara en uppgiven replik från en upptecknare, eller varför inte en läsare av uppteckningar: „... og notene hadde du i hjarta“.²⁹

Fil.dr Dan Lundberg, Musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet och docent Märta Ramsten, Svenskt visarkiv har lämnat värdefulla synpunkter på manuskriptet. Tack för dessa!

29. Citerat efter omslagstext till Annbjørg Lien: Felefeber (Grappa GRCD 4081).

SUMMARY

„... and you had the notes in your heart“. About music as it sounds and transcriptions of it

Is it at all possible to write music down as it sounds? This question is the basis of the present article which attempts to give an answer on two levels: a theoretical and a practical. The theoretical discussion considers the relationship between music as it sounds and transcriptions of it. The article also deals with the practice of transcription – in particular, the consequences of the fact that the fiddler and the ballad singer were seldom visited more than once by a collector. In this connection, it must be emphasized that the collectors were not concerned with the non-musical expression.

The central part of the article deals with the Swedish fiddler, Hjort Anders Olsson (1865-1952), and four transcriptions of the same instrumental piece („låt“) made by three collectors on different occasions. The transcriptions lay the foundation for a closer study, partly of the fiddler's technique of variation, and partly of the transcriber's way of understanding the music of the fiddler. It is clear from the fact that the music becomes more and more complex that Hjort Anders continuously modified his piece of music. The material shows, that the transcribers perceived the music differently when Hjort Anders played the same piece, for they wrote down the music differently when they apparently heard the same musical sequence. The conclusion is not unexpected, but the analysis of these four transcriptions exposes the problem of notating music as it sounds.

Rapporter

BOURNONVILLE-TRADITIONENS TILBLIVELSESHISTORIE

Projektet er iværksat af Carlsbergfondet og udført i perioden 1993-1995 med domicil i Det kongelige Biblioteks Musikafdeling. Projektet er udformet som afsluttende del til den hidtil udkomne Bournonville-trilogi, *The Bournonville Ballets* (1987), *The Bournonville Heritage* (1990) og *Bournonville Ballet Technique* (1992), der alle er publiceret af forlaget Dance Books Ltd. i London.

Afhandlingen har som primært undersøgelsesområde en analyse af teori- og metodeproblemer i ballethistorisk forskning gennem en undersøgelse af den del af kildematerialet til Bournonville-traditionen, der stammer fra koreografens egen levetid. Herigennem indkredser og definerer undersøgelsen den særlige stil- og autenticitets-problematik, der stadig hersker omkring Bournonville-traditionen, og som er blevet særligt aktuelt i dag, hvor Bournonville-balletterne udsættes for en „internationalisering“ som aldrig tidligere.

Afhandlingens anden del fremlægger en komplet, annoteret musikalsk-koreografisk bibliografi over de kilder, Bournonville enten selv affattede eller arbejdede udfra ved udarbejdelsen af sine balletter, opera- og skuespils-iscenesættelser, samt alle øvrige lejlighedsarbejder.

Undersøgelsen peger på nødvendigheden af en revision af den hidtidige opfattelse af Bournonvilles kunst som et rent dansk kulturhistorisk fænomen, der i såvel koreografiske som åndshistoriske henseender alene skulle være forankret i en hjemlig Biedermeier-kultur.

Afhandlingen dokumenterer således, hvordan adskillige af Bournonvilles hovedværker indeholder markante musikalske, dramaturgiske, og koreografiske elementer, der oprindeligt var oplevet af Bournonville ved selvsyn på førende udenlandske teaterscener og sidenhen assimileredes i hans egne værker. Disse elementer, som efter en hundredårig opførelsestradition i Danmark nu almindeligvis anses som udtryk for en specifik dansk ballet-tradition, bør i lige så høj grad anskues og behandles ud fra en midt- og sydeuropæisk synsvinkel.

Set i dette perspektiv rykker undersøgelsen ved nogle væsentlige aspekter omkring opfattelsen af Bournonville-traditionen som et udelukkende dansk fænomen. Afhandlingen søger at besvare spørgsmålet om, hvorvidt Bournonvilles livsværk i virkeligheden bør anskues som et kunstnerisk-symbiotisk samspil af flere koreografiske elementer, stil- og åndsidealer hentet fra de daværende toneangivende italienske og franske balletkulturer og omplantet til det i Bournonvilles tid relativt isolerede Norden.

Afhandlingen identificerer og analyserer i denne forbindelse de eksakte litterære inspirationskilder, der ifølge Bournonvilles (stadig uudgivne) dagbøger ligger til grund for de fleste af hans hovedværker.

Undersøgelsens konklusion præciserer, hvor stor en del af Bournonville-arven, der med rette kan beskrives som „autentisk Bournonville“ i modsætning til den del af hans livsværk, der må anses for at repræsentere udefra kommende elementer. Hermed sigter afhandlingen på en klarere placering af kunstneren Bournonville i det større europæiske ballethistoriske perspektiv.

Knud Arne Jürgensen

ROCKMUSIK – ÆSTETIK OG ANALYSE

Dette projekt blev påbegyndt december 1993 og er en del af en ph.d.-uddannelse. Det er finansieret af et stipendium fra Københavns Universitet og forventes afsluttet med en afhandling december 1996.

Formålet med projektet er at diskutere den tætte forbindelse mellem rockmusikken selv og diskursen om rockmusikken. Metodisk tages der udgangspunkt i disciplinerne musikanalyse og -æstetik, og det videnskabsteoretiske grundlag er en art reflekteret hermeneutik, bl.a. inspireret af H.H. Eggebrecht. Det centrale problem i projektet er altså forholdet mellem den klingende musik og dens betydning, mellem musik og ord.

Perspektivet for den æstetiske undersøgelse er historisk. I centrum står en redegørelse for dikotomien mellem lav og høj – mellem populær- og finkultur fra ca. år 1800 til i dag. De centrale æstetiske kategorier i rockmusikken (bl.a. autenticitet, hverdagsliv, *jouissance*, kroppen) er indflettet i denne dikotomi, og rockmusikkens diskurs opfattes som udviklende sig i et stadigt varieret spil med den.

Et andet væsentligt punkt er diskussionen af, hvorvidt dikotomien stadig er så absolut, som den har været tidligere i dette århundrede. Der er blevet stillet spørgsmålstegn ved den både i populær- og kunstmusikkens verden – bl.a. med ideen om cross-over –, og jeg vil foreslå, at det måske er bedre at opløse dikotomien på et teoretisk eller begrebsligt niveau for i stedet at se musikken som et bredt felt, der kan beskrives som et kontinuum mellem ekstremer.

Analysedelen omfatter en kritisk redegørelse for forskellige analytiske tilgange til populærmusikken (bl.a. Philip Tagg, Richard Middleton, Robert Walser, Allan Moore). Intentionen er dels at historisere og klargøre de centrale analytiske termer (f.eks. sound-begrebet), dels at foreslå eller anvendeliggøre termene klangfarve, tekstur og lydscene (det illusionære, 3-dimensionelle rum, der kommer ud af højttalerne) som de måske væsentligste analytiske termer i forbindelse med rockmusik.

Til sidst diskuteres relationerne mellem æstetik og analyse, både som videnskabsteoretisk problem og som et mere dagligdags problem: hvordan musik og ord møder hinanden. Grundsynspunktet er, at de to områder er indbyrdes afhængige: de analytiske redskaber er betinget af æstetiske antagelser og omvendt. Desuden opfattes forbindelsen mellem ord og musik ikke som arbitrær, men grundet i ønsket om at finde de mest passende beskrivelsesord, og derfor kan man hævde, at rockmusikkens betydning kommer til udtryk i diskursen om rockmusikken.

Morten Michelsen

EN NY MUSIK – MELLEM MUSLIMSK TRADITION OG MODERNE PÅVIRKNING I DANMARK

Projektet, finansieret af Statens Humanistiske Forskningsråd inden for satsningsområdet „Kultur mødet – Mellemøsten“, vil se på musikken blandt indvandrere fra en musiketnologisk og musiksociologisk synsvinkel. Opfattelsen af musik og dens betydning for brugerne, såvel som for musikerne, vil være i centrum. Projektet løber fra 1. september 1995 til 31. januar 1998, og resultatet vil blive en bog.

Det er formålet at afdække den musikalske virkelighed, som den opleves af unge anden-generations indvandrere, hvor forskellige interesser og processer mødes og støder sammen. Disse unge skal forholde sig til en række modsætninger: på den ene side det danske samfunds forventninger til indvandrerne om traditionel „stage-folklore“, spændende og eksotisk optræden, på den anden side de mange unge indvandreres oplevelse af at tilhøre en transkulturel verden. Samtidig er musik dels et etnisk identitetssymbol, ofte valgt af de ældre i samfundet, som ønsker traditionalisme og en forbindelse bagud, dels udtrykker musik også generationskonflikten, hvor unge ønsker at distancere sig fra forældrenes traditioner.

Projektet vil kombinere den individuelle historie med mere generelle observationer baseret på social og etnisk baggrund, da musikalsk virkelighed er en kombination af individuel- og gruppeerfaring. Herved bliver det ikke historien om de mest aktive og kendte indvandrer musikere, men derimod et bredt studie af en større gruppe af „normale brugere“ for at finde frem til de reelle musikvaner blandt denne gruppe. Gennem en kombination af mandlige og kvindelige informanter vil også kønsaspektet blive inddraget. Den regionale afgrænsning bliver Tyrkiet, Marokko og Pakistan, idet der for to, måske endda tre generationer siden kom folk fra disse kulturer til Danmark, og de hører i dag til de største indvandrergrupper.

Konklusionen baseres ikke på studiet af én kultur, én musik, én situation, men på nogle mere pan-etniske iagttagelser blandt anden-generations indvandrerne eller „de nye danskere“.

Eva Fock

POPULAR MUSICAL CULTURE IN ZANZIBAR AND TANZANIA

Gennem de sidste fem år har jeg beskæftiget mig med den populære musikkultur i den østafrikanske stat Tanzania, nærmere bestemt swahili-området, som ikke er etnisk, men derimod kulturelt defineret. I 1994 blev jeg ansat som forskningsassistent på Musikvidenskabeligt Institut i København og tog samme år til Dar es Salaam og Zanzibar Town, hvor jeg interviewede musikere og publikum samt deltog i øve-sessions og koncerter. Resultatet af arbejdet er blevet en ph.d.-afhandling med titlen: *Taarab na muziki wa densi. Popular musical culture in Zanzibar and Tanzania seen in relation to Globalization and change.*

I projektets indledende hovedkapitel gennemgås først udvalgte historiske træk i den musiketnologiske videnskabs tradition, som er af relevans for forståelsen af studiet af forandring, og herefter præsenteres en række teorier, som i tværvidenskabeligt perspektiv belyser udvalgte begreber som homogenisering (Bruno Nettl), globalisering (D. Robinson, E. Buck & M. Cuthbert), kulturelt hegemoni (Mark Slobin), postmodernisme (Frederic Jameson og Peter Manuel), kreolisering (Ulf Hannerz), og endelig diskuteres begrebet verdensmusik (Karlheinz Stockhausen og Veit Erlmann).

Med baggrund i denne diskussion præsenteres to populære musikkulturer fra hhv. Zanzibar og Dar es Salaam, Tanzania, nemlig den overvejende muslimske funderede *taarab* og den energiske dansemusik, *muziki wa densi*. Disse stilarters historie udredes, og begrebet centralitet, der ses som en forudsætning for den dynamiske forandningsproces, analyseres i forhold til begge.

For begge musikformer dokumenteres en tendens til, at fornyelsen sker gennem en indledende imitation af et fremmed ideal, som via elektroniske medier tilegnes gennem aural overlevering. I mødet med lokale musikalske traditioner og sociale betingelser for musikudøvelse internaliseres idealet i den pågældende kultur og bliver derved genstand for en afrikaniseringsproces. Desuden undersøges det, hvilke følger det har fået, at begge musikstilarter inden for de sidste ti år er blevet indoptaget i den globale musikproduktion under den fremherskende kategori 'Verdensmusik', der sælger 'forskellighed' som vare.

Afhandlingens konklusion er, at selvom ingen direkte homogenisering af verdens musikkulturer finder sted, så findes der en tendens i retning af systemisk produktion, der alt andet lige virker ind på de musikere, som uundgåeligt er underlagt de markedsøkonomiske forhold inden for den globale musikbranche. Musikerne og deres publikum befinder sig således i en vekselvirkning mellem systemiske, markedsrelaterede kræfter og kollektive og/eller individuelle æstetiske og sociale valg. I dette krydsfelt finder den kreative udfoldelse sted, og derved sikres at musikken bibeholder sin betydning og sin æstetiske karakter.

Forskellighed mellem de to musikformer bliver ofte bedømt således, at *taarab* findes mere autentisk end *muziki wa densi* – rent faktisk er begge former egentlige blandingsformer, har samme alder og er integrerede dele af den moderniseringsproces, som finder sted i Tanzania.

Annemette Kirkegaard

DEN FOLKELIGE BRORSONSANG I DANMARK

Den folkelige Brorsonsang i Danmark har sit naturlige udgangspunkt i anvendelsen af de to samlinger af Brorsonsalmer: *Troens rare Klenodie* (1739) og *Svane-Sang* (posth. 1765).

Især i perioden fra omkring 1830 blev disse samlinger under fællestitlen „Brorsons Salmebog“ de åndeligt vakte kredses foretrukne sangbog. Den fungerede

ved møder og gudelige forsamlinger samt i de vaktet hjem, hvor den blev et kærkomment modstykke til den rationalistiske „Evangelisk-Christelige Psalmebog“, der mange steder på initiativ af oplysningsivrige præster havde afløst „Kingos Salmebog“ som autoriseret kirkesalmebog.

Vi har talrige vidnesbyrd om, at de store folkelige religiøse vækkelser fra centralt hold blev vurderet som alvorlige anslag mod den officielle kirkes myndighedsstatus, hvor det gjaldt om at fastholde det rationalistiske kristendomssyn, således som dette var udtrykt i de autoriserede salme- og koralbøger og lærebøger ved kristendomsundervisningen („Balles lærebog“).

Med Brorson i hånden kunne store dele af befolkningen anført af lægprædikanter nu gå deres egne veje i troslivet uden om statskirkens og myndighedernes kontrol.

Men hvor kom melodierne fra? Vi ved, at Brorson til sine egne originale tekster overvejende benyttede det melodirepertoire, der allerede var indsunget med Kingos salmebog fra 1699. Til sine oversættelser af tyske tekster har han givetvis haft de tilsvarende pietistiske melodier som forlæg (jf. Henrik Glahn: *Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson 1694-1764*, Engstrøm & Sødring 1994). Men kun et fåtal af melodierne i det indtil nu indsamlede materiale fra den folkelige danske Brorsonsang har vist sig at have et tilhørsforhold til disse to nævnte grupper.

At opspore tilblivelsen af Brorsonsangens unikke melodirepertoire vil være et af dette forskningsprojekts hovedformål.

Kildematerialet, som det indtil nu foreligger, vil – som en anden central opgave – blive registreret samlet, og alle forhåndenværende optagelser vil blive aflæst og undergå en nærmere analytisk vurdering. Materialet kan deles op i to hovedgrupper:

1. Thorkild Knudsens optagelser blandt de „stærke jyder“ 1958-63, suppleret med optagelser af undertegnede i 1965. I alt ca. 60 optagelser med Brorsonsang, deponeret på Dansk Folkemindesamling i København.

2. Karl Clausens optagelser i Nordvestjylland (med centrum i Harboøre) og i Sønderjylland 1959-66. I alt ca. 200 optagelser med Brorsonsang, deponeret i Sanghistorisk Arkiv i Århus. Den religiøse sang i Harboøre udgør et emne for sig, idet man her både sang efter Brorson og efter „Haboøresangbogen“ (1888 med følgende udgaver).

I Karl Clausens kildemateriale foreligger ikke mindre end 727 optagelser med sang efter Harboøresangbogen, og jeg har skønnet, at det må være relevant at inddrage også dette materiale i undersøgelsen (omend mere perifert) for at få klarhed over de indbyrdes tætte relationer, der har været i anvendelsen af de to sangbøger.

Til disse to hovedgrupper slutter sig yderligere nogle optagelser af Nils Schiørring (Lyø, 1953) samt nogle endnu ældre fonograf-optagelser, som bl.a. Hakon Grüner-Nielsen og Knud Jeppesen har bidraget med. Og endelig har vi nogle skriftlige optegnelser, hvor især M.K. Sands tre samlinger (1911, 1915 og 1918) udgør et væsentligt kildemateriale.

Den endelige registrering, analyse og sammenfattende vurdering af dette materiale forventes tilendebragt i sommeren 1996 og vil derefter udmønte sig i en publikation.

Projektet gennemføres med støtte fra kulturministeriet i form af betalt orlov 01.09.1994-31.12.95 fra mit docentur ved Det jyske Musikkonservatorium samt med midler fra G.E.C. Gads fond og Gangsted-fonden.

Mogens Helmer Petersen

DEN NY MUSIK I DANMARK 1920-1940

Ph.d-projekt ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Indskrivningsperiode: 1. oktober 1995-30. september 1998

Projektet sigter mod at tilvejebringe en samlet fremstilling af de nye strømninger i musiklivet i Danmark i mellemkrigstiden. Det drejer sig om at beskrive, hvordan de tendenser, der i begyndelsen af det 20. århundrede slår igennem i europæisk kunstmusik, manifesterer sig i Danmark.

Den ny musiks modsætningsfyldte historie har haft stor betydning for dansk musik, ikke i den forstand, at man har kopieret udviklingen i udlandet, men derimod sådan, at man til stadighed har diskuteret og forholdt sig til, hvad der er foregået i det europæiske musikliv. Den danske ny musik har således i sit valg af forbilleder og sin afstandtagen fra andre stået i stadig dialog med de nye udenlandske strømninger. Den eneste danske komponist, der på samme måde opnåede at blive orienteringspunkt for diskussionen om det nye, var Carl Nielsen.

Omkring 1920 afspaltes den ny musik fra den eksisterende musikkultur, og kan herefter følges som en særlig sfære i musiklivet: institutionen *Ny Musik*. Den udgøres af et sæt af rammebetingelser for produktionen og distributionen af værker samt de æstetiske normer, der bestemmer interpretationen og receptionen af disse. Den ny musik udvikler sig indenfor og i konfrontation med disse rammer og en undersøgelse af den ny musiks udvikling må derfor både undersøge ændringerne i rammebetingelserne og ændringerne i de værker, der komponeres og spilles som ny musik.

Undersøgelsen falder i tre hovedområder:

For det første skal det undersøges, hvordan den ny musik konstituerer sig som en selvstændig institution, og hvordan denne institution udvikler sig i perioden. Det kommer til udtryk gennem udviklingen af selvstændige organisatoriske rammer i form af foreninger, der har den ny musik som sit særlige område. Det gælder Dansk Filharmonisk Selskab, Unge Tonekunstneres Selskab samt Foreningen "Ny Musik", der var dansk sektion af ISCM. De to sidstnævnte slutter sig i 1930 sammen til Det Unge Tonekunstnerskab. Disse foreninger fungerer som medier for fremførelsen af og diskussionen om ny musik.

Hovedparten af de værker, der er komponeret med det organiserede ny musikliv for øje, er skrevet af komponister født omkring århundredeskiftet.

Komponister som Knudåge Riisager, Finn Høffding, Jørgen Bentzon, Otto Mortensen, Erik Tuxen, Bernhard Christensen og Herman D. Koppel har en central rolle i denne sammenhæng. Det er karakteristisk, at de fleste af dem har studeret i udlandet og er velorienterede om, hvad der sker i udlandet. Ved at se på deres værker i perioden kan man dels se, hvad ny musik konkret var på et bestemt tidspunkt, dels følge virkningerne af de skift i orienteringen, der sker i perioden.

Udviklingen i det æstetiske normsæt, der er referenceramme for den ny musik, kan følges gennem debatten om ny musik, som føres i dagspresse og tidskrifter, især i Dansk Musiktidsskrift, og ved at se på receptionshistorien for repræsentanter for væsentlige retninger i det 20. århundredes europæiske musikliv: Schönberg, Stravinsky, Bartok, Milhaud, Kurt Weill, Hanns Eisler og Hindemith.

Der tegner sig et billede af nogle markante skift i orienteringen af den ny musik mod forskellige retninger i europæisk musik. I begyndelsen af 1920'erne er den centraleuropæiske modernisme velrepræsenteret, men fra 1923 vender blikket sig mod den ny franske musik. I 1929 begynder en ny-orientering, der indebærer en ny interesse for musikkens funktion, og som giver sig udtryk i orientering mod anvendt musik, før-klassisk musik og pædagogisk musik. I 1930'erne spiller indflydelsen fra jazz en rolle.

Det andet punkt er en bestemmelse af Carl Nielsens sene værkers placering i billedet. Uden at tage aktivt del i den ny musiks organisationer i Danmark repræsenterer han i høj grad det moderne. Både i europæisk perspektiv og som forbillede for en række af de yngre komponister indtager han en central position i billedet af den ny musik i perioden.

Det sidste hovedområde er en undersøgelse af de forsøg, der ud fra forskellige holdninger gøres på at reformere musiklivet eller skabe alternative musikalske offentligheder. En del af dette kan karakteriseres som en kritik af koncertkulturen, og det hænger sammen med den øgede fokusering på musikkens funktion, der slår igennem omkring 1930. Her spiller også det musikpædagogiske arbejde en rolle, med oprettelsen af folkemusikskoler og kompositionen af undervisningsmusik som eksempler. Desuden omfatter det venstrefløjens musik-kultur, hvor man må skelne mellem den politiske og den kulturradikale venstrefløj.

Michael Fjeldsøe

DEN ISLANDSKE ELEKTRONISKE MUSIKS FREMKOMST OG UDVIKLING

Projektet, *En undersøgelse af den elektroniske musiks udvikling i Island, og i forbindelse hermed et antal analyser af islandske elektroniske værker*, gennemføres som et tre-års ph.d.-studium ved Aalborg Universitet. Jeg har i de to første studieår overvejende finansieret studiet selv, men dog med et vist tilskud fra den islandske stat. Det sidste studieår finansieres gennem AUC.

Arbejdets formål er at beskrive musiklivet i Reykjavík i årene fra ca. 1950 frem til 1990 med særligt henblik på den elektroniske musik og de komponister, der har arbejdet med denne i deres kompositoriske virksomhed. Der er tale om en videreførelse af den forskning, som påbegyndtes i mit speciale om Jón Nordals musik og om musiklivets udvikling i Reykjavík i '50erne og den første halvdel af '60erne.

Den musik, der blev komponeret og spillet i Island frem til ca. 1960, har hovedsageligt rødder i den traditionelle klassiske musik fra det forrige århundrede. Det 20. århundredes musik kom først for alvor til Reykjavík efter stiftelsen af Musica Nova i 1960. Det var netop ved én af deres koncerter i 1960, at det første islandske elektroniske værk af nogen betydning blev opført. Komponisten var Magnús Blöndal Jóhannsson, der således betragtes som pioneren inden for den elektroniske musik i Island, og som derfor naturligt indtager en central position i min afhandling. Jóhannsson er uddannet komponist, pianist og dirigent fra Julliard School of Music i årene 1946-1952. Han har dog aldrig studeret elektronisk musik, men i forbindelse med sin ansættelse ved den Islandske Radio i 1954 fik han i sin fritid mulighed for at bruge radioens primitive udstyr til at komponere elektronisk musik. Hans kompositioner vandt dog aldrig samtidens forståelse. Jóhannsson har komponeret ganske få værker, hvor han bruger elektronik. Det gælder også Thorkell Sigurbjörnsson der, som den første islænding, studerede elektronisk musik, bl.a. hos Lejaren A. Hiller ved University of Illinois i 1959. Hans første værk, der var komponeret i USA, uropførtes også ved Musica Novas koncertrækker i 1960. Her skal også nævnes Leifur Thorarinsson og Atli Heimir Sveinsson, der studerede i Köln i '60erne, og Gunnar Reynir Sveinsson, der studerede elektronisk musik i Holland midt i '70erne.

En ny generation komponister, der bruger elektronik/computere, dukker op i '70erne med Thorsteinn Hauksson, uddannet i USA, og Lárus H. Grímsson, uddannet i Holland, Karólína Eiríksdóttir, uddannet fra USA, Snorri Sigfús Birgisson og Hjálmar H. Ragnarsson, der også studerede denne teknik i '70erne, hhv. i Norge og i USA. Derefter følger Kjartan Olafsson, uddannet i Holland og Finland, Ríkhardur H. Fridriksson, uddannet i Holland, Hilmar Thórdarson fra USA og Helgi Pétursson fra England. Inden deres udlandske studier er alle disse komponister uddannet på konservatoriet i Reykjavík.

Man kan se af denne opremsning, at Islandske komponister har været mange steder for at uddanne sig i musik. Her er kun få af de steder nævnt og udelukkende ud fra den elektroniske musik.

Det er den islandske musikhistorie, som de har været med at skabe, efter deres studier i udlandet, jeg forsøger at beskrive, samt udviklingen af de institutioner, så som symfoniorkestret, musikskolerne samt adskillige foreninger, der findes i Island, og som de nævnte komponister har været med til at stifte og udvikle.

Ligeledes vil jeg præsentere nogle analyser af islandske elektroniske musikværker.

Bjarki Sveinbjörnsson

MUSICA SVECIAE: FOLK MUSIC IN SWEDEN

Den första utgåvan i den nya folkmusikserie som Caprice Records ger ut i samarbete med Sveriges Radio P2, Svenskt visarkiv och Kungl. Musikaliska akademien, publicerades våren 1995. Hela serien kommer att bestå av 20 utgåvor, sammanlagt 25 CD-skivor, och skall vara avslutad i december 1997:

- 1-2 Den medeltida balladen (1995)
- 3 Varjehanda folkmusik (1995)
- 4 Äventyr i jazz och folkmusik (1995)
- 5 Låtar från Orsa och Älvdalen (1995)
- 6 Vaggvisor och ramsor (1995)
- 7 Munspel och handklaver (1995)
- 8 Lockrop och vallåtar (1995)
- 9-10 Lena, Ulrika och Svea
- 11 Spelmän på 1950-talet
- 12 Sjungande Tornedalen
- 13 Prillarhorn och knaverharpa
- 14 Vall- trall- och Lapp Nils-låtar
- 15 Sjömansvisor och rallarvisor
- 16-17 Låtar från Rättvik, Boda och Bingsjö
- 18 Låtar från Dala-Floda och Enviken
- 19 Skillingtrycksvisor
- 20 Visor och låtar från Bohuslän
- 21-23 Jojk
- 24 Koraler och bröllopsmusik från Runö
- 25 Folkmusik i förvandling.

Bland de redan utgivna är *Den medeltida balladen*. På denna dubbel-CD presenteras 41 ballader – flera av dem i olika versioner. Det är en återutgivning på CD av Sveriges Radios stora dokumentärutgåva från 1962. CD-versionen har här utökats väsentligt med fler inspelningar ur radions arkiv – bl a med skämtballader. Inspelningarna gjordes på 1950- och 60-talen med svenska och finlandssvenska traditionsbärare. Utgåvan har försetts med nyskrivna artiklar om den medeltida balladens texter och melodier samt ett separat häfte med samtliga balladtexter.

Varjehanda folkmusik är en exposé över svensk folkmusik i hela dess bredd. Många av inspelningarna är gjorda „på fältet“ – från 1942 och framåt – på fäbodvallar eller hemma hos folkmusiker och sångare. Andra speglar dagens svenska folkmusik, dels i den traditionella formen, dels i den levande blandning mellan olika musikstilar som utvecklats under de senaste åren.

Distribution: CDA Box 4225, S-102 65 Stockholm. Tel 08-791 47 00. Fax 08-642 27 75.

Märta Ramsten

DANSK MUSIKHISTORIE OG MUSIKFORMIDLING CA. 1783-1950

I 1993 erhvervede Det kongelige Bibliotek *Dan Fogs Samlinger og Arkiv til dansk musikhistorie og musikformidling*. Arkivet fylder ca. 660 arkivkasser, som omfatter 88 sarsamlinger af vidt forskellig natur, der alle er udførligt registreret på i alt ca. 5500 sider. Dette materiale er nu tilgængeligt for forskningen.

Samlingerne er anlagt som arkivsamlinger, der giver mulighed for studier ud fra primærmateriale. Mange noder er i tidens løb gået tabt, og forlagsarkiver findes kun i meget begrænset omfang.

Et grundlæggende princip i anlægget er kronologien. Da nodetryk ikke bærer udgivelsesår, er stoffet her dateret, så at der åbnes mulighed for en historisk orientering i forløbet.

Samlingerne falder i ni hovedgrupper:

A-B, # 1-15: Komponistsamlinger af trykte noder; de er bibliograferet, dateret og indekseret.

C, # 16-28: Nodetryk, temasamlinger, herunder f.eks. # 16: Node-periodica, 46 rækker fra 1795-1932, en objektiv kilde til det historiske forløb med talrige førstetryk. Desuden vaudeville, revy, sangspil og dansealbum, samt sangbøger fra koralbøger over visebøger og *Danmarks Melodibog* til Studenter-Sangforeningen.

D, # 29-32: Manuskripter og dedikationer, autografe breve og dedikations-eksemplarer, breve og dokumenter samt håndskrevne samlinger.

E, # 33-42: Trykt litterært materiale, dvs. libretti, programmer, udsnit, tidsskrifter og litteratur.

F, # 43-51: Musikforlag, -handel og -formidling. Henimod 600 forlag i København og provinsen belyses ved udgivelser, kataloger og daterede noder. – # 49, Musikalske lejebiblioteker var betydningsfulde led i musiklivet. De var meget omfattende, omkring 1850 rummede Loses og Plenges lejebiblioteker hver ca. 30.000 værker, og deres trykte kataloger giver et objektivt billede af smag og udvikling.

G, # 52-63: Nodetryk. Gebetet er som det foregående kun sparsomt studeret. Her findes beskrivelser – med arkivmateriale – af typetryk, nodestik, litografi og andre fremstillingsmåder, samt danica udkommet i udlandet. – # 62 rummer nodetitler, der er tegnet af danske kunstnere.

H, # 64-74: Registranter – musikkibliografi. – # 64 rummer musikalske excerpter fra *Adresseavisen* 1783-1854, ca. 1400 sider – med indeks. – # 66 koncerter i København 1783-1854, og adresser. # 68 er musikhandlerkataloger 1784-1803, en analyse af ca. 9100 værker af 934 komponister, der forhandlede her på den tid. Beethoven optræder i en dansk katalog allerede i 1787. – # 69-71 rummer forarbejder til *Dansk Musikfortegnelse 1854-1971*. Originalmateriale findes i *Dansk Boghandlertidende* og *Dansk Musikfortegnelse 1899-1930*. Komponistindeks hertil omfatter ca. 2000 komponister – med årstalshenvisninger.

I, # 75-85: Diverse særsamlinger, ordnet efter ikke-musikalske kriterier. # 75 'Særforsorgen' har 2575 hefter ordnet efter *emner* af meget forskellig art, f.eks. navne, militaria, digtere etc. ad infinitum, som kortspil, spejdere, øl, kommunikation etc. – #76 er dansk topografi, # 77 er kvindelige komponister, # 78 Besættelsestiden, # 82 nodepapir, # 84 restauranters musikkataloger etc. Materialet er registreret og dateret.

Opgaven har været at bevare, ordne, registrere og datere utallige danske node-tryk og gøre dem tilgængelige efter yderst varierende kriterier for derved at skabe et grundlag for forskning af den musikalske udvikling på mange gebeter ud fra talrige udgangspunkter. Det tværfaglige anlæg og den indbyggede kronologi åbner mange døre.

Dan Fog

SYMPOSIUM I CHEMNITZ-ZWICKAU

I dagene 24.-27. maj 1995 afholdtes ved Technische Universität Chemnitz-Zwickau et symposium med titlen "Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa", arrangeret i samarbejde med Institut für Deutsche Musik im Osten. Arrangementet forløb som to parallelsessioner med titlerne "Symphonik" og "Musiksammlungen" med hver ca. 30 indlæg. Hovedtemaer i sessionen "Symphonik", som undertegnede fulgte, var den folkemelodiske indflydelse på en række symfoniproduktioner (Johannes Brahms og ungarsk musik, ungarske elementer i Franz Schmidts symfonier, schlesiske folkesange i Witold Lutoslawskis symfoniske værker), hidtil kun lidet påagtede symfoniproduktioner (F.L.Ae. Kunzen, Robert Volkmann, Joachim Raff, Richard Wetz, Boris Lyatoschynskij), samt symfoniske problemstillinger i områder af Østeuropa, hvor de politiske forhold har givet komponisterne vanskeligheder eller ligefrem ført til undertrykkelse af deres musikskaben – således fremgik det af nogle indlæg bl.a. fra ukrainske musikforskere. Indholdet af symposiet var i det hele taget stærkt præget af den politiske afspænding mellem øst og vest. Der blev på baggrund af denne sat fokus på symfonikomponisternes rolle i diktaturstater. Til belysning af dette forhold præsenterede en række forskere fra de baltiske lande stof, som må formodes at have været ukendt for de fleste. Markant var i forbindelse med dette emne et foredrag ved lederen af symposiet, professor Helmut Loos, omhandlende den

tyske symfoniker Richard Wetz, hvis virke i det nationalsocialistiske Tyskland blev genstand for en længere debat.

Sessionen var, som man vil forstå, i et vist omfang præget af musikkulturen i – hvad gerne benævnes som – randområder. Der blev således kastet lys over forbindelsen mellem de musikalske centre, ikke mindst Leipzig og Berlin, og de østeuropæiske lande, hvilket førte til en inddragelse af den folkemusikalske indflydelse i behandlingen. Sessionen bidrog til en nuancering og udvidelse af den almindelige europæiske musikhistorie, og den betonedes forholdet mellem den kunstneriske frihed og det politiske system. Et af foredragene havde et emne inden for dansk musik: Heinrich W. Schwabs gennemgang af bl.a. formale og tonale forhold i F.L.Ae. Kunzens symfoni i G-dur.

Symposiets foredrag var placeret i dagtimerne, medens aftnerne rummede koncerter, operaforestilling og et besøg i Robert Schumanns fødehus i Zwickau. Ledelsen og arrangementet blev som nævnt forestået af Helmut Loos, som med sit overblik og sin store imødekommenhed sikrede symposiets praktiske og “sociale” forløb. Indlæggene fra begge sessioner påtænkes udgivet i en rapport.

Claus Røllum-Larsen

MUSIKKETNOLOGISK KONFERANSE I KØBENHAVN

International Council for Traditional Music (ICTM) er en verdensomspennende organisasjon under UNESCO som arbeider for å fremme musikketnologisk forskning og formidling. ICTM arrangerer verdenskonferanse annethvert år og har i tillegg en rekke andre viktige aktiviteter. Av stor faglig betydning er arbeidet i de såkalte Study Groups, som er avgrenset til spesielle fagområder. Her møtes forskere med spesielle interesseområder innen musikketnologien vanligvis hvert tredje år for å drøfte utvalgte temaer. Ofte blir referatene av innleggene under disse konferansene publiserte som egne bøker.

24.-28. april 1995 avholdt en av ICTM's studiegrupper, „Study Group on Historical Sources of Folk Music“, sin konferanse på Dansk Folkemindesamling i København. Lokal organisator var arkivar Jens Henrik Koudal, som sammen med studiegruppens leder, eller mater familias, dr. Doris Stockmann fra Berlin, hadde lagt forholdene både faglig og praktisk til rette for de 26 deltakerne, som kom fra i alt 14 land. Fra Norden deltok foruten Koudal arkivar Svend Nielsen og lektor Birthe Trærup fra Danmark, førstearkivarie Margareta Jersild fra Sverige og førsteamanuensis Bjørn Aksdal fra Norge.

Det var valgt to hovedtemaer for konferansen, *Musikk og arbeid*, og *Tradisjonell musikk mellom urbane og rurale samfunn*. De fleste innleiderne hadde valgt å presentere innlegg knyttet til det siste temaet. Arrangør Jens Henrik Koudal åpnet med å presentere resultater fra sitt spennende forskningsprosjekt om forholdet mellom stadsmusikantene og de lokale spillemenn. Her setter

Koudal søkelyset på et viktig spenningsfelt som har hatt stor betydning for utviklingen av folkemusikken ikke bare i Danmark, men også i andre nord-europeiske land. Ralf Gehler fra Schwerin i Tyskland fulgte opp denne problemstillingen med eksempler fra hertugdømmet Mecklenburg, hvor de privilegerte musikere øvet stor innflytelse på folkets musikksmak. Dette førte til at eldre rurale musikkformer som f.eks. de små ensemblene med sekkepipe og fele ble trengt bort. Også Margareta Jersild fra Svenskt visarkiv tok opp populær- og kunstmusikkens innflytelse på folkemusikken, men hennes utgangspunkt var primært eldre svenske spellmannsbøker, hvor vi finner en rekke eksempler på lån og påvirkninger fra europeisk kunstmusikk.

I de senere årene har det blitt langt vanligere med deltakere fra de baltiske statene på internasjonale musikkonferanser. Under ICTM-konferansen i København deltok Zaiga Sneibe (Riga, Latvia) og Rimantas Šliužinskas (Klaipeda, Litauen) med hvert sitt innlegg. Mens Sneibe tok for seg et historisk tema om tradisjon og forandring i latvisk folkesang på 1700- og 1800-tallet, ga Šliužinskas en interessant innføring i de rituelle sangtradisjonene knyttet til innhøstningen.

Under musikketnologiske konferanser kan man grovt skille mellom innlegg som tar utgangspunkt i musikktradisjoner knyttet til ens eget land og innlegg hvor man belyser fremmede musikkulturer. Til den første gruppen hører også innlegg som tar opp problemstillinger vedrørende innvandrete og samtidige musikkulturer. I Norden har de fleste musikketnologer fram til nå beskjeftiget seg med forskning omkring våre egne gamle musikktradisjoner. Situasjonen har vært omtrent den samme i Ost-Europa. I tillegg har det i enkelte land, ikke minst i Sverige, kommet en ny generasjon forskere som spesielt har vist stor interesse for innvandrerulturene. Hvis vi går til deler av Sentral-Europa eller til USA er situasjonen den motsatte. Her har det lenge først og fremst vært de fremmede musikkulturene som har påkalt interessen hos musikketnologene. Under denne konferansen bidro spesielt de tyske deltakerne med slike presentasjoner knyttet til land som Yemen, Georgia, Tyrkia og Hellas, samt Karibien. Av mer prinsipiell karakter var innlegget til Doris Stockmann som dvelte ved den historiske forankringen til funksjonssammenhengen mellom musikk og arbeid, noe også Svend Nielsen var inne på i sitt innlegg om arbeidssang i Danmark.

Ved konferansens slutt vanket det mange vel fortjente godord til Jens Henrik Koudal og Dansk Folkemindesamling. Foruten det faglige utbyttet fikk også deltakerne med seg en interessant rundtur i praktfulle landskaper i Nordsjælland. Og så ser vi alle fram til neste konferanse, som vil bli holdt i Thessaloniki i Hellas høsten 1997. I mellomtiden kan vi forhåpentligvis glede oss over å kunne lese konferanseinnleggene, som trolig vil bli publisert av Dansk Folkemindesamling.

Bjørn Aksdal

ØSTERSØ-KONGRES I GREIFSWALD

Musikkultur in den Städten des Ostseeraumes im 17. und 18. Jahrhundert. Konferenz im Rahmen der internationalen Greifswalder Tagungen zur „MUSICA BALTICA“ – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Greifswald – Lubmin 30. Nov. bis 3. Dez. 1995.

Rækken af musikvidenskabelige seminarer om Østersøområdet musikkultur, arrangeret af Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik ved Ernst-Moritz-Arndt universitetet i Greifswald, blev i 1995 fortsat under ovennævnte hovedtema.

For tilrettelæggelsen stod kollegerne fra Greifswald, Dr. Lutz Winkler og UMD Ekkehard Ochs, og seminaret havde samlet deltagere fra ikke mindre end otte lande, Tyskland, Polen, Rusland, Litauen, Letland, Finland, Sverige og Danmark, ca. 25 i alt. Efter en indledning i den fornemme universitetsaula i Greifswald med velkomstaler, koncert og foredrag af Dr. Burkhard Köhler om pommerisk musikkultur i første halvdel af det 17. årh. var resten henlagt til Heimvolkshochschule Lubmin, 20 km. op langs kysten.

Selv om emnerne for de korte foredrag var lagt inden for en kronologisk ramme af to århundreder, var den faglige bredde stor. En hel del bidrag handlede om musikken fra de større byer ved Østersøen, den verdslige og kirkelige kunstmusik såvel som stadsmusikanternes virke. Andre kastede lys over tidsrummets musikaler, specielt de trykte, og instrumentmagernes, navnlig violin- og orgelbyggernes virksomhed. Men på tværs af emnerne var mobiliteten, altså musikernes bevægelser fra sted til sted i området, ligesom ved tidligere Greifswald-møder genstand for særlig interesse (se Jens Henrik Koudals omtale af seminaret i 1993 i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXI 1993, s. 93f). Organister, militærmusikere og stadsmusikanter er draget til havs for at søge bedre vilkår – selv på skibene har man spillet og sunget – og på den måde forbindes Balticum med mange tråde til ét samlet musikhistorisk felt. Dog syntes der blandt de mest indsigtfulde af deltagerne at være enighed om en enkelt begrænsning, idet svenskerne synes at have gjort sig påfaldende lidt bemærket i Forpommern under deres herredømme mellem 1648 og 1815. Det er den relativt nye indsigt i disse forhold, der giver de årlige Greifswald-møder ikke blot berettigelse, men gør dem til en vigtig del af den aktuelle musikforskning.

En nærmere redegørelse for indholdet af de enkelte bidrag må afvente udgivelsen af kongresberetningen, der ikke skulle lade vente så længe på sig. Beretningen fra 1993 er på trapperne, og derefter vil en samlet beretning for seminarerne i 1994 og 95 hurtigt blive udfærdiget.

Det skal dog siges, at seminaret i kraft af de indholdsrige enkeltbidrag, af de livlige og væsentlige diskussioner og af det i det hele taget vellykkede arrangement var en ubetinget succes. Man må kun håbe, at traditionen kan føres videre.

Carsten E. Hatting

MUSIKFORSKNINGEN VED AARHUS UNIVERSITET

I lighed med situationen ved Københavns Universitet, som den er ridset op i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXII, har forskningen ved Det Musikvidenskabelige Institut i Aarhus også i en længere periode været præget af de store krav, der har været stillet i forbindelse med den løbende udvikling af undervisningssiden på musikstudiet.

Der blev imidlertid sat godt skub i tingene, da vi på instituttet i 1990 begyndte at afholde forskningsaftner, hvor man præsenterede sin forskning for kollegerne og her-ved fik en mulighed for konstruktive samtaler herom.

På samme tid initierede instituttet udgivelsen af to forskellige skriftserier (se nedenfor), der har fået stor betydning for formidlingen af den forskning, som foregår ved instituttet.

Forskningen ved instituttet i Aarhus er præget af de enkelte forskeres interesser. Vi har med andre ord ikke udarbejdet nogen specifik forskningsprofil for instituttet. Alligevel er der visse mønstre, som tegner sig, når man ser på de udgivelser, instituttet har stået for gennem de seneste fem år:

1) *Cecilia* årbøgerne 1991, 1992-93 og 1994 viser de forskelligartede forskningsinteresser, som medarbejderne ved instituttet har – fra grønlandsk trommesang over Haydns messer til Knud Jeppesens a cappella-korværker, for eksempel. Dog viser der sig i det samlede billede en koncentration i interessen om det 19. århundredes kunstmusik – herunder især Bruckners og Wagners musik – og det 20. århundredes kunst- og populærmusik – her især rockmusikforskningen, ligesom også instituttets efterhånden mangeårige tradition for forskning inden for dansk sanghistorie gør sig stærkt gældende.

2) *Da capo*-skriftserien består hovedsageligt af artikler, der har været anvendt i en arbejdssammenhæng på instituttet. Indtil nu er der udkommet ni numre i serien af meget forskellig karakter.

Hvad angår forskeruddannelse, er et par medarbejdere initiativtagere til et nordisk samarbejde vedrørende forskeruddannelse. Herudover indgår Musikvidenskabeligt Institut i Aarhus i et tværfagligt samarbejde vedrørende forskeruddannelserne med de andre æstetiske fag på Det humanistiske Fakultet: Dramaturgi, kunsthistorie, litteraturhistorie samt æstetik & kultur.

Dette tværfaglige samarbejde har desuden fået konkret udtryk i et stort forskningsprojekt i tilknytning til fakultetets Center for Kulturforskning, projektet, som er støttet af Statens Humanistiske Forskningsråd, drejer sig om „Moderne æstetisk Teori: det æstetiskes aktuelle funktionsforandring“. Et par af instituttets medarbejdere er tilknyttet projektet.

Herudover er instituttets forskere inden for det 20. århundredes populærmusik styringsgruppe for et forskningsprojekt under NORFA-programmet: „Nordisk Rockforskning“.

De seneste år har instituttets forskning fået et tilskud af nye kræfter via de ph.d.-studerende. Vi har for tiden to ph.d.-studerende, hvis ganske forskellige forsknings-

projekter begge ligger indenfor det 20. århundredes musik og samtidig trækker linier til det æstetiske samarbejde: „Postminimalismens musik, æstetik og kultur – Crossing the borders“ samt „Computermusikkens Paradigme“.

Karen Juul-Olsen

FORSKNING VED MUSIKHISTORISK MUSEUM OG CARL CLAUDIUS' SAMLING

„Museets formål er 1) at indsamle og bevare musikinstrumenter og andet dokumentarisk materiale til belysning af musikken i kulturhistorisk sammenhæng og herunder specielt bevare de eksisterende samlinger ... 2) at fremme og bidrage til den videnskabelige udforskning af museets samlinger, 3) at formidle samlingerne til offentligheden. Der påhviler museet et særligt ansvar med henblik på sikring af stof til belysning af danske musikforhold. Museet skal holdes åbent for publikum i et omfang, der fastsættes af bestyrelsen“. (Fundats af 1.10.1977, § 3).

I modsætning til f.eks. biblioteker, centrale arkiver og sygehuse kan man med enkelte undtagelser sige, at der ikke *skal* være offentlige museer i Danmark. De er der bare, og af den grund findes også en „Lov om museer“, som omfatter de statsanerkendte (= statslige eller statsstøttede) samlinger. Den handler om, hvilke forpligtelser museerne skal opfylde for at modtage statsmidler. Den nuværende kulturminister (juli 1995) har med alle registerknapper udtrukne bebudet en helt ny museumslov, men indtil videre befinder fundatsen for det statsstøttede Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling sig i smuk overensstemmelse med lovens krav, også hvad angår forpligtelsen til forskning, samtidig med at der er taget højde for den virkelighed, museerne må leve med. Læg mærke til paragraffens punkt 2, *at fremme og bidrage til*, og sammenhold dette med punkt 3, *at formidle samlingerne*. Læg dertil '80ernes og '90ernes stigende krav fra politisk hold om at markedsføre institutionen i turistmæssigt øjemed – så behøver jeg vist ikke yderligere at tydeliggøre et lille museums særlige dilemma: på linie med f.eks. biblioteker og arkiver er museet i høj grad en serviceinstitution for andre forskere. Samtidig skal vi deltage i det, man kalder begivenhedskulturen. Der skal ske noget, og det skal stort set foregå hele tiden. Det er formentlig overflødigt, men alligevel må det nævnes, at der ikke i den anledning er tilført museet øgede ressourcer.

De videnskabelige medarbejdere omfatter en direktør og en inspektør på fuld tid samt forskningsbibliotekaren på halv tid. Sammen med direktøren vil museums-inspektøren på Musikhistorisk Museum udover fundatsens formålspræcisering være forpligtet til at interessere sig levende for, hvor papirkurven skal stå, rengøringsplanens gennemførelse, bygningernes vedligehold, sikkerhedsforanstaltningernes tilstand etc. Museet har indtil 1.9.94 gennemført en ugentlig arbejdsdag til inspektørens frit valgte område, men det er lykkeligt, når en højt kvalificeret forsker med museets, forskningsrådets og diverse fondes støtte for en 3-årig periode bliver frigjort til fordybelse i et emne, der ligger uden for de om-

råder, som museets samlinger kan belyse. (Se nærmere herom i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXII, 1994, Ole Kongsted: „Musik og musikalsk virksomhed i Danmark ca. 1560-ca. 1610“). Netop af hensyn til fundatsens formulering om videnskabelig udforskning af egne samlinger har den vikarierende inspektør fortsat en ugentlig forskningsdag, men nu med henblik på institutionsrelaterede undersøgelser.

De fleste museumsfolk sætter stor pris på deres formidlingsopgaver, men vi sætter ikke pris på den nuværende tendens til at vægte kvantitet fremfor kvalitet, og vi søger stædigt at fastholde princippet om, at bag selv den mindste udstilling bør der ligge en undersøgelse. Vi er faktisk kommet til at holde af dette ord, fordi begrebet forskning efterhånden er blevet så belastet. Idealet vil naturligvis være, at museet ud fra et fagligt skøn igangsætter en undersøgelse, som herefter formidles gennem udstilling, katalog, foredrag og levende musik. I *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling* IV 1984-1993 (København 1994) gives bl.a. et overblik over museets indsats i det forløbne 10-år. Her vil man kunne se, at vi i et vist omfang har kunnet gennemføre den slags projekter. Her skal nævnes et par eksempler, som efter vor opfattelse har fungeret tilfredsstillende: 1990 „Masser af Messing“, 1991 „Mandolin i Danmark“, 1992 „Musik og Reklame“ og 1993 „Harpens Kraft“. I disse tilfælde har emnet ligget inden for samlingernes tyngdepunkt, museet har gennem større eller mindre undersøgelser tilvejebragt ny viden, der er fastholdt i en publikation, og fokus har ligget specielt på forhold inden for dansk musikliv.

Lige fra etableringen af Den danske Orgelregistrant i 1972 har Musikhistorisk Museum været hjemsted for dette – også i international sammenhæng – enestående arbejde. I 1989 overgik registranten til museets ejendom, hvorved dette værdifulde arkivs formelle status er sikret en fremtid i faste rammer. Opgaver med registrering af pibeorgler i Danmark og besvarelse af talrige forespørgsler fra institutioner og privatpersoner har givet anledning til en ret intensiv forskningsmæssig indsats. Det seneste resultat heraf er registrantens medvirken ved de undersøgelser, der førte til restaureringen af det interessante renæssanceorgel i Dronning Dorotheas Kapel på Sønderborg Slot. (Se nærmere om orgelregistrantens arbejde i Ole Olesen: „Den danske Orgelregistrant“, *Dansk Årbog for Musikforskning* XXI, 1993).

Af *Meddelelser* IV fremgår det også, at udefra kommende kræfter kan påvirke aktiviteterens indhold, hvilket er både nyttigt og inspirerende, selvom det også er forbundet med den risiko, at man taber institutionens egentlige formål af syne. Nogle af øjeblikkets kodeord er samarbejde om projekter og opbygning af netværk med alt, hvad dertil hører. Heinrich Schütz-årets samkøring af udstilling, symposium og koncertrække og Chr. IV-årets beslægtede aktiviteter over et endnu bredere felt er eksempler på, at museet i kraft af fællesskabets faglige og økonomiske styrke har kunnet yde en markant forskningsmæssig indsats. Modsat er de københavnske museers i høj grad vellykkede projekt „Dansk - danskere“ et fremragende eksempel på et fælles fremstød, der først og fremmest betød noget

for PR, turisme og populær formidling uden anden baggrund end paratviden og indsamling af snævert målrettede data.

Museets profil i fremtiden vil naturligvis i vid udstrækning afhænge af forhold, som vi ingen indflydelse har på, men med det forbehold kan jeg vist nok fremkomme med den hensigtserklæring, at vi vil satse på at udbygge samlingerne med materiale til belysning af det århundrede, som vi er i færd med at forlade. Ikke et øjeblik for tidligt, kan man roligt indrømme uden straks at levere de dybere årsager til den uholdbare tilstand. Vi agter at varetage en del af de undersøgelser, som forbinder sig med en kvalificeret indsamlingsproces, der omfatter en kulturhistorisk, organologisk, musikalsk og teknologisk indfaldsvinkel. Derudover vil vi søge at etablere et samarbejde med forskere inden for specialer, som vi ikke har mulighed for at dække selv. Vi håber og tror, at den kommende strategiplan for forskning i Danmark vil kunne inddrage Musikhistorisk Museums tanker om fremtidige undersøgelser i den overordnede planlægning.

Mette Müller

Anmeldelser

Reinhard Strohm: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge University Press, Cambridge 1993. 720 s. Ill. Noder. ISBN 0-521-41745-7. £60.

The eminent scholar, Reinhard Strohm, has during the last two decades or so made a substantial contribution to the understanding of 14th- and 15th-century music of which the present book is a superb synthesis. Through the entire book the author shows an erudition which certainly is rare today and the notion that he has sifted an enormous amount of both primary and secondary material would make most musicologists breathless.

Part I deals extensively with the Great Schism (1378-1417) which also from a musical point of view played an important role. First Strohm deals with the traditions of central Europe, i.e., southern France and Aragon, including an interesting discussion of the *Ars subtilior*. Then follows a chapter in which the so-called 'lateral' traditions of Paris, the Low Countries, England, and Italy are defined and examined. Part I concludes with a chapter on the Council of Constance (1414-18) which – because of the participants' divergent background – also had to integrate a variety of music. Part II, *The age of Dufay and Dunstable*, is divided into two sections or chapters the first of which discusses the new Continental style, while the second expounds upon the English and, briefly, on east European trends. Part III, *The common traditions*, takes a completely different path reviewing the use of music in various institutions. Part IV, *Europe after 1450: diversity and participation*, is the most lengthy, nearly half of the book, and combines the approaches found in the three previous parts. The final part of the book appears to be the most fluent, maybe because the information given is not so overpowering as in the previous parts where at times the text becomes tiresome to read and where the reader easily loses the thread. The discussions concerning the *L'homme armé* Masses are especially enlightening and give the reader an intriguing picture of the history of the popular tune and the many versions based on it. Furthermore,

the discussion of the east European sources is indeed fascinating.

A work of this kind does, however, also raise some principal questions. The general approach of the book is traditional in composition where, for example, the short descriptions of MSS seem to be a 'must'. One could wonder if these really are necessary to include in the main text and would not benefit from being relegated to an appendix. Instead a more detailed discussion on music theory and also philosophy (the definition of music, the qualities of music, the purpose and function of music), which were considered an integral part of music, could have been included. All these areas need much more profound research and it is sad that they are usually not mentioned in books on music history, thus promoting the idea that music was (and is) a small independent 'biotope' not influenced at all by the outside world. These aspects, however, do not prejudice the distinction of the present work, for Strohm has clearly proved that his method gives results and also new insights into music.

Nevertheless, there are a few objections which need to be addressed: the analytical sections of the book seem to be the most weak, employing concepts which are not appropriate to the music. Strohm does use modal terms but most often they are employed in a vague manner. Some pieces are characterized as Dorian, that is, without distinguishing between authentic and plagal modes, while others are classified as mode 1 or mode 2 (see pp. 405-6, e.g.). The method is inconsistent and gives the impression that the author is not quite sure how to determine the modes of early compositions or how to describe the tonal material utilized. Though the author seems reluctant to discuss details of mode and tonality in medieval terms (p. 4), they do indeed explain many aspects of the music which otherwise would remain obscure for us today. It tells us a good deal about their compositional procedures which purely modern concepts cannot unveil. It is, of course, an overwhelming task in itself, if one wishes to understand and to be able to use contemporary concepts, but it is a subject which cannot be

avoided or neglected today – especially not by music historians.

The music examples are basically good; however, sometimes the original clefs and initial note values are not given (there is one wrong clef in ex. 10 p. 88 where the G₂-clef should be a F₄-clef). Does that depend on which modern sources the author has quoted? One aspect which would help the reader is the overall *ambitus* of each part, since it would give him some idea of the ranges and the modes of the pieces. The modern reduction of the original mensuration signs is somewhat questionable. In a comprehensive work of this calibre, addressing musicologists and the serious student, it is highly relevant also to show the original mensuration – especially since the book, though containing more than 700 pages, only includes two facsimiles of music from the period discussed! Furthermore, the added accidentals (*musica ficta*) in the examples are sometimes disputable but this area needs more research before it can be tackled appropriately.

Finally, only one frustrating detail needs to be mentioned. Words in italics (as well as the exclamation mark) which occur frequently when the author wishes to emphasize particular aspects become rather a nuisance. They are not necessary and remind the reader of a script prepared for lectures.

In spite of these very minor objections, the book must be considered a *tour de force* of a rare quality and will be a very valuable source of information for future scholars and also as a very useful reference tool. In a lengthy book of this size (720 pages), it is inevitable that some sections will be somewhat heavy and difficult to get through while others are interesting and inspiring. The work is traditional in approach, but at the same time the author is not satisfied by giving one solution only whenever problematic aspects arise; Strohm also tries to tackle them from different viewpoints – an approach which is exemplary and difficult. A new book on this area was badly needed, for the work of Gustave Reese must be considered out-of-date and certainly needs to be re-evaluated and supplemented.

Peter Hauge

Peter Ryom: Vivaldis koncerter. Engstrøm & Sødring, København 1994. 141 s. Ill. Noder. ISBN 87-87091-666. Kr. 150,-.

Strangely enough, this is the first book, discounting bibliographies, to deal solely with Vivaldi's concertos. Most general studies of the composer, starting from Marc Pincherle's monograph of 1948, have in practice devoted overwhelmingly more space to the concertos than to other genres, but the fact that Ryom has to specify the concerto genre in the title illustrates back-handedly how far the revival and study of Vivaldi's vocal music have progressed in recent years.

This is a frankly „divulgate“ account with the sharp-edged clarity of a textbook. It is beautifully written and should prove popular with university and conservatoire students. Most of what it says has been said before, but that is no bad thing in an introduction aimed at readers who may not have encountered the information earlier. Occasionally, one finds aperçus that should be noted also by scholars, such as the observation that the wind parts for Vivaldi concertos preserved in Dresden are often orchestral rather than soloistic in nature. Ryom's statement that the fifteen keys in which Vivaldi's known concertos are cast are the same as those used by Bach in his Inventions and Sinfonias for keyboard is a useful fact to commit to memory. Discussing the fast movements of Vivaldi concertos, he observes that when consecutive internal ritornellos reuse the same portions of the opening ritornello they are always contrasted modally. I think he is right. Similarly, he notes that the outer movements of a Vivaldi concerto tend to have the same number of tuttis. If true, this adds one important structural dimension to the argument about the quasi-cyclic relationship of these movements.

The book opens with short chapters on the historical background (the Venetian setting, the sources for Vivaldi's music, the Ryom catalogue and its predecessors) and the concept and early history of the concerto. There are no surprises here, and Ryom's account sometimes appears rather old-fashioned, taking its reference points from musicological literature of earlier decades. The third chapter establishes an overview of Vivaldi's concertos, setting out their chronology and typology. We then arrive at the core of the book: an „anatomy“ of the Vivaldian concerto. This chapter is its real strength and the part that

will surely be the most often consulted. I have one regret, however: whereas ritornello form is discussed with almost an overabundance of detail, certain other forms employed in the fast movements – the episode-less form found in „ripieno“ concertos, the different types of variation form, and fugue – receive scarcely a mention. The book is rounded off by four short essays under the rubric of „historical perspectives“. These comprise a comparative discussion of Vivaldi's op. 3 and Corelli's op. 6, a *mise au point* concerning the manuscript and published versions of the collection *La cetra*, an analysis of the *da capo* aria form and its relationship to ritornello form, an account of the transcriptions for keyboard of Vivaldi's concertos and a look forward to the Viennese classical concerto. A bibliography, discography and index to works cited follow.

Vivaldis koncerter has its share of factual errors, some of which are taken over from older literature. For instance, the Venetian *ospedali* (p. 10) were not all orphanages (the *Pietà* took in foundlings, not orphans); on p. 25, Francesco Maria Manfredini (ca. 1688-ca. 1748) should be Francesco Onofrio Manfredini (1684-1761); the „concerto de' viole all'inglese“ in *Juditha triumphans* (p. 33) is not a movement but a consort of instruments; there is absolutely no evidence that Vivaldi travelled to Amsterdam in 1738 (p. 46); „S.M.C.C.“ is an abbreviation not of „Sua Maestà Cattolica Carlo“ but of „Sua Maestà Cesarea e Cattolica“ (p. 106). Some interpretations also invite disagreement. For example, I see the French *Ouverture* form as a special variety of binary form, not as a three-movement structure (p. 26). Unusually for a „popular“ book of this kind, it is most convincing where it is most original. What it lacks, perhaps, is a sense of engagement with the new issues that have come to the fore in Vivaldi scholarship of the last fifteen years. In particular, I find Ryom far too negative about the possibility of tracing stylistic evolution in Vivaldi's concertos, now that the chronology of a good sample of the concerto manuscripts is known via the study of paper, rastrolgy and handwriting.

Such reservations aside, this is exactly the kind of book that is needed to create an educated musical public. It is rare to find an author who so unerringly pitches his discussion at the right level for his readership. *Vivaldis koncerter* will create no ripples but will certainly form new Vivaldi-lovers.

Michael Talbot

Heinrich W. Schwab: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761- 1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung aus Anlass des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795. (Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, udg. af Dieter Lohmeier, bd. 21). Westholsteinische Verlagsanstalt Boyensens & Co. Heide in Holsten 1995. 224 s. Ill. Noder: ISBN 3-8042-0767-7. Kr: 148,-.*

I november 1995 fejrede Det Kgl. Bibliotek i København 200-året for F.L.Ae. Kunzens ansættelse som musikdirektor ved Det Kgl. Teater med en udstilling. Man kan synes, at *anledningen* til at arrangere denne udstilling om Kunzen var lidt søgt. Men enhver udstilling, der bringer så meget relevant materiale om Kunzen sammen fra så spredte steder, er naturligvis velkommen – uanset anledningen.¹

Den tyske musikforsker Heinrich W. Schwab har arrangeret udstillingen og udarbejdet det udførlige katalog, der med sine 224 sider, 72 illustrationer, litteraturliste og personregister har karakter af en dokumentarbiografi. Udstillingen skal ifølge Schwab ses som et første forsøg på at sammendrage og kommentere materiale, der vil være uomgængeligt for en vurdering af Kunzens liv og værk. Portrætter, prospekter af Kunzens forskellige virkesteder, musiktryk, autografer og udsnit af enkelte værker er sammen med de omfangsrige katalogtekster, der ofte citerer fra breve og anmeldelser, med til at dokumentere hans liv fra vugge til grav, eller rettere sagt: fra dåbsattesten til gravstenen, der i trist forfald kan beses på Assistens Kirkegård i København som et symbol på Kunzens glemsel.

Kataloget er kronologisk inddelt i seks afsnit, der følger musikersønnen Kunzen fra opvæksten i Lübeck over jurastudierne i Kiel til hans første ophold i København, hvor han af bl.a. æstetikprofessoren C.F. Cramer og komponisten J.A.P. Schulz i 1784 var blevet ansøret til at søge sig en musikalsk løbebane. Uden at have opnået et embede og med den fejdeudlødende opera *Holger Danske* bag sig forlod han i 1789 København og søgte i de næste seks år at skabe sig en levevej i Berlin, Frankfurt am Main og Prag, før han endelig i 1795 vendte tilbage til København, hvor et embede som musikdirektor (fra 1797 som hofkapelmester) ventede ham. Hvert afsnit indledes med nogle sammenfattende betragtninger om de stedlige forhold og om det pågældende afsnit af Kunzens liv. Samti-

dig gøres der status over problemer og spørgsmål, der kræver nærmere udforskning.

Det første afsnit, Kiel-Lübeck 1732-84, og de to afsnit om København 1784-89 og 1795-1817 er de bedst dokumenterede, både hvad angår Kunzens biografiske omstændigheder og kompositioner. Et citat fra den tyske forfatter C. Spaziers *Carl Pilger's Roman seines Lebens* (1796) tegner et stærkt idealiseret billede af 1780ernes København. Schwab indrømmer, at dette Københavns-billede kan anfægtes af historikere, og hans hensigt med at bringe det er formentlig, at det kan være med til at forklare, hvorfor Kunzen så hurtigt efter at have forladt København længtes tilbage. I denne by var han blevet vraget til hele to musikalske embeder, hans opera *Holger Danske* havde udløst en heftig fejde, og han opnåede ikke – som det skete for Beethoven i Wien – at blive genstand for overklassens mæcenat. Spazier, der senere blev udgiver af *Zeitung für die elegante Welt* (som bragte flere notiser om Kunzen), var en tid huslærer for Friederike Bruns søn og færdedes hermed i det samme miljø som Kunzen må have følt sig tiltrukket af. Så når alt kommer til alt har Spaziers (fiktive) skildring af utvungent kulturelt samvær mellem dannede og oplyste folk af forskellige stænder i de københavnske saloner måske nok så meget forklaringskraft (i forhold til Kunzens ønske om at leve i København) som en hvilken som helst anden forklaring, der støtter sig på historiske kilder.

Langt vanskeligere er det at danne sig et indtryk af Kunzens tilværelse ude i Europa. Under sit ophold i Berlin (1789-91) kom han i kontakt med hofkapelmesteren og komponisten J.F. Reichardt, med hvem han søgte at drive en musikhandel og et musiktidsskrift. Lidt koncertoptræden blev det også til, men *Holger Danske* fik Kunzen ikke opført. Schwab antyder, at Kunzens manglende succes i Berlin kan skyldes, at han kom i klemme mellem den stridbare Reichardt og det derværende „italienerparti“. Denne tolkning er inspireret af, at Kunzen i København havde været i klemme mellem det danske og det tyske parti: „als „deutscher“ Künstler stand er offensichtlich an beiden Orten jeweils auf der verkehrte Seite.“ (s. 100)

Forestilligen om, at Kunzen skulle have været forfulgt af intriger, ligger også bag Schwabs skildring af hans ophold i Frankfurt. Her tiltrådte Kunzen i 1792 sit første engagement som teaterkapelmester, ligesom han ægtede sangerinden Johanna Zuccharini, der under hans ledelse

medvirkede i succesfulde opførelser af Mozarts *Zauberflöte* og *Don Giovanni*. Men Kunzens eget synspil, *Die Weinlese* (1793), blev i begyndelsen opført under pseudonym, da han frygtede, det ellers ville blive udpebet. Da det tillige er ukendt, hvorfor hans ansættelse ved teatret ophørte, før de aftalte tre år var omme, formoder Schwab, at en henvendelse til teaterdirektionen i København kan have bragt Kunzen i vanskeligheder. I sin nekrolog over Kunzen (gengivet in extenso i katalogets „Anhang“) betegnede hans barndomsven, L.C. Sander, det kortvarige ophold i Prag 1794-95 som den lykkeligste tid i Kunzens liv. Så meget beklageligere er det derfor, at dette ophold indtil videre er stort set udokumenteret. At J.A.P. Schulz ytrede sig ganske modsat om Kunzens tilværelse i Prag, og at en kopi af et brev til Kunzen fra den schweiziske musikforlægger Nägeli snarere synes at bekræfte Schulz' end Sanders opfattelse af forholdene understreger, hvor vanskeligt det er at forlade sig på denne type af anden- og tredjehånds kilde-materiale. Problemet er åbenlyst, hvor to kilder af denne art modsiger hinanden, men i princippet er det ikke mindre problematisk, hvis der kun findes ét sådant udsagn at klynge sig til.

Skønt Schwabs ærinde med kataloget er at dokumentere Kunzen, kommer man ikke uden om, at han også antyder forbindelser, sammenhænge og forklaringer, der må blive retningsgivende for en vurdering af ham. Som tendens ses Kunzen som lidt af et offer for uheldige omstændigheder, intriger, skandaler og manipulationer. Måske opstår dette indtryk, fordi han ofte skildres gennem andres optik. Men man kan stille sig tvivlende over for, om det på det foreliggende grundlag vil være muligt at tegne andet end et uskarpt billede af Kunzen.

Med udstillingskataloget er der taget endnu et skridt på vej til den af Schwab bebudede monografi om Kunzen. Når man ser på listen over de biblioteker, arkiver og museer i Danmark, Sverige, Tyskland, Belgien, Holland, Østrig og Tjekkiet, der har bidraget til udstillingen, forstår man godt, at denne vej må blive lang. Indtil monografien er en realitet, er man godt tjent med dette katalogs imponerende mængde af værdifulde oplysninger.

Lisbeth Ahlgren Jensen

1. I marts-april 1996 vises udstillingen i Lübeck, i maj-juli i Kiel.

Kai Christensen (red.): Kammermusikforeningen i 125 år. Udg. af Kammermusikforeningen af 1868 (Trykt hos Poul Kristensen Grafisk Virksomhed) København 1994, 585 s. Ill. ISBN 87-7468-383-7. Kr. 360,-.

Der er tradition for, at koncertforeninger ved jubilæer udgiver et festskrift med oplysninger om deres hidtidige virke. Ofte er sådanne publikationer uprætentiøse tryk med et par fotos af afgående formænd og hæderkronede musikere samt nogle erindringer til belysning af koncertvirksomheden. Alligevel er den slags udgivelser af betydning for den, der sætter sig for at give en beskrivelse af koncertlivet i en by, men nok så værdifulde er de jubilæumsskrifter, som systematisk opregner de afholdte koncerter, og som tilmed indeholder vægtige kapitler om den pågældende forenings historie. På dansk grund finder vi få, men værdsatte eksempler på denne sidste type: Musikforeningens festskrift fra 1886 er et hovedværk i dansk musikhistorie, men også den private Kammermusikforeningens tre jubilæumsskrifter indtager en fremskudt position som dokumentationsmateriale til Københavns koncertlivs historie. De to første udkom ved 25-året og 50-året i hhv. 1893 og 1918, begge med Angul Hammerich som drivkraft, det tredje kom ved 100-års jubilæet i 1968 med Erling Bloch som hovedbidragyder, og nu foreligger det fjerde jubilæumsskrift i anledning af 125-året i 1993.

Det er Kai Christensen, der har redigeret det nye skrift, og dets omfang er betydeligt større end de tre foregående: på 14 sider giver den nuværende formand, Asger Lund Christensen, et vue over de sidste 25 års virke i foreningen, herunder en udførlig omtale af sin forgænger som formand, Erling Bloch, hvorpå følger et genoptryk af Blochs yderst levende beretning "En hundredårig erindringer", som første gang bragtes i jubilæumsskriftet fra 1968. Det må dog bemærkes, at det fine billedmateriale desværre ikke er genbrugt. Er det således lidt småt med reelt nyt stof i artikelform, så udgøres s. 61-569 af en samlet fortegnelse over foreningens indtil da 3012 koncerter eller møder, som de benævnes. Skønt allerede den foregående jubilæumsbog rummede en omfattende, komponistordnet værkfortegnelse med datoer for opførelser, så opregnes nu for hver koncert de opførte værker samt de udførende musikere. Dette kombineret med den efterfølgende komponistvise værkoversigt og en fylldig

fortegnelse over de medvirkende kunstnere med datoen for deres første optræden i foreningen samt endelig de samme kunstnere opført efter instrument i partituroorden gør bogen til et særdeles værdifuldt opslagsværk og et vigtigt hjælpemiddel for den, der vil arbejde med emner inden for Københavns koncertliv. Efter dette stof rundes bogen af med nogle mindre opstillinger over optrædende ensembler efter 1968, bestyrelsernes sammensætning gennem 125 år samt foreningens mødesteder og legatmodtagere. Endelig er værket forsynet med et personregister. Ved læsningen af bogen har man det klare indtryk, at der er tale om et grundigt gennearbejdet materiale, rigt på detailoplysninger og disponeret på en overskuelig måde.

Den nye jubilæumsbog fremtræder overordentlig smukt, trykt som den er hos Poul Kristensen i Herning. Er der ikke fotos i Blochs artikel, så er der til gengæld i bogen 12 fornemt gengivne farvefotos af velvalgte malerier, som ledsages af udførlige billedtekster. Udstyret og selvfølgelig ikke mindst indholdet taget i betragtning er der således ingen tvivl om, at dette er et bogværk af blivende værdi.

Claus Røllum-Larsen

Birgit Bjørnum og Klaus Møllerhøj: Carl Nielsens Samling. Katalog over komponistens musikhåndskrifter i Det kongelige Bibliotek. Det kongelige Bibliotek/Museum Tusulanums Forlag, København 1992. 301 s. Ill. Plancher. ISBN 87-7289-179-3. Kr. 375,-.

Carl Nielsen-forskningen har i den sidste halve snes år kunnet betjene sig af tre dokumentariske hovedstøttepunkter: Irmelin Eggert Møller og Torben Meyers udgivelse af Carl Nielsens brevveksling i udvalg (1954), Dan Fogs og Torben Schousboes fortegnelse over de trykte værker (1965) og Schousboes udgivelse af dagbøgerne og brevvekslingen med Anne Marie (1983). Som et længe savnet supplement hertil slutter sig nu Birgit Bjørnums og Klaus Møllerhøjs katalog over, hvad der i 1991 be fandt sig af musikhåndskrifter i Carl Nielsens Samling i Det kongelige Bibliotek i København.

Katalogen er ikke nogen værkfortegnelse, siger forfatterne i deres indledning, men beskri-

ver indholdet af en manuskriptsamling (s. 13). Det gør den efter det nærmest selvindlysende ordningsprincip: instrumentalmusik, vokalmusik, dramatisk musik, skitser m.m. (heri indbefattet arrangementer og afskrifter af andres værker plus en desværre uspecificeret samling teoriopgaver) med hver hovedgruppe underdelt på lige så oplagt vis, f.eks. instrumentalmusik: orgel, klaver, violin, violin og klaver osv., til og med værkerne for symfoniorkester og koncerterne. For de enkelte numre – i alt 415 – gives der et stærkt sammentrængt, men klart og dækkende signalement af de pågældende manuskripter. At man för de trykte værkers vedkommende har set bort fra Fogs og Schousboes nummerering kan umiddelbart forekomme mærkeligt; den er jo forlängst blevet standard inden för den internationale Carl Nielsen-forskning. Formentlig skyldes det, at den nu iværksatte udgivelse af Carl Nielsens samlede værker vil nödvendiggöra en radikal omkalfatring af den veltjente FS-fortegnelse medsamst dens verk-nummerering.

Det ligger i selve verkets art, at ingen fremtidig Carl Nielsen-forsker vil kunne komme uden om Bjørnums og Möllerhöjs katalog. Arbejder af denne slags medförer et ansvar og et krav, som de to bibliotekarer klart nok har været sig bevidst og förmået at leve op til: den störst mulige pålidelighet i det store som i det små. Under min egen brug af katalogen er jeg indtil videre kun stödt på én unöjagtighet: den under nr. 70a (renskrift af klarinetkoncerten) anförte blyantskitse omfatter ikke fem, men seks takter, og den er för strygeorkester, ikke strygekvartet. Detaljer af denne mikroskopiske störrelsesorden skal ikke hindre mig i at sige Birgit Bjørnum og Klaus Möllerhöj tak för det uvurderlige stycke verktyg, som de her har leveret fremtidens Carl Nielsen-forskning.

Finn Mathiasen

Anelise og Thorkild Knudsen: Seks indgange til balladen I-III. (=Folkemusikhus 13-15). Folkemusikhuset i Hogager, Holstebro 1995. 507 + 103 + 227 s. Ill. Noder. ISBN 87-983936-3-4 og 87-983936-2-6. Kr: 300,-.

Författarna till *Seks indgange til balladen*, Anelise och Thorkild Knudsen, har i många år arbetat i Folkemusikhuset i Hogager vid Hol-

stebro. Det var Thorkild Knudsen som etablerade Folkekmusikhuset i början av 1970-talet och sedan dess har man där arbetat både med folkmusikforskning och med kurser, seminarier och praktisk musikutövning.

Thorkild Knudsen har sedan länge – och så småningom tillsammans med Anelise Knudsen – arbetat med de danska balladmelodierna. Redan 1961 publicerade han uppsatsen „Model, type og variant“ som till stor del innebar ett nytt sätt att se på melodierna. Det var en uppsats som diskuterades och som citerades i åtskilliga vismelodisammanhang. Samma grundsyn har Knudsen i sin inledning till melodibandet (nr XI) till *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF).

När nu Anelise och Thorkild Knudsen ger ut ett ganska digert verk som skall ge läsaren sex ingångar till balladerna blir också förväntningarna stora. Men inför resultatet måste jag genast erkänna att jag ställer mig totalt frågande och dessutom är något besviken.

Seks indgange til balladen är uppdelad på tre delar. I första delen får man texter och melodier till 111 balladtyper. Vad som återges här är tydligen de versioner som använts vid Folkemusikhusets seminarier, de flesta sjungna av Anelise Knudsen. För t.ex. den kända balladen *Elveskud* uppges som källa Anelise Knudsen 1976 efter Sidsel Jensdatter 1866-68 och andra källor från 1500-1800-talen. De återgivna texterna är således kompilat. Alla strofer är uppställda som 2-radiga. Omkvädestexterna är borttagna och återges i stället tillsammans med melodin. Å andra sidan saknas som regel versernas text under melodin, vilket kan göra det svårt att finna den rätta anpassningen text-melodi. På „notsystem“ med tre linjer återges vidare melodiernas kärntoner med hjälp av teckensymboler för olika handrörelser. „Til hver tone i balladeskalaen hörer en passende håndstilling, og til hver bevægelse en lyd.“ (del III, s. 1).

Del II, „Seks indgange – læsestykker“, handlar om sex vägar in till balladen: balladsångaren, orden, tonerna, dansen, framförandeformen och balladscenen. Det skulle här kunna handla om sex för balladen verkligt viktiga faktorer men i stället förs man in i en tämligen diffus mytisk värld, där det gängse balladbegreppet inte längre tycks gälla – trots att man utgår från visorna i DgF, från „Gammelballaderne“. Det korta avsnittet om balladtonen heter symptomatiskt nog „Ballade-

tonen er myte“, och för den som t.ex. inte läst Thorkild Knudsens inledning till *DgF:s* melodiband – där han på ett tydligt sätt framför sin syn på balladmelodikens uppbyggnad – är detta avsnitt snarast förvirrande. Det ger i varje fall visforskaren ingenting. Del III, „At forstå er at bruge – øvelser og forsøg“ är en beskrivning av den praktiska tillämpningen i Folkemusikhuset av författarnas idéer.

Det vore emellertid orättvist att se på boken enbart utifrån ett folkloristiskt eller musiketnologiskt perspektiv. Författarna säger själva i förordet: „Formålet er alene at give fornyere af Balladetraditionen et udgangspunkt mere.“ Men även från en presumptiv utövers perspektiv frågar man sig om boken verkligen kan bidra till att någon närmar sig balladen. Att melodiernas kärntoner kan ge personliga upplevelser som man vill uttrycka i handrörelser och i dans är givetvis ingenting negativt; det kan tvärtom ses som ett bevis för balladens förmåga att än i dag fascinera människor. Men för den som inte deltagit i Folkemusikhusets aktiviteter måste detta sätt att nalkas balladen te sig ganska förbryllande och kan knappast göra den mer förståelig.

Här finns också en del påstående som är klart missvisande eller felaktiga eller i varje fall inte utan vidare kan hävdas utan kommentarer och exemplifieringar. I del II räknar t.ex. författarna med att många av de gamla gråtsångernas klagoutbrott levat kvar i balladens omkväden (s. 28-29) och att balladsångaren är professionell (s. 93). När man sedan dessutom anser att grundlaget för balladen uppbyggades för årtusenden sedan, räknar schamanen och gycklaren till de första balladsångarna (s. 3) och menar att balladen är gammal som språket för att den är en del av språket (s. 37) osv., då har man inte bara avskurit sig från balladens verklighet utan definitivt tagit steget över till en ren upplevelsevärld som tycks vara helt dominerad av denna visgenre.

Seks indgange til balladen är en märklig bok med märkliga påståenden. Hela balladgenren – vad nu än denna står för här – har totalt „mytiserats“. I bokens del II (s. 49) sägs: „Balladen er for mig en strøm af usynlige meddelelser som besætter mig. Det gælder ord og det gælder toner.“ Här ligger förmodligen förklaringen till hela framställningen.

Margareta Jersild

Doris Stockmann (red.): *Volks- und Populärmusik in Europa* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 12), Laaber 1992. 506 s. Ill. Noder. ISBN 3-89007-042-6. DM 220,-.

Med dette bind afsluttes *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. På de tolv år fra 1980 til 1992 lykkedes det serieredaktøren Carl Dahlhaus og Laaber-Verlag at få skibet i havn, et flagskib for musikvidenskab, kan man roligt sige. Værket omfatter mere end 5000 sider med over 1500 illustrationer og 1000 nodeeksempler; alene bibliografiene fylder 350 s. og registrene 300 s. Hvor Ernst Bückens gamle *Handbuch der Musikwissenschaft* (ti bd., 1927-1934) udgik fra en åndshistorisk-stilrisk metode, så har Carl Dahlhaus i nyudgaven anlagt en strukturhistorisk tilgang, der forsøger at skabe en syntese af kompositions-, institutions- og idehistorie. Dahlhaus kom ikke selv til at opleve værkets fuldendelse, idet han døde kun 60 år gammel i 1989; hans arbejde som redaktør er blevet færdiggjort af Hermann Danuser. (Seriens fjerde og sjette bind blev anmeldt i nærværende årbog 1982).

Neues Handbuch skildrer musikkens historie i Europa, fra antiken til i dag, i syv bind. Dertil kommer to bind om resten af verden, et bind om systematisk musikvidenskab, ét om musikalsk interpretation og altså ét om folke- og populærmusik i Europa. (I 1995 udkom desuden et særskilt registerbind). Det faktum, at tre bind har et musiketnologisk præg, afspejler, hvordan denne gren af musikvidenskab er vokset i de senere årtier.

Folkemusikbindet – som vi herefter vil koncentrere os om – er skrevet af ikke mindre end 11 forfattere. Emnet er vidtspændende, idet Europa rummer næsten 70 sprogområder, og redaktøren indrømmer da også i forordet, at det faktisk er en umulig opgave at give en sammenfatning af den eksisterende viden. Des mere imponerende er det, at bogen under Doris Stockmanns redaktion er blevet fremragende. Den balancegang mellem fremlæggelse af fakta og problematisering af metoder, som er tilstræbt, er lykkedes på en fornem måde.

Bogen er en ordentlig klods: 508 sider med en klummebredde på 16,1 cm. Selv om brødteksten er relativt stor (12 punkt, formoder jeg), så bevirker den ringe skydning mellem linjerne, at indtrykket er massivt. Bedre bliver det ikke af, at teksten opererer med to niveauer, idet der til stadighed er flettet afsnit

med „noteskrift“ ind. Her får man uddybnin-
ger af fakta og synspunkter, og menigen må
være, at disse petitaftsnet *kan* springes over.
Desuden er der rigeligt med noter og
litteraturhenvisninger efter hvert kapitel, og
bogen afsluttes med en – relativt kort – disko-
grafi samt udførlige registre. (Til gengæld sav-
ner man et glosar over genrer og fagudtryk, så-
ledes som det findes i seriens øvrige bind).
Undervejs er der 176 nodeeksempler, 153 afbild-
ninger, 20 tabeller og to farvetavler, og det bi-
drager alt sammen til at mildne det ellers ret
kompakte indtryk, som bogen gør. Billeder og
nodeeksempler er ofte grundigt kommenteret.
De fleste nodeeksempler er nye eller sat på ny –
ikke blot affotograferet fra et eventuelt forlæg –
og det giver en dejlig, ensartet layout.

Bogen er struktureret i syv kapitler:

1. Videnskabshistorie og forskningsmetoder (48 s.)
2. Folkemusik i arbejds- og livssammen-
hænge (96 s.)
3. Sangformer og vokale genrer (134 s.)
4. Folkemusikkens instrumentarium (70 s.)
5. Regional instrumentalmusik-praksis (40
s.)
6. Den historiske proces i folke- og popu-
lærmusik (56 s.)
7. Jazz, rock og popmusik (33 s.)

Som det ses, er det folkemusikken, der er
bogens hovedemne. Allerede i forordet for-
nemmer man, at det for serien som helhed er
en nødløsning, når det 20. århundredes popu-
lærmusik er blevet indføjet i dette bind. Peter
Wicke har såmænd skrevet et udmærket rids af
jazzens (til 1945), rockens og poppens historie,
men dels er det for sammentrængt, stedvis næ-
sten leksikalsk, og dels anlægger han en
massekommunikations-synsvinkel, som er an-
derledes end bogens grundlæggende musik-
etnologiske tilgang. Det eneste rigtige ville
have været, at det 20. århundredes populærmu-
sik – der jo også indbefatter slagere, viser, mu-
sicals, diverse dansemusikformer m.m., som
ikke omtales her – havde fået et selvstændigt
bind. (Så meget mere som seriens syvende
bind om musikken i det 20. århundrede kun
omfatter kunstmusik).

Efter et kapitel om forskningshistorien si-
den Herder – herunder moderne elektro-aku-
stiske og audiovisuelle hjælpemidler – gennem-
gås musikens plads i arbejdet, ved livets og
årets højtid samt de vokalgenger, der ikke er
knyttet til en specifik situation, eller som er

særegne for bestemte regioner. Dernæst følger
en nøjere gennemgang af instrumentalmu-
sikken, såvel dens instrumenter som dens
karakteristika i forskellige hovedregioner (her
opereres med: Syd- og Sydøsteuropa, Nord-
europa, Vest- og Mitteleuropa, Centraleuropa,
Østeuropa). Endelig diskuteres mere princi-
pielt, hvorledes også folkemusikken har en hi-
storie, og hvorledes det er muligt at finde kil-
der hertil. I den forbindelse er der grundige
eksemplificeringer af udvalgte problemstillin-
ger: „Musica vulgaris“ i Paris o. 1300, den
vandrende spillemænd som formidler af popu-
lære musikgenrer, klokkenes rolle i den tyske
bondekrig, ældre byfolklore, folke- og popu-
lærmusik som inspiration for komponisterne
samt folkemusikkens genoplivelse fra det 19.
århundredes korbevægelse til vore dages
folkerevival. Den anti-romantiske betoning af,
at også folkemusikken har en historie, træffes
ligeledes i andre af bogens kapitler. Flere af for-
fatterne har da også været drivkræfter i Interna-
tional Council for Traditional Music's arbejds-
grupper om „historiske kilder til folkemusikken“
(i den seneste årrække ledet af Doris Stock-
mann) og „folkemusikinstrumenter“ (ledet af
Erich Stockmann). En moderne, ikke-roman-
tisk holdning mærkes i øvrigt også i kap. 3, når
det fastslås, at der hverken findes en fælles „ita-
liensk“ eller en „spansk“ folkemusik (s. 242,
253).

Bogen er det første oversigtsværk om euro-
pæisk folkemusik, hvor alle hovedregioner er
repræsenteret på en afbalanceret måde. Man
har været meget bevidst om at inddrage de
nyeste forskningsresultater, og Østeuropa er
f.eks. prioriteret højere, end det normalt ses,
fordi der foreligger mange nye forskningsresul-
tater fra de senere årtier. Æren for resultatet til-
falder ikke mindst redaktøren Doris Stock-
mann, der dels selv er velbevandret i meget af
musikken og dels har formået at sammensætte
at alsidigt hold af skribenter. De tider er for-
længst forbi, da fremragende musikforskere
som f.eks. Curt Sachs kunne overskue hele di-
sciplinen ud fra et førstehåndskendskab til al
væsentlig musik og forskning. I det store kapi-
tel 3 er Europa blevet inddelt i fem hoved-
regioner, under inddragelse af specialister:
Centraleuropa, herunder dele af Skandinavien
(Doris Stockmann), Britannien og Irland
(James Porter), Fennoskandinavien (Jan Ling,
Doris Stockmann), Østeuropa og Balkan
(Alica Elscheková) samt de romanske lande

(Roberto Leydi). Kapitlet rummer også en kort skildring af jøder og sigøjnere ved Philip Bohlmann. Jan Ling og Erich Stockmann har sammen med redaktøren skrevet det tværgående kapitel 6. Når vi tilføjer Andreas Michel og Oskár Elschek som eksperter i instrumenter og instrumentalmusik (kap. 4-5) og norsk folkemusikforsknings nestor, Reidar Sevåg, der har skrevet et kort afsnit om dansemusik på hardangerfele, er alle skribenter nævnt. Overlapninger mellem de enkelte kapitler er ikke helt blevet undgået (f.eks. behandles den midtalderske skandinaviske ballade i kapitel 3 dels under Centraleuropa og dels under Fønno-Skandinavien, ligesom afsnittet om „solistisk spillepraksis på hardangerfele i kap. 2). Man mærker også forfatterens lidt forskellige indfaldsvinkel (f.eks. er Sevågs afsnit rent musikanalytisk). Taget som helhed er det dog ingen særlig svaghet, at musikens brogethed også afspejler sig i bogen.

Hvis vi meget groft taget kalder de to hovedstrømninger i vore dages udforskning af folkemusikken for europæisk musiketnologi og amerikansk „antropology of music“, så repræsenterer bogen den første. Det vil bl.a. sige, disciplinen opfattes som en del af musikvidenskab, og der lægges vægt på at transskribere og analysere den klingende musik. De mange nodeeksempler, hvoraf en stor del er nye transskriptioner til bogen her, har en særlig værdi. Bogen har ingen fælles, eksplicit definition af begrebet folkemusik – og det kan godt undre – men Jan Ling betegner den et sted som en musik, der er „mundtligt traderet og uomgængeligt integreret i alle livsaktiviteter“ (s. 430). Bogen anerkender dog, at folkemusikken i hvert fald siden 1800-tallet har været såvel mundtligt som skriftligt overleveret. Det eneste musikfænomen, jeg har savnet en behandling af, er de folkelige, religiøse og politiske bevægelers fællessang. Eftersom vore dages musiketnologi generelt lægger stor vægt på den musicerende personlighed, kunne man også have forventet en analyse af nogle sanger- og musikerrepertoarer.

Neues Handbuch 12 har kun tre sidestykker, nemlig de fire kapitler på knap 100 sider, der indgår i Bruno Nettls *Folk and traditional Music in the Western Continents*, 1965, Jan Lings *Europas musikhistoria*, *Folkmusiken 1730-1980*, 1989, og den af Helen Myers redigerede *Ethnomusicology* 1-2, der udkom i 1992 i serien *The*

Norton/Grove Handbooks in Music (andre oversigtsværker behandler kun vokalmusikken). Nettls værk er meget generaliserende og derfor svært at bruge til noget. Jan Lings er på flere måder en forløber for ideerne i *Neues Handbuch*, men han er mere subjektiv, og fremstillingen er skrevet til et bredere publikum. Det er dog stadig en vældigt læseværdig bog. Doris Stockmanns *opus magnum* har en dobbelt så stor tekstmængde som Ling, er derfor mere udtømmende og drager fordel af de mange forfatteres specialviden. Helen Myers håndbog, der er skrevet af omkring 40 forfattere, dækker i princippet hele verden og er anlagt efter andre principper end *Neues Handbuch* 12. Første bind, *An Introduction*, er – med rette, synes jeg – blevet kritiseret for at bygge ensidigt på engelsksproget faglitteratur og mangle tilstrækkeligt kendskab til europæisk forskning på andre sprog.¹ Andet bind, *Historical and Regional Studies*, kan derimod bruges som et supplement til *Neues Handbuch* 12, idet det dels rummer oversigter om forskningen indtil anden verdenskrig i en række europæiske lande skrevet af lokale eksperter (s. 77-211) og dels en samlet analyse af udviklingen siden krigen ved James Porter (s. 215-39). Der er altså primært tale om en forskningshistorie, ikke en fremlæggelse af stoffet selv.

Den sparsomme plads tillader ikke at gå dybere ind i den inspirerende bog, som anmeldes her. Dens store force er, som sagt, at det er lykkedes at integrere metodediskussioner og fremlæggelse af et imponerende stort stof på en veldisponeret måde og baseret på den nyeste forskning. Ikke bare vokalmusikken, men også – hvad der sjældnere ses – instrumenter og instrumentalmusik har fået en forbilledlig fremstilling (dog savnes billeder af nyere folkemusikinstrumenter). De udførlige bibliografier vil tjene som vejledere mange år frem i tiden, men diskografien burde have været større (eller endnu bedre: bogen burde have været ledsaget af et eksempelband). Analyserne af den historiske dimension i Europæisk folke- og populærmusik gennem 1000 år må også fremhæves som et relativt nyt forskningsfelt, selv om resultaterne endnu har præg af punktnedslag. Endelig værdsætter man, at hele Europa faktisk er med, selvom de romanske lande i syd-vest sikkert kunne trækkes kraftigere frem. Under lavmålet er det vist at nævne, at der er adskillige trykfejl i nordiske musikforskeres navne og bogtitler (f.eks. kaldes Mor-

ten Levy konsekvent for Morton og også i titlen på hans doktordisputats er der fejl, s. 130 og s. 137). Den slags små faktuelle fejl er dog helt uvigtige sammenlignet med den positive impuls, som bogen vil give til fremtidig forskning.

Jens Henrik Koudal

1. Jfr. Wolfgang Suppan i *Jahrbuch für Volksliedforschung* 40 (1995).

Ludwig Finscher (Hrsg.) : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1. A-Bog. Bärenreiter & Metzler, Kassel 1994. XLIX s. + 1644 sp. Ill. Noder. ISBN 3-7618-1102 (Bärenreiter) og 3-476-41001-3 (Metzler). DM 348,-.*

Da det første hefte af *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, i daglig tale MGG, udkom i 1949 (pris: 18 kr., såvidt jeg husker), blev der stillet store forventninger. Her blev et meget stort brød slået op – til gavn for musikforskningen ja, men nok også i den hensigt at genetablere tysk musikvidenskab efter nazitiden med dens *Lexikon der Juden in der Musik* (Berlin, 1940) og andre rædsler. Hovedredaktøren Friedrich Blume var en mand, man kunne nære tillid til. Forventningerne blev da også i vid udstrækning indfriet; men det tog tid, næsten 20 år, at komme frem til det sidste opslagsord. Så fulgte to supplementsbind i 1973 og 1979, og endelig i 1986 udkom det helt nødvendige registerbind. Da havde *The New Grove* allerede været på markedet i seks år. Ville den nu erobre feltet? Det var der mere end ét tegn på. Mange vil hellere læse engelsk end tysk, og så var værkfortegnelser og bibliografier her langt mere overskuelige.

Den nye MGG udgives af Bärenreiter i Kassel og J.B. Metzler i Stuttgart i fællesskab. Den skal komme i 20 bind, mod tidligere 14 + 2, opdelt i to dele, en sagdel på 8 bind, 1994-98, og en persondel på 12 bind, 1998-2004. Som hovedredaktør står Ludwig Finscher, en musikforsker med et meget bredt virkefelt rækkende fra renaissance til det 20. århundrede. I sin måde at angribe og behandle musikvidenskabelige problemstillinger på er han ikke ulig sin forgænger.

Man kan mene, at det er vel tidligt at starte en ny udgave så snart. Men det er der nu flere

gode grunde til. For det første må det ses som et modtræk imod at blive slået helt af marken af den nyere engelske konkurrent med tabet af det, som MGG har fremfor denne, til følge. Det havde været Blumes hensigt at forene det strengt saglige med det essayistiske ved at indtage større tematiske områder (lande, epoker, genrer etc.) og give plads for en historisk vurdering af fremstående begivenheder og personligheder i mere bredt anlagte fremstillinger, vel at mærke uden at prisgive sagligheden. Dette har været MGGs adelsmærke; men det er svært at føre ud i livet. Blumes egen artikel „Romantik“ er mønstergyldig i så henseende, og Nils Schiørrings artikel om Danmark kunne nævnes i samme åndedrag. Hvis dette aspekt skulle opretholdes i mere moderne form over for det mere blot-leksikalske, måtte MGG føre sig frem på markedet i fornyet skikkelse. For det andet må det konstateres, at visse artikler, især i begyndelsen af alfabetet, ikke ganske lever op til Blumes intention. F.eks. må man i dag tage sig til hovedet, når man læser, hvad Ernst Laaff og Albert Welck (især den sidste) har at sige om begrebet atonalitet. Endelig trængte, som allerede nævnt, typografien i den gamle MGG til gøres mere brugervenlig.

Disse behov må det her foreliggende første bind af den nye udgaves sagdel med stikord fra „Aachen“ til „Bogen“ i det store og hele siges at imødekomme. Artiklerne er næsten alle skrevet om fra grunden, og der er taget nye stikord ind, f.eks. „Adelaide“ (i Australien), „Afro-amerikaniske Musik“, „Absolute Musik“, „Århus“ og „Biblisches Instrumente“, mens andre er gledet ud, f.eks. „Aberdeen“, „Abendland“, „Absolutismus“ og „Bayern“. Sådanne dispositioner vil altid kunne diskuteres og er utvivlsomt også blevet det her. Hvad der har ført til det foreliggende resultat, er det endnu for tidligt at gisne om. Alfabetiseringen er også ændret, således at man nu ikke skal søge Ægypten under „Ae“, men under „Ä“, somom det var et A.

Nogle artikler er blevet stærkt forøget. Således er den tidligere artikel om Berlin på 40 spalter af Ingeborg Allihn blevet udvidet til 70. Hans Hickmanns „Ägyptische Musik“ på 13 spalter er blevet til „Ägypten“ af Ellen Hickmann og Salwa El-Shawan Castelo-Branco på 48 spalter. Den 9-spaltede „Afrikanische Musik“ (H. Hickmann) er blevet til „Afrika südlich der Sahara“, en hel lille afhandling på 146 spalter af Gerhard Kubik og Arthur Simon. Til

gengæld er der ikke opslagsord på de enkelte stater i Afrika, sådan som *The New Grove* har det. Hermed antydes en vurdering af nationalstaternes betydning for musiketnologien, som i hvert fald nogle forskere vil tage afstand fra. Artiklen om atonalitet er naturligvis erstattet af en helt ny og ganske anderledes indsigtsfuld udredning af Elmar Budde. Enkelte andre er blevet forkortet, således „Agende“ fra 10 til 6 og „Air“ fra 11 til 4. Endelig er der nogle, der fylder det samme, men er skrevet helt om; det gælder f.eks. „Aufklärung“ af henholdsvis Eberhard Preußner og Wilh. Seidl, 11 spalter.

Typografi og layout har undergået en glædelig forandring til det bedre. Typerne er lidt mindre; til gengæld er linjeafstanden større, hvilket letter læsningen. Dertil kommer, at artiklerne nu fremtræder opdelt i afsnit, ofte med egne undertitler og deres undertitler, hvad tillader læseren at danne sig et overblik over indholdet, noget som ganske fattes i den gamle *MGG* med dens helt monoforme spalter. I bibliografierne har man valgt at sætte forfatternavne med kapitæler, men stadig med forskel på store og små bogstaver, altså f.eks.: FR. GRASBERGER. Desuden sættes et udfyldt kvadrat (■) mellem alle titler. Det letter overblikket enormt. Det skrift, der henvises til, sættes i kursiv, hvadenten det er en artikel eller en bog – mon det er en praksis vi skal til at vænne os til? Tidsskriftet eller bogen, hvori artiklen findes, sættes med vanlige typer.

Mærkeligt nok findes der ingen indholdsfortegnelse i den nye *MGG*. Brugeren må blade selv. Til gengæld anføres forfatterne alfabetisk med angivelse af den enkeltes bidrag. Alene den omstændighed, at kun ganske få forfattere er anført med mere end ét emne, tyder på, at man har bestræbt sig på at finde frem til forfattere med et så dybtgående kendskab til de enkelte emner som muligt.

Af danske bidrag findes i dette bind to. Det drejer sig om artiklerne „Århus“ og „Athos“ af henholdsvis Claus Røllum-Larsen og Bjarne Schartau. De er begge særdeles omhyggeligt udarbejdet og informationsrige; blot kunne man have ønsket en for folk uden for byzantineres kreds bedre forståelig præcisering af klosterrepublikken Athos' geografiske beliggenhed.

Jeg har set nærmere på „Ars antiqua“ og „Ars nova“, der begge i den gamle *MGG* er repræsenteret med store, tunge artikler af Heinrich Besseler, og som *The New Grove* behandler

helt overfladisk. De er i den nye *MGG* beskrevet af Wolf Frobenius og Karl Kuegle, og så har man tilføjet artiklen „Ars subtilior“ skrevet af Maricarmen Gómez og Ursula Günther. Mens „Ars antiqua“ her er strippet for ethvert nodeeksempel, er eksempel materialet til „Ars nova – Ars subtilior“ betragteligt udvidet og transskriberet med undtagelse af en enkelt facsimile af et manuskript, der i øvrigt, ligesom i visse tilfælde i den gamle *MGG*, er formindsket ned til ulæselighed.

Hvis tidsplanen holder, vil vi om ni år have en ny og i hvert fald i nogen grad bedre *MGG* på bogreolen.

Jan Maegaard

Reidar Sevåg og Olav Sævi (red.): *Norsk folke-musikk, serie II: Slåtter for vanlig fele, bind 1-2 Oppland. Universitetsforlaget, Oslo 1992. I alt 575 s. Noder. ISBN 82-00-21586-5 og 82-00-21585-7.*

Bakom det något prosaiske namnet *Slåtter for vanlig fele*, del I-II Oppland, döljer sig två mäktiga volymer med norsk spelmansmusik. Det är 938 låtar från framförallt Gudbrandsdalen, ett av de starkaste fästena för äldre spelmansmusik på fiol i Norge. Bland notsidorna får vi möta en enastående rik musiktradition, som innehåller både låtar och ett sätt att forma dem som har en obändig kraft och skönhet som fortsätter att fascinera även i dagens mediadominerade och s.k. multikulturella värld. Idag anno 1994 kan man få höra 'springleikar efter Hans W Brimi' spelas av rockmusiker från Göteborg för tonåringar som knappast har en aning om vare sig Gudbrandsdalen eller Ottadalen ligger och definitivt aldrig har hört namnet Brimi. Det hindrar inte att nya generationer spelmän i låtarnas hemtrakter fortsätter att ge sina versioner av den låt Pillar-Guri spelade vid striden mot de skotska knektarna 1612. Det är alltså ingen utdöd musik som möter oss på dessa notsidor, vilket gör det naturligt att utgåvan framförallt är utformad med tanke på utövarna av musiken.

Det är ett mycket gediget verk, som sätter musiken i centrum. Förutom en inledningstext på ett trettiotal sidor, en engelsk översättning, samt ett femtiotal sidor låtkommentarer och re-

gister i slutet av 2:a bandet innehåller de 572 sidorna uteslutande noter, efter mönster av det tidigare publicerade serien med hardingfeleslåttar. Det är viktigt att inse att de två delarna är en enhet, låtkommentarer och nödvändiga register över låtarna finns endast i den andra delen.

I jämförelse med närmaste motsvarighet i Sverige, *Svenska Låtar*, som utkom under 1920- och 1930-talen, är det oerhört detaljerade och väljorda notuppteckningar. Det ligger ett oerhört arbete bakom, som kan vara svårt att förstå vidden av. Den ansvarige för arbetet, spelmannen och musikvetaren Olav Sæta har arbetat sedan 1981 med transkriptioner, utskrifter och sammanställning av materialet och har också skrivit merparten av den kommenterande texten. Mina erfarenheter av transkription av låtar till utgåvor som bl.a. *Jernbergs låtar* och *Visor i Gästrikland* säger att redan renskrifterna av notbilderna till dessa båda band närmast är ett Sisufosarbete, som innefattar allt från planering av sidor till en vacker, konstnärligt utformad notgrafik. I transkriptionsarbetet krävs ständiga avgöranden mellan strävan att ge en så trogen bild av musikens förlopp som möjligt å ena sidan och tillgänglighet och lätläshet å den andra. Urval av låtar, variantsammanställningar och principer för ordningsföljd mellan låtarna är också ett mycket stort arbete, som knappast kan göras förrän man är mitt uppe i det. Allt detta är mycket noggrant och gediget genomfört och i fråga om balans mellan detaljrikedom och läslighet är uppteckningarna i denna bok av absolut högsta klass.

Notbilderna kompletteras dessutom av en intressant faktpäckad inledning som sätter spelmannsmusiken i Gudbrandsdalen med närmaste omnejd i ett historiskt sammanhang. Den andre huvudredaktören, nestorn inom norsk folkmusikforskning Reidar Sevåg definierar redan i inledningsavsnittet „Fela – fra Europa til bygde-Norge“ textens bärande tankegång:

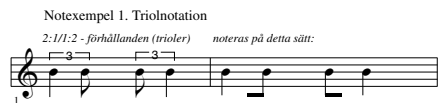
„Det gjelder alle disse sterke områdene av vår etter-reformatoriske folkekunst at de har klare utgangspunkt i europeisk bykultur. Og det har vært en viktig oppgave for norsk kulturforskning å kartlegge impulsenes veier fra sentrum til periferi, men ikke mindre å beskrive og forklare den omforming som har skedd på veien, i møtet med stadig nye lokalsamfunn.“

Mot bakgrund av denna 'diffusionistiska' åskådning tecknar först Sevåg och sedan Sæta den folkliga fiolmusikens historia i Gudbrands-

dalen. Det kanske intressantaste för en utomstående är beskrivningen av hur systemet med skråprivilegier för musiker kom att gälla över hela landsbygden, med följd att stadsmusikanterna som innehade privilegierna skaffade sig 'forpakter' att ta hand om bröllopsspelningar och andra inkomstbringande spelningar på landsbygden. Dessa var ofta lokala spelmän som på det sättet fick en annan status, någon kallades t.o.m. *musicus instrumentalis*! I andra fall var det inflyttade, skolade musiker och texten berättar också om landsbygdsfolkets avståndstagande från de spelmän som inte hörde till lokalsamhället, som inte var deras egna.

Det som slår mig i läsningen av denna historieskrivning är diskrepansen mellan den här frånvarande folkmusikmiljöns ibland etnocentriska hävdande av det unika och särpräglade i varje bygds musik – sin musikaliska identitet, och den för flertalet folkmusikforskare så typiska fokuseringen på folkmusikens influenser från och ursprung i internationell högre ständs- och modekultur. Jag tror att Sæta och Sevåg ger viktiga pusselbitar till en bättre förståelse av dynamiken i den musikaliska utvecklingen av Gudbrandsdalsmusiken. Samtidigt är det ett mycket historicerande betraktelsesätt, där man i princip ser folkmusiken som ett resultat av 'omsjuningningar' (om man så vill, missuppfattningar) av olika musikaliska modeströmningar. Om man drar det till sin spets, tillerkänner man inte bönderna i Gudbrandsdalen rollen av kulturskapare, utan ger dem snarare rollen av kulturomformare. Men i detta synsätt passar mycket av de musikaliska stilmedlen i musiken i denna utgåva inte in. Det är t.ex. svårt att förklara exempelvis den typiska äldre tonaliteten, med sitt starka inslag av mikrotonala tonhöjdsförändringar eller den asymmetriska takten i t.ex. springlekarna utifrån direkt kulturspridning, även om det finns flera försök i den vägen.

I inledningsavsnitten presenteras också editionsprinciperna och notationsprinciperna på ett föredömligt sätt, vilket är nödvändigt för den utomstående eftersom den praxis som utvecklades i hardingfeleverket avviker högst väsentligt från gängse notskrift. Ett exempel (se notexempel 1) är att man inte skriver ut trioler som brukligt, utan använder sig av brutna balcar istället för siffran 3. Tanken är väl att en myckenhet av trioler gör notbilden alltför svårläst. Det kan säkert vara bra när man är van, nackdelen är dock att det blir en del tve tydlig-



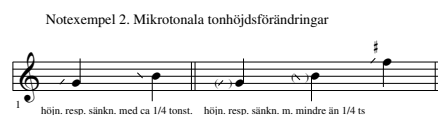
heter. Tonhöjdsförändringar mindre än halvtonsteg noteras också på ett eget norskt sätt, med små streck (se notexempel 2). Det notations-sättet tycker jag är mer problematiskt, eftersom det utesluter bl.a. gängse glissandonotation och dessutom kan blandas samman med ytterligare andra tecken som punkteringar och artikulationer och tenderar att göra notbilden 'kluddig'. Det finns ju dessutom flera internationellt fungerande system för mikrointervallnotation att utgå ifrån, vilket gör det ännu lite märkligare.

Här kommer vi in på ett problem som gäller alla utgåvor av detta slag, nämligen

– Vem är den gjord för? Hur ska den användas?

Notbilderna är så detaljerade och informativa att man bör vara tämligen van notläsare för att kunna tolka dem överhuvud taget. Man bör dessutom ha läst avsnittet om notationsprinciper eller vara bekant med notationssättet redan tidigare. Som jag redan påpekat verkar syftet, som det skymtar fram i texten, vara att rikta sig till utövarna. Men vilka gehörsspelmän är notläsare på den nivå att man klarar att tolka dessa notbilder – Ja, kan man låten förut kan väl de flesta traggla sig igenom dem, men det är inte ur vägen att ha en musikhögskoleutbildning bakom sig.

Jag får en känsla av att det ligger en grundtanke att påpeka för den levande traditionen av utövare att: – Se här, glöm inte bort det här! Och man ska inte underskatta betydelsen av notutgåvor för traditionsutvecklingen. Att man stort sett inte noterade tvåsträngsspel och mikrointervall i *Svenska Låtar* har med all säkerhet bidragit starkt till att det försvunnit på många håll i Sverige där det att döma av inspelningar har varit mycket vanligt. Men



risker med alltför stor detaljrikedom är att notutgåvorna inte används av utövarna.

Men kan man använda detta verk som en lärobok i låtspel från Gudbrandsdalen? Ja, säkert. Men man kan inte sätta det i händerna på en musiker som inte har hört musiken och få ut stilriktigt spel. Man kan inte heller okritiskt använda notationerna för forskningsändamål. Vissa viktiga dimensioner i denna musik, vilket också påpekas i inledningen, har man trots all detaljrikedom inte noterat utan det bör man „ha kjennskap om lokaltraditionen“ för att kunna. Det gäller t.ex. artikulation och variation inom framförande, men kanske mest slående är den asymmetriska takten, d.v.s. det fenomen att trectaktsslagen i många springlekar är systematiskt oliklånga. I dessa trakter, liksom på många håll i västra halvdelen av Sverige är det fråga om att tvåan i takten blir längre på ettans bekostnad.

Jag har gjort ett antal mätningar med hjälp av ljudanalys på svenskt material som visar att asymmetrin ofta pendlar mellan tidsförhållandena 2:4:3 som mest till 3:3:3, d.v.s. liklånga slag, som minst. Det kan ofta ske inom en och samma melodi. Att skriva ned de exakta tidsförhållandena takt för takt är både meningslöst och omöjligt med konventionell notskrift men vad en bra notbild kan göra är att ge oss en uppfattning om principen i det metriska förloppet, om svänget. Det är fullt möjligt att göra, t.ex. genom att notera melodier som har övervägande kort etta-lång tvåa i $\frac{2+4+3}{8}$, i $\frac{2+4+3}{10}$, eller (vilket dock har notationstekniska nackdelar) i $\frac{3}{4}$ med s.k. stortriolnotation, sätt att notera som ger utrymme för att notera även liklånga taktslag.

Det finns ytterligare andra sätt och jag tycker kanske att någon liten beteckning vid notbilden som talade om huruvida spelmannen spelade asymmetriskt hade varit bra. Jag ser nämligen två viktiga skäl för den nivå av notation som utgåvan ligger på, dels att ge möjlighet till olika tolkningar av traditionen och att lyfta fram de konstnärliga kvaliteterna hos de olika utövarna. Uppläggningsen med låtarna samlade i variantgrupper kan kanske också motverka att den blir till en musikalisk lagbok för Gudbrandsdalen.

Mer än något annat saknar jag dock utövarna i boken. Finns det inte en enda liten bild av någon av dessa konstnärer? Varför presenteras de inte, mer än i randanmärkningar i låtkommentarer. Här spökar ännu arvet från romantiken, uppfattningen om folkmusiken som sprungen ur den kollektiva folksjälen. En av de mest

fascinerande dragen i låtspelet är som jag ser det att låtarna skapas på nytt varje gång någon spelar de. Vi vet inte hur de egentligen går och vi vet nästan aldrig vem som har gjort dem, men vi kan möta den som spelar genom dem. Noterna kan ge oss en glimt.

Sven Ahlbäck

Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Studien zur Wertungsforschung*. Bd. 1-29, Graz 1968-

Hochschule für Musik und darstellende Kunst i Graz har, foruden undervisning i de gængse konservatorie- og teaterskolefag og uddannelse til toneingeniør, en række institutter knyttet til sig, som på videnskabelig basis er centreret om emnerne musiketnologi, „Wertungsforschung“ (svært oversætteligt), opførelsespraksis, jazz, elektronisk musik og blæsermusikforskning. Disse institutter kom til, efter at det hidtidige konservatorium i 1963 blev ophøjet til *Akademie* med mulighed for at drive forskning på lige fod med andre højere læreanstalter. I 1970 ændredes betegnelsen til den nuværende.

Instituttet for „Wertungsforschung“ beskæftiger sig med kritisk musikæstetik og sætter med andre ord fokus på forskning af æstetiske kriterier. Det blev grundlagt i 1967 af professor Harald Kaufmann i den udtrykkelige hensigt at uddybe og videreføre tanker og holdninger i Theodor W. Adornos æstetiske forfatterskab. Ved det først afholdte symposium i oktober 1967, der havde musikkritik som tema, og et lignende møde det følgende år omkring musik-sociologiske emner medvirkede Adorno selv, og indholdet af de der forelagte referater og essays blev udgivet som nr. 1 og 2 i rækken af *Studien zur Wertungsforschung*. – I 1969 døde Adorno og i 1970 tillige professor Kaufmann. Men ideen om at videreføre instituttets aktiviteter blev grebet af den dengang unge Otto Kolleritsch, som i dag er rektor for hele institutionen. I 1970 og 1971 arrangerede han i forbindelse med avantgardefestivalen „steirischer herbst“ møder, som blev dokumenteret i *Studien* nr. 3. Dette samarbejde skulle blive en tradition, for siden da har der hvert år i oktober

måned været afholdt et symposium inden for instituttets rammer på Kolleritsch' foranstaltning, næsten alle i samarbejde med „steirischer herbst“ og den østrigske statsradios hermed forbundne programmer „Musikprotokoll“. Det har til dato ført til udgivelse af 29 numre af *Studien*, mens yderligere to er under forberedelse. Denne skriftrække og *Jazzforschung*, som er udkommet siden 1968, er utvivlsomt de internationalt bedst kendte og mest værdsatte resultater af de akademiske aktiviteter på institutionen.

Emnekredsen i *Studien* er vid og varieret, og emnerne er behandlet ud fra en kritisk-æstetisk hovedsynsvinkel, uden at man af den grund dog kan påstå, at der er tale om nogen eksplicit Adorno-dyrkelse – bortset fra *Studien* nr. 12, der som tema har „Adorno og musikken“, og som går tæt på ham både som komponist, som analytiker og som filosofisk æstetiker. Det er i høj grad lykkedes Kolleritsch under hans nu 35-årige ledelse af arrangementerne at finde sin egen gangart, som nok har sit udspring i Adornos forfatterskab uden derfor nødvendigvis at være begrænset heraf.

Nogle symposier har drejet sig om komponistpersonligheder: Zemlinsky (nr. 7), Mahler (nr. 9), Alban Bergs „Wozzeck“ (nr. 10), Schreker (nr. 11), Skrjabin (nr. 13), Krenek (nr. 15), Wellesz (nr. 17), Ligeti (nr. 19), Nono (nr. 24), mens andre har sigtet imod at indkredse stilretninger og tendenser i nutiden og den nærmeste fortid såsom den musikalske futurisme (nr. 8), „ny enkelhed“ (nr. 14), grænser mellem genrer (nr. 18), verbalisering og meningsindhold (nr. 21), musikalsk skaben i spændingsfeltet mellem kaos og orden (nr. 23), postmodernisme (nr. 26), tendenser i nyere amerikansk musik (nr. 27), klische og virkelighed i moderne musik (nr. 28) og hvordan gammelt kan træde frem som nyt (nr. 29), ja selv et så „brandfarligt“ emne som „Wienerskolen og hagekorset“ blev taget op i 1990 (nr. 22). Det summerer sig op til 358 symposiumsreferater i de indtil nu foreliggende 29 bind. Nogle bind er tynde, andre er tykke, gående fra 75 til 328 sider, og om nogen enhedspræget læsning er der naturligvis ikke tale. Alligevel hører denne skriftrække – ligesom *Musik-Konzepte* – til det, som man bør være opmærksom på, når man søger et emne inden for nyere musik og musikæstetik belyst på kvalificeret måde af fagfolk. Af dem er der visse gengangere som f.eks. Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, Constantin Floros,

Goesta Neuwirt, Ivanka Stoianova og selvfølgelig Kolleritsch selv; men i øvrigt er kredsen af bidragydere stor og varieret og ikke indskrænket til tyske og østrigske forskere. De synspunkter, der anlægges, er ofte overraskende og tankevækkende. Selv har jeg ved flere lejligheder deltaget i disse symposier, og er hver gang vendt hjem inspireret og med ny viden – og med et naturskønt indtryk af Steiermark i oktober måned i erindringen.

Jan Maegaard

Plader

Dietrich Buxtehude: Complete Chamber Music Vol. I (7 Sonatas Op. 1) and Vol. II (7 Sonatas Op. 2). John Holloway (violin), Jaap ter Linden (viola da gamba), and Lars Ulrik Mortensen (harpsichord). dacapo CD 8.224003, 8.224004.

The release of Dietrich Buxtehude's two cycles of trio sonatas by Danish *dacapo* is a remarkable achievement. Remarkable not only in the sense that these two compact discs present to the audience a corpus of surprisingly fresh and rich, individually shaped late seventeenth century instrumental music. But also in the sense that the artistic quality of these recordings simply is sensational, even when compared to the generally high standard of recordings in the early music branch.

It is assumed that the first seven of the sonatas for violin and viola da gamba with harpsichord as the prescribed basso continuo instrument were published in 1694 as the composer's *opera prima* with another seven to follow two years later (as the *opera secunda*). Neither of the two printed collections reveals the exact time of appearance. Only a few other works by Buxtehude were printed during his lifetime. Dietrich Buxtehude (c.1637-1707) served as an organist at the Marienkirche in Hanseatic Lübeck since 1668 and the sonatas fall in line formally with the contemporary North German tradition of secular chamber music. They certainly formed part of the repertoire of the region's prolific musical life at the time. Copies are found also in the Düben Collection (Uppsala University Library).

A special feature of the two collections is the elaborate sequencing of the following keys:

- 1) F major – G major – A minor – B flat major – C major – D minor – E minor
- 2) B flat major – D major – G minor – C minor – A major – E major – F major

A performance of the entire collection would in other words pass through all major and minor keys of the diatonic scale starting on F (except F minor and B minor).

In striking contrast to the formalism of the tonal design the individual style of the fourteen sonatas is an almost ostensibly liberal and imaginative one. This is the old style out of its

straitjacket, musical ideas and figures being constantly developed and exposed in a virtuoso manner without disturbing the very delicate balance between the instrumental parts. Most strikingly, maybe, is the degree of individuality inherit in each of the fourteen sonatas. Each of them stands out convincingly with an identity of its own. When listening to Buxtehude's chamber music it is not so much the almost oblivion over three centuries which appears unjust, but much more so the apparent negligence of half a century of baroque music revival.

The three outstanding musicians who bring this music to life should be duly credited. John Holloway (baroque violin), Jaap ter Linden (viola da gamba), and Lars Ulrik Mortensen (harpsichord) do all master their instrument with excellence. Competence within their fields respectively blends seamlessly and unconditionally with extraordinary phantasy on these recordings. As it did when the group first presented the sonatas at a memorable concert at the Sankt Petri Kirke in Copenhagen in the autumn of 1994. Prior to the concert, the recording engineers of the Danish Radio Broadcast had both the skill and luck to capture almost completely all the intimacy and spontaneity of the group in the compact disc format.

The two compact discs are furnished with an informative commentary in English, German and Danish by Niels Martin Jensen.

Thorkil Kjems

C.E.F. Weyse: Symfonier nr. 1-3. Det kongelige Kapel, Michael Schonwandt (dirigent). Naxos 8.550714. (1 cd).

C.E.F. Weyse: Symfonier nr. 4-5. Det kongelige Kapel, Michael Schonwandt (dirigent). Naxos 8.550620. (1 cd).

C.E.F. Weyse: Symfonier nr. 6-7. Det kongelige Kapel, Michael Schonwandt (dirigent). Naxos 8.550516. (1 cd).

C.E.F. Weyse kender vi bedst som komponist af romancer og sange – men en nuancering af billedet er undervejs. Cd-udgivelser af hidtil upåagtet repertoire, der i flere år har været en klar tendens på det klassiske plademarked, udvider efterhånden et mere facetteret billede af de komponister, vi „kender“ i forvejen. Således

er fx en spændende del af Weyses klaverproduktion, der andetsteds i denne årbog gøres til genstand for en samlet behandling, for nylig blevet tilgængelig på cd, idet Bohumila Jedlickova har indspillet de sene klaverværker for pladeselskabet dacapo (DCCD 9307, anmeldt i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXII (1994)).

Som en betragtelig landvinding i dokumentationen af Weyses musik på plade – og dermed i udbredelsen af et nyt og mere nuanceret Weyse-billede – er der nu også udkommet indspilninger af symfonierne med Det kongelige Kapel under ledelse af Michael Schönwandt. Herhjemme er de tre cd'er kommet på dacapos lavprismærke, Naxos, mens de samme indspilninger til eksportsalg udgives på røde Marco Polo-plader til fuld pris.

Weyses symfonier udgør en væsentlig del af hans produktion, for skønt det umiddelbart betragtet drejer sig om ungdomsværker, alle komponeret i den korte periode 1795-99, er de senere flittigt blevet revideret af komponisten. Revisionerne er dels foretaget i forbindelse med senere koncertopførelser – 5. symfoni er endda omarbejdet så sent som i 1838, godt 40 år efter dens tilblivelse – dels er symfonierne blevet taget frem, når Weyse manglede Ouverturner eller scenemusik til teaterbrug. Det er således i egenskab af ouverture til *Sovedrikken*, sidste sats af 2. symfoni findes indspillet på lp med Johan Hye-Knudsen og Det kongelige Kapel i Fona-serien med dansk musik, der udkom i 1960'erne. De nu udgivne indspilninger er foretaget efter Weyses reviderede manuskripter. Det gælder også den radikalt omarbejdede 5. symfoni, hvortil man kender to forskellige partiturer fra Weyses hånd. I den her indspillede, sene udgave er bl.a. den oprindelige menuet-sats fjernet og erstattet med menuetten fra 1. symfoni.

Symfonierne giver indblik i en epoke, hvor de fremtrædende komponister i Danmark var tyskere, Weyse selv inklusive, og hvor F.L.Ae. Kunzen kæmpede for at skabe anerkendelse omkring Mozarts værker i det københavnske musikliv. Weyses symfonier vidner om tidens spirende interesse for Haydn og Mozart og udgør, i hvert fald for mig, et nyt og interessant supplement til det traditionelle billede af romancemageren Weyse.

Sans for udtryksfulde, tonale spændinger kendetegner allerede 1. symfoni i g-mol (hele tre ud af Weyses i alt syv symfonier står i en

mol-toneart). I den langsomme 3. sats anes den karakteristiske tone i de senere romancer. Blæserne udnyttes ret selvstændigt efter inspiration fra tidens nye, europæiske forbilleder. Således i 4. symfoni, hvor de i 1. sats helt bemægtiger sig sidetemaet efter allerede at have spillet en virkningsfuld rolle i den kontrastrige indledning. I den langsomme sats anvendes klarinet; et for den tid ret nyt instrument, som Weyse åbenbart har haft til rådighed, omend dets diskret fordoblende funktion, som anført i covernoterne, kunne tyde på, at der var grænser for, hvad Weyse turde kræve af den pågældende musiker.

Denne og megen anden information af såvel detaljeret som perspektiverende art finder man i de fyldige og meget indsigtsfulde covernoter, forfattet af Carsten E. Hatting, der også har forestået den videnskabelige revision af node-materialet, som er lagt til grund for disse nyindspilninger.

Der hviler over Schönwandts fortolkninger af Weyses symfonier en ro og en velafbalancerethed i orkesttersatsens nuancer. Selv i legato-passager prioriteres en fin lethed i detaljen. De elegante rytmiske forskydninger, der er med til at gøre denne klassiske musik interessant at lytte til også i dag, fremhæves kontrolleret, og indspilningerne har stor gavn af Kapellets fremragende træblæsere, der spiller på et niveau, Weyse ville have jublet over som alternativ til sin tids ikke altid lige professionelle musikere.

Generelt er indspilningernes tekniske kvalitet rimeligt tilfredsstillende – med 4. symfoni på cd nr. to som en uforståeligt dårlig undtagelse, hvor lyden i 1. sats er decideret flosset. I 2. sats af samme symfoni har en grov intonationsmæssig svipser fået lov at passere, ligesom nogle mislykkede klip i den sårbare trio-del af menuetten i 7. symfoni burde have været undgået.

Men opsummerende skal Schönwandts og Kapellets komplette indspilning af Weyses symfonier roses for sin generelt fine standard og hilses velkommen som en, i hvert fald set med danske øjne, interessant repertoirenghed på cd-markedet.

Thomas Michelsen

Niels W. Gade: Symfoni nr. 1 og 2. Collegium Musicum, Michael Schönwandt (dirigent).

Dacapo DCCD 9201. (1 cd).

Niels W. Gade: Symfoni nr. 4 og 6. Collegium Musicum, Michael Schönwandt (dirigent).

Dacapo DCCD 9202. (1 cd).

Niels W. Gade: Symfoni nr. 3 og 5. Collegium Musicum, Michael Schönwandt (dirigent),

Elisabeth Westenholz (klaver). Dacapo DCCD 9004. (1 cd).

Niels W. Gade: Symfoni nr. 7 og 8. Collegium Musicum, Michael Schönwandt (dirigent).

Dacapo DCCD 9301. (1 cd).

Denne første komplette danske indspilning af Gades symfonier blev færdigudgivet i 1993. Optagelserne er foretaget i 1980'erne, og fire af symfonierne (nr. 1, 2, 4 og 6) har tidligere været udgivet i den hedengangne Dansk Musik Antologi. Det er uundgåeligt at sammenligne de danske plader med det andet komplette sæt af symfonierne lavet af den estiske dirigent Neeme Järvi med Stockholms Sinfonietta på selskabet BIS: De svenske plader er indspillet samtidig med de danske, men udkom i samlet flok allerede i 1987.

Michael Schönwandt og Collegium Musicum kan være tilfredse med disse indspilninger. Det er „klassiske“ danske fortolkninger: ingen overdrivelser eller vulgaritet, men præget af fornuftige beslutninger – og fravær af den sidste smule klasse, som gør spillet internationalt.

Det er især meget tilfredsstillende, at Schönwandt altid finder de rigtige tempi. De er omhyggelige, men flydende og elegante. Specielt scherzosatserne er fine, med plads til den diskrete ømhed; aldrig den fornemmelse af ét-slag-i-takten, som man hører hos Järvi. En anden styrke ved Schönwandts sæt er, at han tager hvert værk på ordet og giver et ærligt bud på en fortolkning. Järvi er ekspert i at „røre i gryden“ med nogenlunde samme resultat, hvad repertoireet end er. Jeg foretrækker klart, at Schönwandt fremhæver symfoniernes forskellighed; det gør dem allesammen mere interessante, og symfonierne bliver ganske enkelt bedre musik. Eksempelvis virker nogle af de mere ukendte symfonier meget overbevisende i de danske indspilninger. Schönwandts og Collegium Musicums arbejde for symfonierne nr. 3, 6 og 7 gør disse undervurderede værker til sættets højdepunkter. Nr. 6 i g-mol, skrevet efter hustruens død og så åbenlyst tragisk, som

Gade magtede at skrive, har en vidunderlig artikulation og et højt engagement. Tredjesatsen er uimodståelig, helt modsat Järvis overfladiske og jappede udgave. Schönwandts holdning kommer også Symfoni nr. 2 til gode; det er et beskedent værk, men Schönwandt prøver ikke at gøre den til mere, end den kan bære. I stedet udviser han fin beherskelse og skærer udførelsen efter symfoniens næsten salonagtige charme. Collegium Musicum klatter dog for meget i spillet her, og det lyder som om, der ikke var tid til at tage de værste passager om ved optagelsen. Symfoni nr. 5 får også lov til at opvise sin særprægede charme, og Amalie Malling udfylder smagfuldt sin utaknemmelige rolle som ikke-solist.

Michael Schönwandt mangler aldrig engagement, men hans engagement er ikke altid af den slags, der får spillet til at flyde hos musikerne. Hans direktion lider undertiden af manglende smidighed, varme og kropslighed. Järvi har varmen til overmål og kammer ofte over i en uklædelig bralren. Til gengæld får han større farveglød frem af sit svenske orkester, og den intensitet kan man savne hos Schönwandt.

Bortset fra det sjuskede spil i symfoni nr. 2 er skuffelserne i Schönwandts sæt få. Symfoni nr. 1 får en tør og statisk førstesats, som mangler flugt og drama. Järvi er heller ikke vellykket her, han er håbløst forhastet, og dramaet bliver hult. I Symfoni nr. 4 bistår lydproduktionen Schönwandts meget kølige klang, og det er ærgerligt. Der er mest glød i tredjesatsen, men fløjten er stadig meget luftig og kold. I Symfoni nr. 7 er jeg overbevist om, at de første hundrededele sekund af den allerførste akkord er snuppet af, og det må være en fejl i den digitale redigering.

Lyden varierer på skiverne: Pladen med symfonierne nr. 1 og 2 og den med nr. 4 og 6 har samme tørre klang, hvor der gæses tæt på især violinerne. Koncertmesteren sidder nærmest på skødet af én, og orkestrets gode træblæsere er sat for langt tilbage i balancen. Det manglende rum i klangen får optagelserne til at virke lidt gammeldags (i dag foretrækker man meget større klangrum). Pladen med nr. 3 og 5 har mere rum og et bredere perspektiv, der klæder orkestret. Pladen med nr. 7 og 8 har derimod et uklart, svømmende klangrum og mindre gennemsigtighed. Balancen er bedre, men alt i alt er lyden ikke så god som på de tre øvrige plader.

Disse fire cd-plader var nogle af de første,

som det statslige selskab dacapo fik udgivet, og præsentationen er præget af selskabets store begyndervanskeligheder. Da jeg går ud fra, at Gade-symfonierne er nogle af de plader, der sælges flest af, synes jeg man skulle ofre en helt ny præsentation af disse tilfredsstillende indspilninger. De skingre cerise og babylyseblå cd-æsker med komponistnavnet „N.W. Gade“ (det kaldes han da vist ingen steder i verden!) har en kort og ligeegyldig ledsagetekst på engelsk, ingen oplysninger om indspilningssted og -tidspunkt, upræcise varighedsangivelser, fejl i opusnumre osv. Til internationalt salg er den samlede præsentation uantagelig. Nye booklets som de, der produceres fejlfrit af dacapo i dag, er påkrævet.

Med to komplette sæt af symfonierne på det internationale marked er spørgsmålet nu, om andre vil tage Gades symfonier op til pladeindspilning. Lavprismærket Naxos rumsterer efter sigende med planer om en udgave af de samlede symfonier (og dette selskabs salgstal er skyhøje), men komplette udgaver vil der nok ikke komme mange flere af foreløbigt. Til gengæld tror jeg ikke, det vil vare længe, før et velrenommeret udenlandsk orkester eller en dirigent med speciale i klassik og højromantik vil indspille en Gade-symfoni eller to. Hvem kunne ikke tænke sig at høre Harnoncourt, Roger Norrington eller Sandor Vegh dirigere Gade? Musikverdenen kaster sig i disse år hungrende over nyt, „gammelt“ repertoire, så jeg tror ikke, det er ønsketænkning.¹

Jens Cornelius

¹ DCCD 9201 og 9202 er tidligere anmeldt i *Dansk Årbog for Musikforskning* XVIII (1987), ligeledes sammenholdt med Stockholm Sinfonietta og Neeme Järvis indspilninger på BIS.

Niels W. Gade:

Oktet for strygere i F-dur op. 17, strygekvintet i f-mol (1837) strygekvartet i F-dur (1840) kvartetsats i a-mol (1836). Kontra Kvartetten BIS-CD-545. (1 cd).

Oktet for strygere i F-dur op. 17, strygekvintet i f-mol (1837) opr. 1. sats af strygesekstet i Es-dur op. 44. Johannes Ensemble. Kontrapunkt 32127. (1 cd).

Oktet for strygere i F-dur op. 17 (sammen med Mendelssohns oktet, op. 20) L'Archibudelli & Smithsonian Chamber Players. SK 48 307. (1 cd) Strygesekstet i Es-dur op. 44, Strygekvintet i e-mol op 8. Johannes Ensemble. Kontrapunkt 32121. (1 cd).

Strygekvartet i D-dur op. 63, strygekvartet i e-mol (1877), strygekvartet i f-mol (1851). Kontra Kvartetten. BIS CD 516. (1 cd).

Strygekvartet i D-dur op. 63, strygekvartet i e-mol (1877), strygekvartet i f-mol (1851). Københavns Strygekvartet. Da Capo 8.224015. (1 cd).

Klavertrio i F-dur op. 42, Novelletter for klavertrio op 29, triosats i B-dur (1839). Københavns klavertrio. Kontrapunkt 32077. (1 cd).

Triosats i B-dur (1839) på „Danish Golden Age Piano Trios“. Tre Musici. Dacapo, DCCD 9310. (1 cd).

Violinsonate i A-dur op. 6, violinsonate i d-mol op. 21, violinsonate i B-dur op. 59. Søren Elbæk, Elisabeth Westenholz. Kontrapunkt 32098. (1 cd).

Folkedanse for violin og klaver op. 62, diverse arrangementer for violin og klaver. Søren Elbæk, Elisabeth Westenholz. Kontrapunkt 32164. (1 cd).

Fantasistykker for klarinet og klaver op. 43 (sammen med Brahms' klarinet-sonater op 120).

Niels Thomsen, Elisabeth Westenholz. Kontrapunkt 32078. (1 cd).

Denne velsignede mængde af cd'er med Niels W. Gades kammermusikværker er alle fortræffelige, både lydteknisk, musikalsk teknisk og musikalsk fortolkningsmæssigt. Og man kan uden at overdrive tilføje, at indspilningerne, der helt overvejende er med danske musikere, er på internationalt niveau.

Allerede mængden af indspilninger og værker forbyder, at jeg i denne anmeldelse kan foretage en systematisk gennemgang af hver enkelt. Der bliver derfor tale om punktnedslag af forskellig art: om indspilningerne, absolut eller sammenlignende; om udvalget af værker; om tilretningen af værkerne; om værkerne selv.

Oktetten foreligger i hele tre fortolkninger, hvoraf den mest overbevisende efter min opfat-

telse er den med den udvidede Kontra Kvartet. Dette hænger bl.a. sammen med tempovalgene, hvor Kontra Kvartetten vælger de roligste tempi (hele oktetten varer med Johannesensemblet 29:04 min., med l'Archibudelli & Smithsonian Chamber Players 28:34 min. og med Kontra Kvartetten 33:04 min.). Især sidste sats, men også de andre hurtige sater, kommer til at virke en anelse jappede og letbenede, hvis tempoet skrues for højt op, og mange rytmiske accentueringer og pointer går i øvrigt tabt.

Strygekvartetterne foreligger i to danske indspilninger, den „gamle“ med Københavns Strygekvartet og den „nye“ med Kontra Kvartetten. Der er mest drama og intensitet i den nye; til gengæld mere klassisk renhed i den gamle. Men begge yder værkerne fuld retfærdighed. Hvorfor Gade aldrig lod f-mol kvartetten trykke, er mig en gåde, da den af mange anses for at være den bedste af dem alle, og hvorfor han aldrig fik gjort e-mol kvartetten rigtigt færdig, ligeså. Den tresatsede F-dur kvartet, som her er indspillet for første gang, viser den unge Gade i fin form. 3. sats, som er en femleddet scherzo, er ufuldstændig, og vil man alligevel opføre og indspille den – hvad jeg godt kan forstå, man gerne vil, for det er en yndig lille sats – må man supplere med det manglende i de fire første afsnit (det kan gøres med 99% sikkerhed) og enten lade den afsluttende scherzo-del „fade ud“ efterhånden, som der ikke er flere noder, eller – hvad jeg nok vil foretrække – få en komponist med kendskab til og indlevelse i Gades stil til at rekonstruere den manglende slutning. Blot at klistre et par akkorder på, som det gøres her, duer ikke.

Johannesensemblet skal have ros for at have produceret de hidtil første indspilninger af sekstetten og e-mol kvintetten. Sekstetten virker lidt som en pligtaflevering i denne indspilning (især 1. sats). Til gengæld spiller de den „himmelsk“ lange finale i kvintetten hjem med bravour. De to indspilninger af f-mol kvintetten viser samme indbyrdes forhold som oktetten. Kontra Kvartetens roligere tempi (her især i de langsomme dele) giver mere drama og tyngde, mere *Sturm und Drang*, formodentlig helt i overensstemmelse med den unge Gades intentioner.

Om Københavns Klavertrios indspilninger af trioerne vil jeg ikke sige andet, end at de er fremragende, slet og ret.

Det samme gælder violinsonaterne. Her vil

jeg dog fremhæve d-mol sonaten, et værk af usædvanlig styrke og sammenhæng og som – hvis man er til den slags – godt kan karakteriseres som Gades svar på Kreutzer-sonaten.

Den anden cd med violin og klaver (Kontrapunkt 32164) er tilsyneladende disponeret efter devisen: Resten af Gades værker for violin og klaver, suppleret med forskellige arrangementer for at fylde tiden ud. Det er ikke altsammen lige påtrængende at have på cd. Ganske vist er det sandt, at Gade anfører på noderne til Fantasiestykkerne, at de kan spilles for violin i stedet for klarinet (i øvrigt ganske som Schumann gjorde det ved obo-romancerne). Men der er næppe tvivl om, at Gade (og Schumann) her tænkte i økonomiske baner – ikke musikalske. Hvilket hermed er definitivt bevist.

Den rigtige indspilning af Fantasiestykkerne op. 43 er placeret sammen med Brahms' klarinetsonater op. 120 – en dristig disposition. Men man må medgive, at Gade står distancen, ikke mindst takket være den storartede og afvekslende fortolkning.

Finn Egeland Hansen

Carl Nielsen: Complete Piano Works 1-2. Anne Øland (klaver) Paula CD 79-80. (2 cd'er).

Sammenfattende må man sige, at Anne Øland har leveret en stor præstation med indspilningen af Carl Nielsens samlede klaverværker. Indspilningen medtager alle de udgivne værker, hvilket indbefatter *Drømmen om Glade Jul*, en parafrase fra 1905 over den kendte julesang.

Når man sådan kan høre Carl Nielsens samlede produktion for klaver under et, bekræftes det indtryk, jeg har af Carl Nielsens instrumentalmusik som sådan. Hans musik bliver mere og mere spændende med årene. Man kan sige meget godt om de tidlige værker, f.eks. er den charmerende „Mignon“ fra de 5 *Klaverstykker* op. 3 uimodståelig. Også „Alfedansen“, som Carl Nielsen i en senere version, instrumenteret af Julius Röntgen, anvendte i musikken til *Hr. Oluf han rider*, er ikke til at stå for. Men selv om det er dejlig musik, og selv om der er træk, der peger hen mod de senere værker, opkegørende er de ikke.

Blandt de store værker er *Tema med variationer*, op. 40, måske det smukkeste. Som en række moderne karaktervariationer trækker de alle på elementer af temaets struktur, og trods deres forskellighed følger de alligevel hinanden med en ubrydelig musikalsk logik. De nærmest impressionistisk klingende variationer 7 og 8 står for mig som noget af det smukkeste, han har skrevet.

Suiten op. 45 er utvivlsomt Carl Nielsens vanskeligste klaverværk, såvel teknisk som musikalsk. Her folder han sin ekspansive trang ud i et format, der er ved at sprænge rammerne for klaverstilen, men Anne Øland formår fornemt at få værket til at stå klart og sammenhængende frem.

Carl Nielsens sidste klaverværk, *Klavermusik for Smaa og Store*, er en række af små perler, der fortjener at blive respekteret blandt hans store klaverværker. Der er ofte en tendens til blot at se dem som småstykker til pædagogisk brug, men som Anne Øland spiller dem, synes det klart, at de må være konciperet som et sammenhængende univers. Ligesom Bachs *Das Wohltemperierte Klavier* er der et stykke i hver toneart – der er dog to stykker i G-dur – i systematisk rækkefølge. Men der er noget der taler for, at parallellen kan drages videre. Man kan tænke sig, at Carl Nielsen med det valgte, altomfattende princip har tænkt sig et mini-univers, der viser en koncentration af hans kompositionsteknik under selvvalgte, stærkt begrænsende regler. Et katalog, der viser alt fra hans helt enkle satser til den udviklede tonale og rytmiske polyfoni i andet bind. Måske er det at gå for vidt, men værket afspejler i hvert fald en holdning til den enkle klaversats som værende en kunstnerisk udfordring snarere end en begrænsning, i slægt med Bartoks *For Children* og Hindemiths 5-tonige klaverstykker.

Carl Nielsen anfører i forordet til førsteudgaven, at impulsen til værket kom fra et møde i Musikpædagogisk Forening i december 1929, hvor komponisterne blev opfordret til at komponere „lette og for Undervisningen brugbare Smaastykker for Klaver.“ Men der er ikke tale om et bestillingsværk i den forstand, at han blot imødekommer opfordringen. I forlængelse af det omtalte møde blev der udskrevet en konkurrence med tre kategorier, hvor den første var stykker, der i sværhedsgrad ikke overstiger Kuhlaus sonatiner, den anden endnu lettere stykker og den tredje femtonige stykker for begyndere. Carl Nielsens værk kan således

betragtes som en overskridelse af og samtidig en udkomponeret kommentar til den stillede opgave, eller som han selv formulerede det: „et Forsøg paa en Udvidelse af Begrebet: Femtonige Klaverstykker.“

I forbindelse med en samlet indspilning melder problemet, hvilken nodetekst, der mest korrekt og bedst afspejler Carl Nielsens intentioner, sig med særlig stor vægt. Anne Øland har oplyst, at hun ikke har turdet stole på nogen enkelt udgave af værkerne, men at hun har måttet gå alle Carl Nielsens manuskripter og de trykte udgaver igennem værk for værk, for at finde frem til den version, hun har indspillet. Som udgangspunkt har hun benyttet Arne Skjold Rasmussens udgave fra Edition Egtved, men har ladet Carl Nielsens renskrifter og blyantskladder få stor vægt i de tilfælde, hvor der er uoverensstemmelser. Hun føler sig, efter at have spillet værkerne gennem mange år, mere og mere draget mod Carl Nielsens oprindelige formulering af de steder, der senere, i de trykte udgaver, er blevet ændret eller modificeret. Disse ændringer er ofte sket i samråd med de pianister, der gav værkerne deres første opførelser og er indgået i de trykte udgaver med komponistens accept. Et illustrativt eksempel er slutningen af *Suite*, op. 45, hvor der er stor forskel på de forskellige versioner.

Er der således tale om en tilnærmet Urtext-indspilning, så rejser det samtidig spørgsmålet om behovet for et pålideligt nodemateriale til værkerne. På trods af, at der er gjort et stort arbejde med udgivelsen af klaverværkerne, senest med Mina Millers udgave, synes der stadig at være behov for den autoritative, kritiske udgave, som ventes fra Carl Nielsen Udgravens side. En stor og vanskelig opgave, når det tages i betragtning, at der er store huller i kilde-materialet. Der er for eksempel ikke bevaret mange trykforlæg, og som ikke-pianist kan Carl Nielsen måske lettere have accepteret ændringer her end i andre værktøjer.

Michael Fjeldsøe

Bibliografi, 1995

ved Niels Bo Foltmann

Dette års bibliografi er, i lighed med 1994-bibliografien, først og fremmest baseret på det spørgeskema, der blev udsendt i december 1995 – tak for de mange tilbagemeldinger – jeg så dog gerne endnu flere! Den opmærksomme læser vil muligvis bemærke, at der under etnologi er optaget en titel, som faktisk er en video-produktion. Vi lever jo i en tid, hvor forskerne i stigende grad publicerer på andre medier end hvidt papir. Jeg vil derfor i de kommende bibliografier bestrebe mig på også at inddrage medier som fx cd-rom'er og videoproduktioner i den udstrækning, at de repræsenterer nye forskningsresultater.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Dan Fog: *Lumbye-Katalog. Fortegnelse over H.C. Lumbyes trykte kompositioner* (= Danish Humanist Texts and Studies, 10, edited by Erland Kolding Nielsen) Det kongelige Bibliotek, Museum Tusculanums Forlag, København 1995, 176 s.

Niels Bo Foltmann: „Bibliografi 1994“, *DÅfM XXII*, s. 154-157

Susanne Sugar (red.): *Dansk Musikfortegnelse 1991-1994*. Udarb. af Det kongelige Biblioteks Musikafdeling. Dansk Biblioteks Center, Ballerup 1995, 138 s.

Henning Urup: „Bidrag til en systematisk bibliografi for dans i Danmark“, *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv* 14 (1995) s. 17-26

Erik Wiedemann: „Jazzforskning i Danmark“, *M&F* 20, s. 101-107

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

DÅfM XXII

Dansk Årbog for Musikforskning XXII (1994) red. af Jens Henrik Koudal og Niels Bo Foltmann. København 1995, 160 s.

FAM 42/1

Fontes Artis Musicae 42/1 (1995) red. af Susan T. Sommer. Madison, Wisconsin 1995, 112 s.

M&F 20

Musik & Forskning 20 (1994-95) red. af Jan Maegaard. København 1995, 121 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Anne Ørbæk Jensen og Lisbeth Ahlgren Jensen: *Musikalsk byvandring i København*. København 1995, 176 s.

Claus Røllum-Larsen: „Det Kongelige Kapel“, *Det Kongelige Teater: Historie og Repertoire 1995-96*, red. af Alette Scavenius. København 1995, s. 60-67 (også i engelsk udgave)

Gerhard Schepelern: *Operaens Historie i Danmark 1634-1975*. København 1995, 366 s.

Erik Stahl: *Den russiske musiks historie. – Fra de ældste tider til Glinka og hans samtid*. København 1995, 516 s.

FØR CA. 1600

John Bergsagel: „Dänemark. II. Geschichtliche Periode; III. Von der Wikingzeit bis zur Reformation“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1061-1062; 1062-1064

John Bergsagel: „Tintoris and the Vatican Manuscripts Cappella Sistina 14, 51 and 35“, *Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*. (= Tagungsbericht Heidelberg 1989. Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 4) Città del Vaticano 1994, s. 497-527

Ole Kongsted: „Die Musikaliensammlung des Herzogs Johann Albrecht I“, *Staat und Hof. Schwerin als Residenzstadt im 16. Jahrhundert*, red. af Antje Sander-Berke. Schwerin 1995, s. 121-131

CA. 1600 TIL CA. 1910

Greger Andersson: „Magister H.E. Grosmanns musikaliensamling i Århus. En Telemann-fyndgruva“, *DÅfM XXII*, s. 17-26

Jarmila Gabrielová: „Oehlschläger – Hartmann – Smetana: Hakon Jarl“, *M&F* 20, s. 55-80

Anna Hedrick Harwell: „Niels W. Gade's 'Agnete og Havmanden': Additional source material and a new hypothesis concerning its origin, Part II“, *DÅfM XXII*, s. 57-68

- Carsten E. Hatting og Nils Schiørring: „Dänemark. V. 1700-1800“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1067-1069
- Sten Høgel: „– Saa levende Gienlyd –“. Knud Lyne Rahbek og musikken“, *M&F* 20, s. 19-54
- Anne Ørbæk Jensen: „Two Great Danish Editions in Progress: Niels W. Gade and Carl Nielsen“, *FAM* 42/1, s. 85-90
- Ole Kongsted: „Die Musikalien im Archiv der Hansestadt Wismar“, *Wismarer Beiträge. Schriftenreihe des Archivs der Hansestadt Wismar*, red. af Gerd Giese. Wismar 1995, s. 83-91
- Jens Henrik Koudal: „Danske stadsmusikanter“, *Humaniora. Et magasin om humanistisk forskning*, 9/3 (1995) s. 22-26
- Joachim Kremer: „Telemannischer Geschmack‘ in Dänemark. Zur Geschichte der deutsch-dänischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert“, *D&M XXII*, s. 9-16
- Kirsten Macgaard: „Hans Christian Andersen’s Travel Album“, *FAM* 42/1, s. 82-84
- Bo Marschner: „Dänemark. VIII. 1800-1890“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1070-1073
- Bo Marschner: „Zum Verhältnis von Persönlichkeit und Werk Anton Bruckners in C.G. Jung’scher Sicht“, *Bruckner-Symposion Linz 1992: Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk. Bericht*. Linz 1995, s. 19-29
- Heinrich W. Schwab: „‘Hoit staar Kunzen blandt Nutidens Sangkomponister...’ (1817). Bericht über Forschungsinitiativen zu Leben und Werk des Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)“, *D&M XXII*, s. 27-56
- Heinrich W. Schwab: „F.L.Æ. Kunzen, der Hofkapelmeister und die Königliche Bibliothek“, *Fund og Forskning* 34 (1995) s. 159-178
- Heinrich W. Schwab: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung aus Anlass des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795*. (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, udg. af Dieter Lohmeier, 21). Westholsteinische Verlagsanstalt Boysens & Co. Heide in Holsten 1995, 224 s.
- Inger Sørensen: „Ein Mozart-Porträt in Dänemark“, *Mozart-Jahrbuch 1994*, red. af Wolf-Dieter Seiffert. Salzburg 1995, s. 79-88
- Søren Sørensen: „Dänemark. IV: 1536-1700; VI. Kirchenmusik seit dem 18. Jahrhundert“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1064-1067, 1069-1070
- EFTER CA. 1910
- Anders Beyer: „Dänemark. IX. 1950-1994“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1075-1077
- Lars Ole Bonde: „Blade af Randers Byorkesters historie“, *Randers Byorkester gennem 50 år. 1945-1995*, red. af Lars Ole Bonde. Randers 1995, s. 6-31
- Inge Bruland: „Kvinden og klaveret. København 1900-1950“, *M&F* 20, s. 81-100
- Niels Martin Jensen: „Carl Nielsen Reissued. Forthcoming Collected Edition of his Works“, *Musical Denmark* 49, s. 16-19
- Flemming Madsen: „The Danish Music Information Center“, *FAM* 42/1, s. 72-76
- Kirsten Macgaard: „The Danish Radio Record Collection: The Diskoteket“, *FAM* 42/1, s. 91-93
- Bo Marschner: „Das A-Dur-Streichquartett von Franz Schmidt – ein Werk im Zeichen der Tradition“, *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposion 1994* (= Studien zu Franz Schmidt XI) red. af Carmen Offner. Wien 1995, s. 9-24
- Bendt Viinholt Nielsen: „An Ecstatic Outsider: Rued Langgaard, 1893-1952“, *FAM* 42/1, s. 36-50
- Bendt Viinholt Nielsen: „Rued Langgaard – en myte i nyt lys“, *Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri* 71/1, s. 21-35
- Frede V. Nielsen: „Tekstens musikalisering og musikkens tekstliggørelse. Om Bent Lorenzens Esajas-motetter“, *I regnbuens spor. Festskrift Bent Lorentzen*, red. af Edith Lorentzen. København 1995, s. 45-57
- Pia Rasmussen: „Women in Music: Seen from a Danish Perspective“, *FAM* 42/1, s. 26-34
- Claus Røllum-Larsen: „Dänemark. VIII. 1890-1950“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1073-1075
- Povl Stenfelt Thomsen: „The Danish Library Center and Music“, *FAM* 42/1, s. 77-81

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

Niels Krabbe: „Danish Musicology of the 1980s and Early 1990s“, *FAM* 42/1, s. 9-26

Bo Marschner: *Musikhistorisk opgavemanual. Vejledning for studerende i udarbejdelse af skriftlige opgaver i musikhistorie* (= da capo 9) Århus 1995, 54 s.

Frede V. Nielsen: „Fænomenologi i relation til musikpædagogisk forskning“, *Nordisk musikpædagogisk forskning* (= Norges Musikkhøgskoles skriftserie, 1995/2) Oslo 1995, s. 68-97

TEORI/ANALYSE

Peter Wang: *Elementer Funktionsharmonik*. 2. rev. udg. Århus 1995, 128 s.

ÆSTETIK

Jørgen I. Jensen: „At the Boundary between Music and Science: From Per Nørgård to Carl Nielsen“ *FAM* 42/1, s. 55-61

Ansa Lønstrup: „Den musikalsk-poetiska televisionen. Om hörandets estetik på TV“, *Filmhäftet. Kritisk tidskrift för analys av rörliga bilder. Tema: Den musiska blicken* 22/4 (1995) s. 35-43

PÆDAGOGIK/TERAPI

Kirsten Fink-Jensen: „Dagdrøm og musikklutning hos barn i 8-10 års alderen“, *Nordisk musikpædagogisk forskning* (= Norges Musikkhøgskoles skriftserie, 1995/2) Oslo 1995, s. 157-179

Otto Laust Hansen: „Children and Music: Voluntary Music Education in Denmark“, *FAM* 42/1, s. 62-67

Frede V. Nielsen: „Musikpædagogisk forskning i Danmark. Status, problemer, perspektiver, udblik“, *Musikpædagogisk forskning. Rapport fra seminar på Danmarks Lærerhøjskole, maj 1995*, red. af Samrådet for musikundervisning ved Ove Steen Smidt. København 1995, s. 7-25

Frede V. Nielsen: „DLH's Studieordning '90. Idé og virkelighed“, *Stort og småt om små og store. Festskrift til Hans Vejleskov*, 23. november 1995, red. af M. Ronnefeldt og J.E. Olsen. København 1995, s. 231-244

Frede V. Nielsen: „Perspektiver på almindelighedsens indhold“, *Kritikhuset* 5/4 (1995) s. 13-15

Frede V. Nielsen: „Indholdets perspektiv“, *Dansk Sang* 47/2 (1995/96) s. 64-65

Peter Westh: „The Importance and Position of Conservatories in Musical Life“, *FAM* 42/1, s. 68-71

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSPRAKSIS

Mette Müller: „Virdungs snegl – og andre snegle-horn“, *MUSA* 13/7 (1995) s. 12-15

Ole Olesen: „Orgler [i Skt. Knuds kirke, Odense], *Danmarks Kirker. Odense amt*, bd. 2, s. 604-609

Morten Topp: „When Handel 'Fails“, *M&F* 20, s. 7-17

POPULÆRMUSIK

Tore Mortensen: „Thelonius Monks musikalske univers. 'Jazz and freedom go hand in hand“, *DÅFM XXII*, s. 91-107

Erik Wiedemann: „Dänemark. X. Jazz- und Rockmusik“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1077-1078

ETNOLOGI

Anca Giurchescu og Sunni Bloland: *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach* (= A.R.A. American-Romanian Academy of Arts and Sciences, 14) California: Wild Flower 1995, 428 s.

Michael Hauser: „Thalbitzers og Holtveds indsamling af grønlandsk musik“, *Forskning i Grønland: Tusaat* (1995) 2-3, s. 45-50

Jens Henrik Koudal: „Dänemark. I. Volksmusik“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bd. 2, red. af Ludwig Finscher. Kassel 1995, sp. 1058-1061

Jane Mink Rossen: „Traditionel jødisk musik opført i København og omegn i 1967-69 og 1992-93“, *RAMBAM: Tidskrift for jødisk kultur og forskning* 3 (1995) s. 35-43

Lisbet Torp og Anca Giurchescu: „Dance-music relationships: An Introduction“, *Dance, Ritual and Music*, Warszawa 1995, s. 143-150

Birthe Trærup: *På sporet af den Albanske folkemusik / Auf der Spur der albanischen Volksmusik*. Videoproduktion, 56 min. København 1995

DANSEFORSKNING

Erik Aschengren og Henning Urup: „Dance Research in Denmark“, *Dance Research Journal* 27/1 (1995) s. 73-75

Knud Arne Jürgensen: „Are the music and the choreography for ‘The Flower Festival’ Pas de deux by Paulli and Bournonville?“, *DÅFM XXII*, s. 69-90

Henning Urup: „Musik und Choreographie zu einem Hoffest“, *Schleswig-Holstein, Geschichte und Kultur im Spiegel der Landesbibliothek*, red. af Dieter Lohmeier. Heide 1995, s. 204-205

V. KOMMENTEREDE NODE-
UDGIVELSER

Marianne Clausen: *Hundredesyv-visebogen. Danske folkeviser og andre viser på dansk med færøske melodier. Indsamlet på Færøerne 1988-1994*. Tórshavn 1995, 275 s.

Niels Bo Foltmann (udg.): *Niels W. Gade: Works, I, 4, Symphony, No. 4*. København 1995, 152 s.

Finn Egeland Hansen (udg.): *Niels W. Gade, Works, II, 1, Octet, Sextet and Quintet for Strings*. København 1995, 283 s.

*Supplement til
Bibliografi, 1994*II. ÅRBØGER, KONGRESRAPPORTER,
FESTSKRIFTER, ANTOLOGIER O.L.

The Carl Nielsen Companion.
Mina Miller (red.): *The Carl Nielsen Companion*. London 1994, XI + 666 s.

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600

John Bergsagel: „A Musician among ‘The Measures’“, *Language and Invention: Essays presented to Francis Maddison*, red. af W.D. Hackmann og A.J. Turner. Aldershot og Paris 1994, s. 84-102

CA. 1600-1910

Anne-Marie Reynolds: „The Early Song Collections: Carl Nielsen Find His Voice“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 399-453

EFTER CA. 1910

Cecil B. Arnold: „Tradition and Growth in the Concertos of Nielsen“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 350-378

Mark Devoto: „Non-classical Diatonicism and Polyfocal Tonality: The case of Nielsen’s Fifth Symphony, First Movement“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 257-288

David Fanning: „Progressive Thematicism in Nielsen’s Symphonies“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 167-203

Charles M. Joseph: „Structural Pacing in the Nielsen String Quartets“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 460-488

Jonathan D. Kramer: „Unity and Disunity in Nielsen’s Sixth Symphony“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 293-344

Harald Krebs: „Tonal Structure in Nielsen’s Symphonies: Some Addenda to Robert Simpson’s Analyses“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 208-249

Robert Layton: „Nielsen and the Gramophone“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 116-147

Joel Lester: „Continuity and Form in the Sonatas for Violin and Piano“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 495-533

Jan Maegaard: „1923 – The Critical Year of Modern Music“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 96-115

Bo Marschner: „Das ‘Gilgamesh-Epos’ von Bohuslav Martinu und die Oper ‘Gilgamesh’ von Per Nørgård“, *Colloquium Brno 1990: Bohuslav Martinu, his Pupils, Friends and Contemporaries*, red. af Petr Macek. Brno 1994, s. 138-151

Mina Miller: „Interlude 1: Motivic Consistency in the Third Symphony“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 204-207

Mina Miller: „Interlude 2: Recapitulation and Tonality“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 250-256

Mina Miller: „Interlude 3: Tonality, Tempo Relations and Performance“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 289-292

Mina Miller: „Interlude 4: Interpreting Nielsen: Nielsen’s Interprets“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 345-349

Mina Miller: „Interlude 5: Nielsen’s Compositional Procedures“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 454-459

Mina Miller: „Interlude 6: Ink v. Pencil: Implications for the Performer“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 489-494

Mina Miller: „Interlude 7: Rhythm, Metre and Accent“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 534-540

Mina Miller: „Postlude“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 597-588

Richard S. Parks: „Pitch Structure in Carl Niel-

sen’s Wind Quintet“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 541-596

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

ÆSTETIK

Lewis Rowell: „Carl Nielsen’s Homespun Philosophy of Music“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 31-57

Jørgen I. Jensen: „Artistic Milieu and Tradition: Cultural-Historical Perspectives“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 58-77

Robert Simpson: Carl Nielsen Now: A Personal View“, *The Carl Nielsen Companion*, s. 78-95

PÆDAGOGIK

Kirsten Fink-Jensen m.fl.: *Billeder, stoffer, mad og musik. Undervisningsdifferentiering i billedkunst, hjemkundskab, håndarbejde og musik*. Kroghs Forlag 1994, 173 s.

INSTRUMENTFORSKNING

Mette Müller: „Peppina og Harpen. Historien om en pige, en maler, en harpe og en instrumentbygger“, *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius’ Samling IV* (1984-1993) s. 25-31

Birger Olsson: „Et orgelpositiv av Johan Niclas Cahmann på Musikhistorisk Museum. Om vägen till en identifikation av Carl Claudius’ Samlings nr. 588“, *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius’ Samling IV* (1984-1993) s. 19-24

ETNOLOGI

Anca Giurchescu: „The Dance Symbol as a Means of Communication“, *Acta Ethnographica Hungarica. Essays on Folk Music and Folk Dance of Central and Eastern Europe (Special issue)* 39/1-2 (1994) s. 95-102

Dansk Selskab for Musikforskning, 1995

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 16. marts genvalgte Gorm Busk og Jens Henrik Koudal som bestyrelsesmedlemmer, og Eva Hvidt nyvalgte som medlem af bestyrelsen. Som suppleant til bestyrelsen valgtes Lisbeth Torp, og som revisor genvalgte Henrik Palsmar.

På det efterfølgende bestyrelsesmøde d. 25. april konstituerede bestyrelsen sig med Niels Martin Jensen som formand, Gorm Busk som næstformand, Eva Hvidt som kasserer og med Jens Cornelius og Claus Røllum-Larsen som sekretærer.

Der har været afholdt følgende foredrag:

30. januar

Michael Talbot: Vivaldi's Borrowings from other Composers

22. februar

Jonathan D. Kramer: Postmodernism in Recent American Music and Musicology

25. april

Bertel Krarup: Niels Viggo Bentzon - komponist, klaverspiller, kulturfænomen

18. september

Mogens Andersen: Ib Nørholms symfonier - struktur og betydning

11. oktober

Birthe Trærup: På sporet af den albanske folke-musik. Historien om en ekspedition til Kosovo og Makedonien 1959. (Arrangeret i samarbejde med Dansk Selskab for Traditionel Musik og Dans)

28. november

Peter Hauge: Modalteori og musikalsk praksis o. 1600

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

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff, i alt 23 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 J.P. Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966. Kr. 215,-.

III: *Madrigaler fra Christian IV's tid*. (Pedersen, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af J.P. 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 Erstausführung des wiedergefundenen 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 wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985. Udg. af Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted. Engstrøm & Sodrings Musikforlag, København 1989. Kr. 268,-.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O.L.

Cecilia, Årbog 1994, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, red. af Kirsten Sass Bak, Jens Peter Jacobsen, Erling Kullberg og C.C. Møller. Edition Egtved, Århus 1994. 233 s. Ill. Noder. ISBN 87-7484-078-9.

Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv 14 (1995) red. af Henning Urup. 28 s. Ill. ISSN 0107-685X.

Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling IV (1984-93) red. af Anne Ørbæk Jensen og Mette Müller. 31 s. Noder. ISSN 0900-2111.

Musik & Forskning 20 (1994-95) Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, red. af Jan Maegaard. C.A. Reitzels Boghandel, København 1995. 121 s. Ill. Noder. ISBN 87-7421-894-8, ISSN 0903-188X.

Nordic Sounds, red. af Anders Beyer. 1995:1-4. 31 s. Ill. ISSN 0108-2914.

Studia Musicologica Norvegica. Norsk Årsskrift for Musikkforskning 20 (1994) red. af Arvid O. Vollsnes. Scandinavian University Press, Oslo 1994. 189 s. Noder. ISSN 0332-5024.

BOGUDGIVELSER

Lori Burns: *Bach's Modal Chorals*. Pendragon Press, Stuyvesant NY 1995. 249 s. Noder. ISBN 0-945193-74-2.

Marianne Clausen: *Hundredesyv-visebogen. Danske folkeviser og andre viser på dansk med færske melodier indsamlet på Færøerne 1988-1994*. H.N. Jacobsens Bókahandil, Tórshavn 1995. 275 s. Ill. Noder. ISBN 99918-907-0-X.

Dan Fog: *Lumbye-katalog. Fortegnelse over H.C. Lumbyes trykte kompositioner*. Det kongelige Bibliotek, Museum Tusculanums Forlag, København 1995. 176 s. Ill. ISBN 87-7289-297-8, ISSN 0105-8746.

Anclise og Thorkild Knudsen: *Seks indgange til balladen I-III (= Folkemusikhus 13-15)*. Folkemusikhuset i Hogager, Holstebro 1995. 507 + 103 + 227 s. Ill. Noder. ISBN 87-983936-3-4 og 87-983936-2-6.

Ansa Lønstrup: *Det musikalsk-poetiske fjernsyn*. (= nr. 10 i serien *da capo*, arbejds-papirer fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet). Århus 1996. 19 s. ISSN 0906-2998.

Bo Marschner: *Musikhistorisk opgavemanual. Vejledning for studerende i udarbejdelse af skriftlige*

opgaver i Musikhistorie. (= nr. 9 i serien *da capo*, arbejds-papirer fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet). Århus 1995. 53 s. Ill. ISSN 0906-2998.

Gerhard Schepelern: *Operaens historie i Danmark 1634-1975*. Munksgaard Rosinante, København 1995. 366 s. Ill. ISBN 87-16-14112-1.

Inger Smedegaard: *Tyv, ja tyv. Sanglege for voksne samlet af Inger Smedegaard*. Forlaget Kragen, København 1995. 64 s. Ill. Noder. ISBN 87-89160-05-3.

Peter Thyssen: *Af kærlighed vil min frelser dø. Musik og Kristendom i Johann Sebastian Bachs Matthæus Passion*. Anis, København 1995. 129 s. Noder. ISBN 87-7457-168-0.

NODEUDGIVELSER

Domingo Simoni del Croubelis: Quator a IV Flauti traversi, red. af Joachim Kremer. Zimmermann, Frankfurt 1995. (Partitur, 24 s., stemmer, 4 x 8 s.)

Niels W. Gade. *Works I:4. Symphony no. 4 op. 20*, red. af Niels Bo Foltmann. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade, København 1995. (Distribution Engstrøm & Sødning/Bärenreiter Verlag). 152 s. ISBN 87-90230-00-0.

Niels W. Gade. *Works II:1. Octet, Sextet and Quintets for strings*, red. af Finn Egeland Hansen. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade, København 1995. (Distribution Engstrøm & Sødning/Bärenreiter Verlag). 283 s. ISBN 87-90230-01-9.

CD-UDGIVELSER

Den medeltida balladen/The Medieval Ballad. (= *Musica Sveciae. Folk music in Sweden 1-2*). Caprice CAP 22035. (2 cd'er med booklet, 64 s.).

Varjehanda folkemusik/Traditional Folk Music. (= *Musica Sveciae. Folk music in Sweden 3*). Caprice CAP 21474. (1 cd med booklet, 32 s.).

Äventyr i jazz och folkmusik/Adventures in Jazz and Folklore. (= *Musica Sveciae. Folk music in Sweden 4*). Caprice CAP 21475. (1 cd med booklet, 16 s.).

Låtar från Orsa och Älvdalen/Folktunes from Orsa and Älvdalen. (= *Musica Sveciae. Folk music in Sweden 5*). Caprice CAP 21476. (1 cd med booklet, 16 s.).

Traditionel musik fra Læso. Hartvig Mortensen, Asbjørn Thomsen, Madvig Vilsen, Levy Vilsen (violin), Anna Juul Christensen (træl), Theodor Garn Larsen og Levy Vilsen (torader). Forlaget Kragen og Folkemusikhuset 1995. DFS5/FMHR9501. (1 cd med booklet, 31 s.).

Skribenter i dette bind

Sven Ahlbäck, präfekt, Norra Stavsudda, S-130 42 Stavsudda

Bjørn Aksdal, försteamanuensis, Rådet for folkemusikk og folkedans, Rff-sentret, N-7055 Dragvoll

Mogens Andersen, redaktör, cand.mag., Borups Allé 123, 2.th., 2000 Frederiksberg

Gorm Busk, lektor, dr.phil., Bredevej 18, 2830 Virum

Jens Cornelius, freelance-producer, cand.phil., Griffenfeldsgade 9, 3.tv., 2200 Kbh. N

Michael Fjeldsøe, ph.d.-stipendiat, cand.mag., Vestervang 34 A, 2500 Valby

Eva Fock, musiketnolog, mag.art., Cæciliavej 31, 2500 Valby

Dan Fog, musikforlægger, dr.phil. honoris causa, Gråbrødretorv 7, 1154 Kbh. K

Niels Bo Foltmann, forskningsbibliotekar, mag.art., Peter Bangs Vej 119, 3.th., 2000 Frederiksberg

Tine Frank, visiting assistant professor, cand.mag., Department of Scandinavian Studies, The University of Wisconsin, Madison, Wisconsin 53706, USA

Finn Egeland Hansen, professor, dr.phil., Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art., Wiehesvej 11, 2900 Hellerup

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, MA, Peter Bangs Vej 159, st.th., 2000 Frederiksberg

Margareta Jersild, förstearkivaric, docent, Svenskt visarkiv, Hagagatan 23 B, S-113 47 Stockholm

Lisbeth Ahlgren Jensen, mag.art., Willemoesgade 79, 1. sal, 2100 Kbh. Ø

Karen Juul-Olsen, lektor, cand.phil., Nødkær Allé 123, 8270 Højbjerg

Knud Arne Jürgensen, forskningsstipendiat, cand.mag. ballet- og musikhistoriker, Peder Skrams Gade 26, 1054 Kbh. K

Annemette Kirkegaard, undervisningsassistent, cand.phil., Jagtvej 15, 4.tv., 2200 Kbh. N

Thorkil Kjems, ministersekretær, cand.phil., Blidahlund 4, 2920 Charlottenlund

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand.mag., Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj

Jan Maegaard, professor, dr.phil., Duevej 14, 6. sal, 2000 Frederiksberg

Finn Mathiasen, professor, dr.phil., Jagtvej 14, 8270 Højbjerg

Morten Michelsen, ph.d.-stipendiat, cand.phil., Gavnøvej 7, 2700 Brønshøj

Thomas Michelsen, cand.mag., Viborggade 22, 1.tv., 2100 Kbh. Ø

Mette Müller, museumsdirektør, cand.mag., Jellerød Have 91, 2980 Kokkedal

Mogens Helmer Petersen, docent, Lindevangsvej 13, 8240 Risskov

Märta Ramsten, docent, fil.dr., Svenskt visarkiv, Hagagatan 23 B, S-113 47 Stockholm

Claus Røllum-Larsen, forskningsbibliotekar, mag.art., Carl Bernhards Vej 13, 2.th., 1817 Frederiksberg C

Bjarki Sveinbjörnsson, ph.d.-stipendiat, Sigrid Undsetsvej 103, 9220 Ålborg Ø

Michael Talbot, prof., Department of Music, University of Liverpool, Liverpool L69 3BX, England

Gunnar Ternhag, fil.dr., Dalarnas forskningsråd, Box 743, S-791 29 Falun

Christian Troelsgård, lektorvikar, ph.d., Vindingevej 5, 2700 Brønshøj

Dansk Selskab for Musikforskning
Dänische Gesellschaft für Musikforschung
Danish Musicological Society

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

Forfattervejledning til Dansk Årbog for Musikforskning

1. Årbogen modtager bidrag på de skandinaviske sprog samt engelsk, tysk og fransk. Artikler skal være forsynet med et engelsk summary.
2. Der modtages normalt kun bidrag skrevet på diskette (3,5" Macintosh el. DOS i Word, Word Perfect eller som ASCII-fil). Bidrag sendes til redaktionens adresse i form af en diskette og to udskrifter. Ønskes disketten sendt retur, bør forfatteren udtrykkeligt anføre dette. Til brug for skribentlisten bedes alle bidrag desuden rumme forfatterens navn, stilling, akademiske grad samt adresse.
3. Artikler bør, inklusive noter, have et omfang på 10-30 normalsider à 2000 anslag, og de må under ingen omstændigheder overstige 50 normalsider. Anmeldelser af én publikation bør have et omfang af 1-4 normalsider.
4. Forfatteren modtager én korrektur. Rettelser mod manuskriptet kan kun finde sted efter forudgående aftale med redaktionen.
5. Noter placeres i slutningen af teksten. Brug *ikke* tekstbehandlingsprogrammets notefunktion. De opstilles konsekvent og nummereres fortløbende. Litteraturhenvisninger bringes komplet første gang, de optræder, derefter i forkortet form (se punkt 6).
6. Litteraturhenvisninger følger nedenstående modeller for hhv. bøger og tidsskriftsartikler:
Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I, Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von Vorformen zur Grundlage durch Joseph Haydn* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel 1974
Emil Trobäck: „Stadsmusiken i Stockholm. Några anteckningar“, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 11 (1929) s. 92-103
Forkortet litteraturhenvisning: Finscher (1974)
7. Omfangsrige nodeeksempler og illustrationer medtages kun efter særlig aftale med redaktionen. Placering anføres omhyggeligt. Forfatteren påtager sig ansvaret for, at nodeeksempler og illustrationer foreligger i reproklar stand. Udgifter i forbindelsen hermed afholdes kun af redaktionen efter særlig aftale. Evt. illustrationstekster placeres i slutningen af dokumentet.
8. Anmeldelser indledes med data om publikationen således: Forfatter(e), titel, undertitel eller serietitel, udgivelsessted, forlag, årstal på titelbladet, antal sider, ill.?, noder?, ISBN/ISSN-nr., pris i oprindelseslandets valuta. Henvisninger til den anmeldte bog foregår ved et sidetal i parentes i den løbende tekst.
9. Alle titler kursiveres. Citater sættes i anførselstegn.
10. Indrykninger sættes med tabulator og ikke med mellemrumstangenten. Orddeling og lige højremargen anvendes ikke.