

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXIV
1996

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXIV

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING XXIV
1996

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
JENS HENRIK KOUDAL og THOMAS MICHELSEN

I kommission hos
Engstrøm & Sødring Musikforlag
KØBENHAVN 1997

Dansk Årbog for Musikforskning

© 1997 forfatterne

Produktion: Dansk Musik Tidsskrift

Tryk: Werks offset, Aarhus

ISBN 87-88328-13-9. ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af:

Statens Humanistiske Forskningsråd og Statsautoriseret El-Installatør Svend Viggo Berendt og Hustru Aase Berendt, født Christoffersens Mindelegat

Dead-line for næste årgang (XXV) er 1. oktober 1997

Forfattervejledning kan rekvireres hos redaktionen

Dansk Årbog for Musikforskning, c/o Musikvidenskabeligt Institut,
Klerkegade 2, DK-1308 København K

Redaktion: Jens Henrik Koudal og Thomas Michelsen

Redaktionssekretærer: Michael Fjeldsøe og Christian Malmose

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 Universitet), Inger Sørensen (Danmarks Lærer-højskole), 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-Albrechts-Universität, Kiel)

Omslag: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester af Carl Nielsen, manuskript, Det kgl. Bibliotek samt portrættegning af Carl Nielsen udført af Ivan Opffer

Indhold

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

NEKROLOG Vagn Holmboe 20.12.1909-1.9.1996	9
--	---

ARTIKLER

Beobachtungen zu Zeitstruktur und Formanlage der mehrthematischen Sätze in Johann Sebastian Bachs 'Kunst der Fuge' YNGVE JAN TREDE	11
--	----

Musikforlaget Wilhelm Hansens Arkiv på Erhvervsarkivet – en kilde til dansk musikhistorie NIELS BO FOLTMANN	31
---	----

Form og tonal disposition i Alexander Zemlinskys 'Lyrische Symphonie' THOMAS MICHELSEN	39
---	----

Carl Nielsens 5. symfoni. Dens tilblivelse og reception i 1920'erne MICHAEL FJELDSØE	51
---	----

Om tonal analys av nutida populärmusik ALF BJÖRNBERG	69
---	----

RAPPORTER

Familien Hartmann i musikhistorisk perspektiv (<i>Inger Sørensen</i>)	85
Nyman og Martland (<i>Steen Kaargaard Nielsen</i>)	85
Komponistbegrebet i ny musik (<i>Søren Hallundbæk Schæuser</i>)	86
Nordisk musikforskerkongress i Lund (<i>Nils Grinde</i>)	87
Congress of Byzantine Studies (<i>Annette Jung og Nanna Schiødt</i>)	88
ISCM-seminar i København (<i>Michael Fjeldsøe</i>)	89
Dansk och svensk musikforskning fram mot år 2000. Några reflexioner (<i>Greger Andersson</i>)	91
Musikpædagogik som forskningsområde på Danmarks Lærerhøjskole (<i>Frede V. Nielsen</i>)	93

ANMELDELSER

Bøger

Peter Woetmann Christoffersen: <i>French Music in the Early Sixteenth Century 1-3</i> (Martin Stachelin)	96
Michael Talbot: <i>The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi</i> (Peter Ryom)	97
Joachim Kremer: <i>Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert</i> (Carsten E. Hatting)	99
Peter Thyssen: <i>Af kærlighed vil min frelser dø</i> (Thorkil Hørlyk)	100
Ruth Andersen: <i>Den rapmundede muse</i> (Jens Henrik Koudal)	102
Dan Fog: <i>Lumbye-katalog</i> (Bendt Viinholt Nielsen)	103
<i>The Complete Works of Niels W. Gade I:4 and II:I</i> (Joachim Kremer)	104
Mina Miller (ed.): <i>The Nielsen Companion</i> (Michael Fjeldsøe)	106
To bøger om Per Nørgård (Joakim Tillman)	108
Gerhard Schepelern: <i>Operaens historie i Danmark 1634-1975</i> (Sten Høgel)	111
Frede V. Nielsen: <i>Almen Musikdidaktik</i> (Peder Kaj Pedersen)	111
Marianne Clausen: <i>Hundredesyv-visebogen</i> (Margareta Jersild)	113
Anne Ørbæk Jensen og Lisbeth Ahlgren Jensen: <i>Musikalsk byvandring i København</i> (Georg Metz)	114
Orla Vinther: <i>Musikalsk analyse</i> (Gunner Rischel)	115
Erik Christensen: <i>The Musical Timespace</i> (Lars Ole Bonde)	117
Leif Jonsson m.fl. (red.): <i>Musiken i Sverige 1</i> (Finn Egeland Hansen)	119
Leif Jonsson og Hans Åstrand (red.): <i>Musiken i Sverige 4</i> (Bertel Krarup)	121
To rockpublikationer (Charlotte Rørdam Larsen)	122

Plader

F.L.Ae. Kunzen: <i>Holger Danske</i> (Peter Woetmann Christoffersen)	123
Vagn Holmboes symfonier (Claus Røllum-Larsen)	125
Folkemusik fra Danmark (Gunnar Ternhag)	126

BIBLIOGRAFI, 1996 (<i>Niels Bo Foltmann</i>)	128
--	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning, 1996	135
Tilsendte publikationer	135
Skribenter i dette bind	

Dansk musikvidenskab står i et vadedsted i disse år. Det ses på flere planer, for eksempel i ubesatte professorater på universiteterne. I skrivende stund er det eneste tilbageværende professorat på Musikvidenskabeligt Institut i Århus og ét af de to tilbageværende professorater på Musikvidenskabeligt Institut i København under besættelse. Det andet københavnske professorat skal nybesættes inden for en overskuelig årrække, således at de to universiteter får udskiftet deres samlede professorstab. Desuden er instituttet i København for tiden i gang med et markant generationsskifte i hele lærerstaben.

Generationsskiftet vil bevirke, at yngre forskere får mulighed for at forny faget, men institutterne bliver tvunget til at prioritere mellem fagets discipliner. I København har man i professoropslaget lagt særlig vægt på „dansk musik og/eller det 20. århundredes musik“, mens man i Århus ikke har ønsket at indsnævre stillingsopslaget. For musikfagets fremtid i Danmark bliver det derfor afgørende: Vil forskningen i populærmusik bide sig fast og vise resultater? Vil musiketnologien få ben at gå på, evt. i et tværdisciplinært samarbejde med musikhistorie og musikanthropologi? Vil arven fra Jan Maegaard føre til fortsat teoretisk beskæftigelse med den modernistiske tradition og nutidens kunstmusik? Vil den stigende støjforurening føre til samfundsmæssige krav til forskning i dette emne, eller vil tidens kvinder kræve kvindemusik-emner prioriteret? Og hvad med den fælles-europæiske arv, der dagligt omgiver os i de elektroniske medier og i koncertsalene: Hvem skal tage sig af musikken fra middelalder, renaissance, barok og wienerklassik? – At faget internationalt føler behov for at diskutere sin identitet i disse år, ses i øvrigt af temaet for International Musicological Societys 16. internationale kongres, der finder sted i London i august 1997: „Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future“.

Herhjemme vil man også komme til at høre nye toner fra Det kongelige Bibliotek. Musikafdelingen fik i 1996 tidligere lektor og institutbestyrer Niels Krabbe som ny førstebibliotekar, og i forbindelse med bibliotekets nye bygning på havnefronten vil der blive indrettet en speciallæsesal for musik. Samtidig er man begyndt at oprette forskerstillinger ved afdelingen. Udbygningen vil først stå færdig i 1998, men allerede i sensommeren 1997 flytter fire små humanistiske forskningsinstitutioner – bl.a. Dansk Folkemindesamling – ind i bygningen umiddelbart ved siden af det nye Kongelige Bibliotek. Det er en nærliggende tanke, at der på Slotsholmen kan skabes et tværfagligt forskningsmiljø, hvor musikforskningen er tydeligt profileret. Den procentdel af dansk musikforskning, der udfolder sig på sådanne såkaldte sektorforskningsinstitutioner, er i øvrigt steget i 1990'erne – og det er en tendens, der ser ud til at fortsætte.

Statens Humanistiske Forskningsråds netop vedtagne strategiplan for årene 1998-2002 vil ligeledes få betydning for musikforskningen. Planen rummer bl.a. satsningsområdet „musik og medier“. Dette området synes at lægge naturligt op

til tværfaglige studier, og her må man håbe, at musikfaget evner at vise sin uundværlighed.

Nærværende årbog afspejler nogle af disse tendenser. Alf Björnberg giver et eksempel på den internationalt orienterede rockmusikforskning med sin principielle artikel „Om tonal analys av nutida populärmusik“. Michael Fjeldsøe løfter sløret for de interessante ting, der er dukket op i forbindelse med Carl Nielsen Udgavens kritiske revision af femte symfoni; i artiklen om „Carl Nielsens 5. symfoni. Dens tilblivelse og reception i 1920'erne“ mener Fjeldsøe, at værket hører til blandt de væsentligste symfonier i det 20. århundrede. Thomas Michelsen fremlægger en historisk perspektiveret analyse af „Form og tonal disposition i Alexander Zemlinskys 'Lyrische Symphonie'“. Niels Bo Foltmann indfører os i „Musikforlaget Wilhelm Hansens arkiv på Erhvervsarkiver“ og demonstrerer, at selv om Det kongelige Bibliotek netop har købt den største del af musikforlagets arkiv, så er Erhvervsarkivets samling stadig en ikke uvæsentlig kilde til dansk musikhistorie. Yngve Jan Trede tilhører den lange række af musikere og musikforskere, der gennem flere hundrede år har ladet sig fascinere af gåderne i Bachs *Kunst der Fuge*; artiklen med hans analyse af værkets flertematiske satser leder frem til intet mindre end et forsøg til fuldførelse af quadrupelfugaen.

Årbogen rummer som sædvanlig et pænt antal forskningsrapporter, bog- og pladeanmeldelser samt en bibliografi over dansk musikforskning i det forløbne år. En aktualitet af den sørgelige slags viser sig i Birthe Trærups nekrolog over Vagn Holmboe, der suppleres i Claus Røllum-Larsens anmeldelse af cd-udgaven af den afdøde komponists komplette symfoniske *oeuvre*.

Efter færdiggørelsen af 1995-årbogen fratrådte forskningsbibliotekar Niels Bo Foltmann som redaktør på grund af arbejdspresset fra andre musikfaglige opgaver. Foltmann har ydet en stor og omhyggelig indsats som redaktør ved de fire bind fra 1992 til 1995, og det skal han have tak for. Fra og med nærværende årbog er tidsskriftets tidligere redaktionssekretær, forskningsbibliotekar Thomas Michelsen, trådt i hans sted.

Endelig skal der lyde en varm tak til alle, der har bidraget til dette bind – det gælder forfatterne, redaktionskomitéen samt professor John Bergsagel, der har oversat resuméet til Fjeldsøes artikel, og forskningsbibliotekar Peter Hauge, der har hjulpet med oversættelser af de engelske summaries til Foltmanns og Trede artikler.

København i januar 1997
Jens Henrik Koudal og Thomas Michelsen

VAGN HOLMBOE

20.12.1909-1.9.1996

Komponisten Vagn Holmboe, der døde den 1. september 1996, er naturligt nok mest kendt for sine musikalske værker, der foreligger i et betragteligt antal og i alle tænkelige genrer: symfonier, koncerter, kammermusik, sange, korværker etc. Men Holmboe nærede også en særlig kærlighed til folkemusikken, i den grad at han endog drev forskning inden for området. Det er det, jeg vil skrive lidt om her.

Når man lytter til Vagn Holmboes kompositioner, kommer man ikke umiddelbart til at tænke på folkemusik. Kun yderst sjældent forekommer direkte anvendelse af en folkemelodi, og selv da kan den være integreret så fint i den musikalske form, at man skal have den udpeget af komponisten for at få øje på den. For Holmboe lå folkemusikkens betydning på et helt andet plan end en bearbejdelse af det motiviske stof. Det, der spillede en rolle for ham, var først og fremmest det emotionelle, inderligheden – den inderlighed, som han fandt var folkemusikkens væsen, og som han gerne ville have med i al musik.

Mens Holmboe studerede ved Musikkonservatoriet i København, beskæftigede hans tanker sig meget med spørgsmålet, om der fandtes noget basalt i musikken, som gjaldt for al musik. Han gav sig da til at studere folkemusikken og fremmede kulturers musik. Han satte sig grundigt ind i arabisk musik og satte sig for at finde ud af, hvilken påvirkning denne kunne have haft på folkemusikken i Balkanlandene. Her kom så den unge rumænske pige Meta ind i billedet, som han mødte under et studieophold i Berlin omkring 1930. De tog til Rumænien for at blive gift og rejste derefter rundt i bjergene for at indsamle musik og etnografika. Ligesom Bartók skrev Holmboe bøndernes melodier ned efter øret, men gjorde ind imellem også gelatinepladeoptagelser med et 20 kg tungt apparat. Nogle af melodierne fra denne rejse blev til *Rumænsk Suite for klaver*, op. 12 nr. 1, og i klaverværket *Suono da bardo* op. 49 forekommer en rumænsk begravelsessang, en såkaldt *bocet* (i 4. afsnit: „Metamorfosi“). Efter hjemkomsten til Danmark fortsatte Holmboe de folkloristiske studier og indsamlede danske gaderåb, først på Østerbro, siden også andre steder i København samt i flere byer på Sjælland, Fyn og i Jylland. I trediverne begyndte han at skrive artikler om disse ting, han gik meget systematisk til værks og kom på få sider godt rundt om både den rumænske folkemusik og den arabiske musikkultur. Med artiklen „Gadesangen i København“ lagde han grunden til den epokegørende afhandling *Danish Street Cries*, han mange år senere fik udgivet på Dansk Folkemindesamlings forlag, Kragen (1988).

En overgang var Holmboe så optaget af sine studier, at han ikke rigtig vidste, om han ville være komponist eller videnskabsmand. Men han traf sit valg og helligede sig kompositionen. Folkemusikken forsvandt dog aldrig ud af hans liv.

Selv har jeg mange gange hørt ham holde foredrag, første gang i halvtredserne på Konservatoriet, hvor han talte om rumænsk folkemusik. Han havde en forunderlig evne til at rive sine tilhørere med sig og holde deres opmærksomhed fangen fra først til sidst.

På grund af den fælles interesse for Balkanlandenes folkemusik havde vi ofte anledning til at tale med hinanden, og nogle måneder efter at Holmboe var fyldt firs, spurgte jeg ham, om jeg måtte lave et videoportræt, der gik ind på denne mindre kendte side af hans virksomhed. Det blev sommerens begivenhed for mig og de to musikstuderende, Helle og Karin, der samarbejdede om opgaven. Bevæbnet med universitetets videoproduktionsudstyr indfandt vi os i Ramløse hos Vagn og Meta Holmboe, der tog imod os med deres velkendte gæstfrihed og villigt fortalte om alt det, vi ønskede at høre. Holmboe lagde forlængerkabler ud, så vi kunne fotografere huset fra den anden ende af den store, parklignende have, og mens vi bagefter filmede videre inde i huset, gik ægteparret i køkkenet og tilberedte den lækrest tænkelige frokost, et måltid som blev nydt i en levende, varm og humoristisk atmosfære. Disse dage vil altid stå for os i et særligt lys takket være de to enestående mennesker, der viste os så megen venlighed og på alle måder bidrog til at gøre os arbejdet let.

Vi nåede ikke at spørge Vagn Holmboe om alt det, vi gerne ville vide, men vi fik svar på vort spørgsmål om, hvad folkemusikken havde betydet for ham: „For mig er folkemusikken noget basalt. Jeg mener ikke så meget det pittoreske, det smukke, æstetiske i folkemusikken, men det at folkemusikken rammer noget helt dybt ned i mennesket. Eller rettere: det kommer fra noget, der er dybt i mennesket. Det er ikke det tekniske i folkemusikken, for det spiller ingen rolle af betydning. Derimod det emotionelle, det der er nær ved, det jordnære, det hjertenære, kan jeg næsten sige, i folkemusikken – det er dét, der spiller en rolle for mig. Og det må i al musik, mener jeg, være til stede på en eller anden måde. Ellers bliver musik blot tankespind, og det har i grunden ingen interesse, bortset fra en ganske kort tid. – Det synes jeg er det, folkemusikken har lært mig.“

Birthe Trærup

Vagn Holmboe-publikationer:

„Den rumænske folkemusik“, *Dansk Musiktidsskrift* 9 (1934) s. 214-219.

„Arabisk musikkultur“, *Dansk Musiktidsskrift* 12 (1937) s. 125-135.

„Gadesangen i København“, *Dansk Musiktidsskrift* 13 (1938) s. 171-179.

„Om folkemusik i Ungarn og Rumænien“, *Dansk Musiktidsskrift* 26 (1951) s. 208-210.

„Musikalsk rejse i Rumænien“, *Musik* 1 (marts 1967) s. 4-5 og (april 1967) s. 2-4.

„S.i.i.ild er godt!“, *Humaniora* 1 (1988) s. 10-11.

Danish Street Cries. A study of their musical structure and a complete edition of tunes with words collected before 1960. (Acta Ethnomusicologica Danica 5). Forlaget Kragens, København 1988. 171 s.

Om Vagn Holmboe:

Musikkens sjæl – og kunstens. Et portræt af Vagn og Meta May Holmboe, komponist og billedkunstner. En video af Birthe Trærup, Karin Eklund og Helle Eble Jacobsen, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1991.

Beobachtungen zu Zeitstruktur und Formanlage der mehrthematischen Sätze in Johann Sebastian Bachs 'Kunst der Fuge'

Von YNGVE JAN TREDE

Der vorliegende Text ist hervorgegangen aus meinem Versuch einer Ergänzung der unvollendeten (Quadrupel-)Fuge aus der »Kunst der Fuge« (BWV 1080, 19). Er spiegelt einige der Beobachtungen und Überlegungen wider, die sich an diese Arbeit knüpften und deren Voraussetzung bildeten. Es ist hier nicht die Absicht, meinen Ergänzungsversuch (abgedruckt im Anhang dieses Textes) zu diskutieren oder näher zu analysieren. Dagegen soll der Versuch unternommen werden, durch analytische Betrachtung der polythematischen Fugensätze der »Kunst der Fuge« zur Schaffung einer Grundlage beizutragen, auf die sich Annahmen über die hypothetische Gesamtform der unvollendeten Fuge stützen könnten.

Es entspricht diesem Ansatz, daß keine vollständigen Detailanalysen vorgelegt, sondern bestimmte Aspekte der infragestehenden Sätze und ihrer Anordnung im Gesamtzyklus beleuchtet werden sollen. Diese betreffen vorab die Satzmitte und ihre mögliche Bedeutung als Mittel- oder Symmetrieachse, da die Erfahrung im analytischen Umgang mit größeren Sätzen Bachs lehrt, daß dem Satzzentrum nicht selten eine besondere Formfunktion zukommt, die sich dann auch in äußeren Gestaltungsmerkmalen desselben kundtut. In Verbindung hiermit soll ebenfalls eine mögliche Bedeutung des Goldenen Schnitts erörtert werden.

Ein weiterer Aspekt betrifft die Tonartenfolge, insbesondere die Stellung der subdominantischen Tonarten der IV. und VI. Stufe (S und Sp in Moll) in ihrer Beziehung zum Formganzen. Auch die Möglichkeit der Abfolge mehrerer in sich geschlossener Tonartverläufe von Tonika zu Tonika – ich nenne sie Tonartzyklen – soll hier untersucht werden.

Im Zusammenhang mit dem Formproblem der Quadrupelfuge muß sodann die Frage nach der Notwendigkeit einer selbständigen Exposition des Grundthemas berührt werden.

Satzzentrum und Goldener Schnitt – Die Doppelfugen

Im Zuge der Umgestaltung der früheren, autograph überlieferten Fassung¹ als

1. Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080. Autograph-Originaldruck. Mit einer

einer „Kunst des Kontrapunktes in Variationen“ zu einer „gleichsam in Kapitel gegliederten Fugen- und Kanonlehre“ (Chr. Wolff)² wurde die für jene so charakteristische Idee verschachtelter Symmetrien gestrafft: Die beiden Paare der Doppel- und Tripelfugen, ursprünglich jeweils für sich Zentrum zweier wiederum symmetrisch zueinander angeordneter Symmetriegruppen (siehe Fig. 1a), wurden nunmehr in der Mitte des Werkes in einer in sich symmetrischen Vierergruppe vereinigt, die Doppelfugen im Zentrum, von den Tripelfugen umrahmt (Fig. 1b). Diese Konfiguration, falls authentisch, deutet eine Achsenorientierung des gesamten Zyklus an und könnte als Hinweis darauf verstanden werden, daß die Idee der großformalen Mittel- oder sogar Symmetrieachse auch dem Bach der Spätfassung nicht fremd war.

Figur 1. Vergleich der beiden überlieferten Fassungen der »Kunst der Fuge« (Cp. = Contrapunctus)

a) Anordnung der Sätze nach der autographen Erstfassung (P 200):

einfache Fugen			Ge- gen- f u g e n	Doppel- fugen	Gegen- f u g e n	Ok- tav- K a n o n	Tripel- fugen	Umkehr- rungs- f u g e n	Spiegel- fugen				
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XV(XII)	XIII	XIV
Zählung entsprechend BWV 1080:													
1	3	2	5	9	10a	6	7	15	8	11	14	12 ^{1,2}	13 ^{1,2}

Bemerkung:
Nr. XV (neuere Version) ersetzt Nr. XII (ältere Version).

b) Übersicht über die (vermutliche) geplante Fassung der Originalausgabe:

(Reihenfolge der Sätze wohl authentisch bis spätestens Nr. 13)

Einfache Fugen	Gegen-fugen	Tripel-fuge	Doppel-Fugen	Tripel-fuge	Spiegel-fugen	Kanon	Quadrupel-fuge
BWV 1080 1 2 3 4	5 6 7	8	9 10	11	12 13 1,2 1,2	14 15 16 17	19
Reihenfolge der Kanons wohl zu korrigieren in:							15 16 17 14 Cp. 14?

Im individuellen Formbereich zumindest der größeren Sätze ist Ähnliches zu beobachten. Tatsächlich zeigen die Fugen 4 bis 11 alle, wenn auch im einzelnen Fall in verschiedener Weise, eine Ausrichtung der Form auf die Mitte hin. Nicht zuletzt in Sätzen mit drei- oder mehrteiliger Anlage zeigt gleichsam die Magnet-

Studie hg. von Hans Gunter Hoke (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 14). Leipzig und Mainz 1979.
2. Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge*. Bd. II: Spätere Fassung des Originaldrucks. BWV 1080. Hg. von Christoph Wolff. Frankfurt u.a. 1986. Vorwort, S. 3.

nadel auf das formale Zentrum des Satzes, das im Folgenden als Mittelachse bezeichnet werden soll. Diese ist nicht notwendig mit der exakten Satzmitte identisch, liegt aber selten mehr als einen oder zwei Takte davon entfernt. Auch kann ein Formteil, wie etwa ein Zwischenspiel, als Ganzes die Funktion der Mittelachse erfüllen. Proportionierung des Satzes in ungleichen Teilen, etwa nach dem Goldenen Schnitt ist nicht selten und typisch gleichzeitig mit der Mitten- teilung anzutreffen.

Die numerische Ausrechnung des Goldenen Schnittes ergibt jedoch irrationale, in der Metrik klassischer Musikwerke insgesamt nicht darstellbare Werte. Falls Bach den Goldenen Schnitt berücksichtigt hat (was nicht im Ernst bestritten werden kann), wird er sich im allgemeinen auf die Zahlen der Fibonacci-Folge gestützt haben – nicht nur die der bekannten 'normalen' Form: 1 1 2 3 5 8 13 21... sondern sicherlich auch sogenannter anomaler Varianten wie 3 4 7 11 18... oder 4 5 9 14 23 37 60... (jedes Glied der Folge ist die Summe der beiden vorhergehenden). Die ganzzahligen Werte solcher Folgen geben nach wenigen Schritten recht gute Näherungen des Goldenen Schnittes und sind ohne Mühe in Taktmengen umzusetzen.

Das Gesagte sei hier am Beispiel der ersten Doppelfuge, des *Contrapunctus 9* verdeutlicht (siehe Schaubild, Fig. 2):

Figur 2. Schaubild *Contrapunctus 9*

	Expos	7×Komb:	Satzmitte	G.S.	
Themen:	Th 2	Th1			
Tonart:	d a d a	d F	d	a	d g d
Tak- te:	Th 7 7 7 7	8 8	8 (7 + 1)	8	8 (2+6) 8
	Zw	2+4 2 6	6	4+4 2	12 4
An- zahl	←-----65-----→				
Takte	←-----80-----→				
	←-----50-----→				
	←-----20-----→				
	←-----30-----→				
	(-G.S.)				
Takt:	1	31	66	81	101
	Gesamtlänge: 130				

Legende zu den Schaubildern (Fig. 2-5):

Th	= Thema	Zw	= Zwischenspiel
Th 1	= Grundthema	Df	= Durchführung
Expos	= Exposition	G.S.	= Goldener Schnitt
Eng	= Engführung	-G.S.	= negativer G.S. ('links' von der Mitte)
Komb	= Themenkombination	Takt:	= erster Takt eines neuen Abschnitts
↑, ↓	= (Thema) recto, inverso		

Dieser Satz ist 130 Takte lang – das Zehnfache der Fibonacci-Zahl 13. Eine Proportionierung nach den Fibonacci-Zahlen 8:5 ergäbe eine Einteilung der Fuge in 80 + 50 Takte. Tatsächlich lassen sich am Übergang von T. 80 zu T. 81 mehrere Besonderheiten erkennen:

1. Hier endet der vierte (mittlere) Einsatz (in a-moll) des zum achttaktigen choralartigen cantus firmus erweiterten Grundthemas im Tenor (das Kontrasubjekt ist siebentaktig und endet daher in jeder Kombination einen Takt vor dem Grundthema).

2. In dem nun beginnenden Zwischenspiel tritt zum erstenmal die aufwärtsstrebende Achtelfigur der Takte 3-4 (siehe Notenbeispiel 1a) als Ganzes in Form einer längeren sequenzierenden Achtelbewegung auf; diese Figur war bisher dem Kontrasubjekt vorbehalten (mit Ausnahme der Tenorgegenstimme des Taktes 44 und auch der Takte 53-55, die ein steigendes Teilmotiv verwerten). Die Figur ist später noch einmal in einem Zwischenspiel vertreten (T. 112-115). Allen anderen Zwischenspieltakten (d. h. der großen Mehrheit derselben) liegt die fallende, das Kontrasubjekt beschließende Figur der Takte 6-7 zugrunde (siehe Notenbeispiel 1b), auch bei allgemein steigender Tendenz (wie z.B. in T. 29-30).

Notenbeispiel 1



3. In T. 80 fällt der merkwürdig isolierte Einwurf des Basses auf. Er erhöht die Stimmenzahl an dieser Stelle kurzzeitig von drei auf vier und endet – auch durch seine tiefe Lage unüberhörbar – beinahe demonstrativ auf dem Punkt des Goldenen Schnittes.

Übrigens hätte die exaktere Ausrechnung des Goldenen Schnittes die Taktzahl 80,34 ergeben. Bei Abrundung auf ganze Takte wäre Bach mit solch zeitraubender Methode (er hatte ja keinen Taschenrechner) ebenfalls auf 80 Takte gekommen.

Ein Blick auf die Satzmitte am Taktstrich 65/66 zeigt auch hier Besonderes:

1. Es endet hier der bei weitem tiefste Einsatz des Kontrasubjekts im Baß (in d-moll; der gleichzeitige Einsatz des Grundthemas kommt natürlich erst einen Takt später zuende – siehe oben).

2. Anscheinend im Gegensatz zu dem bei Bach (auch in dieser Fuge) sonst Üblichen folgt dem Themasatz eine abrupte Dreiviertelpause, kurzzeitig den zweistimmigen Oberstimmensatz freigebend. Erst im folgenden Takt setzt der Baß die Linie fort. Anstatt jedoch dem rhythmischen Impetus des Themas zu folgen, ergeht der Baß sich nun in einer sechstaktigen reinen Viertelbewegung (der einzigen des ganzen Stückes!), hierbei den bisherigen Tiefpunkt Cis noch

mit C unterbietend. Insgesamt sieben Takte vor und sieben Takte nach der Satzmitte bewegt der Baß sich (mit kurzen Unterbrechungen) in tiefer und tiefster Lage – dort meist in Achtel-, hier in Viertelbewegung.

3. Man sehe in der Oberstimme der Takte 63-65 die intensivierende Verkürzung des Quartsprungmotivs (es ist über den Sopran in T. 31 mit dem Oktavsprungmotiv von T. 1 verwandt). Nach Kulmination auf übergebundenem c“ über den Mitten-Taktstrich hinweg folgt (T. 66) überraschend plötzliche Entspannung.

Der negative Goldene Schnitt-Punkt (hiermit sei der Teilungspunkt 'links' von – also zeitlich vor der Mittelachse bezeichnet) auf dem Taktstrich 50/51 würde innerhalb des kombinierten Themeneinsatzes in F-dur fallen und somit nicht durch einen formalen Einschnitt gekennzeichnet sein. Doch vielleicht ist es kein Zufall, daß ihm der Rhythmus des Ansprungmotivs (vergl. T. 31) vorausgeht und – einen Takt 'verspätet' – der energische Anstieg der Takte 52-54 nachfolgt?

Der erste, 80-taktige Großabschnitt scheint am Taktstrich 30/31 wiederum (negativ) geteilt in 30+50 Takte: Ende der Exposition des Kontrasubjekts mit ausleitendem und Beginn des Kombinationsteils mit einleitendem Zwischenspiel (signalisiert durch das Aufsprungmotiv T. 31 im Sopran). Das legt den Gedanken nahe, der zweite Großteil könne ebenfalls – vielleicht in 30+20 oder 20+30 Takte – geteilt sein (der Schnitt am Taktstrich 100/101 ginge allerdings durch den g-moll-Einsatz). Jedoch ist ab T. 101 eine in diesem Satz bislang nicht dagewesene chromatische und modulatorische Verdichtung festzustellen (beginnend mit dem übermäßigen Dreiklang auf dem dritten Viertel dieses Takts), die nach einiger Zeit wieder abklingt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sowohl die Mittelachse (hier = Satzmitte) als auch die Teilung nach dem Goldenen Schnitt (bzw. nach dem Verhältnis der Fibonacci-Zahlen 8:5) in dieser Fuge sich eindeutig an Eigenschaften des musikalischen Satzes nachweisen lassen. Hierbei ist die T-Tonart der Mittelachse, die D-Tonart dem Goldenen Schnitt zugeordnet. Weitere Unterteilungen nach dem Goldenen Schnitt, wiederum im Sinne der Fibonacci-Folge ($8=3+5$; $5=2+3$), scheinen sich anzudeuten. Abschließend sei auf den rondoartigen Zug dieser Fuge hingewiesen, die mit jedem zweiten Einsatz des Grundthemas zur Tonika zurückkehrt.

Contrapunctus 10, obwohl eine Doppelfuge, zeigt in zweifachem Sinn Tendenz zur Tripelfuge: Neben Kontrasubjekt und (variiertem) Grundthema in der Umkehrung erscheint eine dritte Gestalt, hier Motiv x genannt (siehe Notenbeispiel 2), zunächst als Kontrapunkt des Grundthemas (T. 28-30, Sopran; man bemerke die motivische Nähe zu T. 3!), im Laufe des Satzes dann immer wieder auftauchend, entweder in Andeutung (T. 43 und 102) oder selbständig eingeführt (T. 50/51), auch fugatoähnlich imitiert (T. 56-65, durch alle Stimmen, sowie T. 107-110) und schließlich mit den thematischen Stimmen andeutungsweise kombiniert (T. 116/117).

Notenbeispiel 2



Darüber hinaus bedeutet die Erhöhung der thematischen Stimmenzahl der letzten vier Kombinationen durch Parallelverdopplung jeweils des einen Themas ('canon sine pausis') eine kontrapunktische Komplizierung, die ebenfalls diese Fuge den Tripelfugen näherrückt. Es ist im Übrigen erstaunlich zu sehen, wie erst die spätere Erweiterung des Satzbeginns um 22 Takte den Reichtum an Proportionsbeziehungen schuf, der gerade diese Fuge auszeichnet.

Figur 3. Schaubild *Contrapunctus 10*

	Satzmitte										G.S.					
	Expos				Expos				7×Komb				G.S.			
Themen:	{ 6×Th 2 (3 Eng)				{ 4×Th 1 (2 Eng)				{ 1 2 2 1				{ 1 2 1 2 1 2 1 2			
Parallelintervall:													Sext Terz Terz Terz			
Motiv:					x				(x) x				(x) xx			
Tonart:	dg, a, g				d, a d, a				d a				F d B d			
Tak- te	{ Th: Zw:				{ 6 5 4 2 5				{ 7 7 1				{ 4 4 2+2 4+4+2 =5+5			
An- zahl Takte:	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			
	{				{				{				{			

Kombinationen zeigen durchweg das Kontrasubjekt in Terzen verdoppelt.

Jede der beiden Hälften des Satzes ist wiederum nach dem Goldenen Schnitt geteilt ($37+23=60$). Dies wird besonders ohrenfällig am Taktstrich nach T. 97, der von einer seltsamen, fallend chromatischen Wendung des Soprans und gleichzeitigem Wechsel des Zwischenspielmotivs gefolgt wird. Auch hier kadenziert der Baß zum tiefen D (Halbschluß), die Oberstimmen springen zur hohen Lage.

Die erste Satzhälfte erscheint nach T. 37 geteilt: Hier endet die Exposition des Grundthemas mit Rückgang der Stimmenzahl auf drei; die drei nachfolgenden Baßtriller (hier einmalig, vergleiche jedoch *Contrapunctus* 3, T. 27-28!) unterstreichen das Besondere dieses Zwischenspiels, das auf die Folge der sieben Themenkombinationen hinsteuert.

Wie schon bei *Contrapunctus* 9 bemerkt, brauchte Bach auch hier die Taktanzahlen der vorliegenden Proportionierung nicht erst mühevoll auszurechnen. Sie ergeben sich mit absolut ausreichender Genauigkeit aus einer der 'anormalen' Fibonaccifolgen: (4 5 9) 14 23 37 60 97, wobei die Zahl 14 den Abstand zwischen Satzmitte und Goldenem Schnitt angibt. Die Zahlen 74 und 46 sind jeweils Doppelte von 37 bzw. 23 ($37+23=60$, 'golden' geteilt; $74+46=120$, 'golden' geteilt).

Über die Proportionen der Taktanzahlen hinaus ist noch ein weiterer Sachverhalt bemerkenswert in dieser Fuge: In jeder Satzhälfte kommt Thema 1 (Grundthema) je 6 mal, Thema 2 (Kontrasubjekt) je 8 mal vor. Das ergibt für jede Hälfte 14 Themeneinsätze. Die 14 wird in der (stark umstrittenen) Buchstabenkabbalistik als 'Bachzahl' gewertet (B=2, A=1, C=3, H=8; ergibt zusammen 14).

Die Tonartenfolge der sieben Kombinationen (beginnend T. 44) erinnert, bei aller Verschiedenheit der beiden Fugen im Übrigen, an die des *Contrapunctus* 9; dort ebenfalls sieben: T-Tp-T-D-T-S-T, hier T-D-T-Tp-T-Sp-T. Das bedeutet, daß ab T. 23 jeder zweite Einsatz des Grundthemas in der Tonika steht. Auffallend das Fehlen der Subdominante, die hier durch ihre Paralleltonart vertreten ist und auch sonst im Verlauf nur kurz berührt wird. Es ist solche Dominanz der Untermediante (VI. Stufe), die, im Verein mit den häufigen Terz- und Sextparallelgängen, den klanglichen Reiz gerade dieser Fuge begründet.

Die Tripelfugen

Den Tripelfugen *Contrapunctus* 8 und *Contrapunctus* 11 ist der Themensatz gemeinsam: Die Fuge 11 übernimmt die Themen der achten prinzipiell in der Umkehrung – wenn auch im Verlauf dann beide Formen vorkommen.

Im Folgenden wird (wie bei den Doppelfugen) das Grundthema als Thema 1 bezeichnet. Es eröffnet die Fuge 11 in der recto-Form, wird in *Contrapunctus* 8 jedoch erst an dritter Stelle exponiert (ab T. 94, hier – wie überall in dieser Fuge – inverso). Die zwei weiteren Themen sollen in der Reihenfolge ihres Auftretens in beiden Fugen Thema 2 bzw. Thema 3 genannt werden.

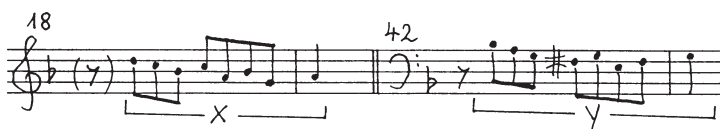
Das Thema 3 der Fuge 11 ist allerdings nicht einfach eine Umkehrung dessen der Fuge 8 (zwar, seine Bewegungsrichtung erscheint umgekehrt), sondern resultiert aus der retrograden (Krebs-)Bewegung desselben:

Notenbeispiel 3



Zwei Motive und ihre Ableitungen spielen in *Contrapunctus 8* wechselweise eine hervortretende Rolle als Träger der Achtelbewegung, sie seien x und y genannt:

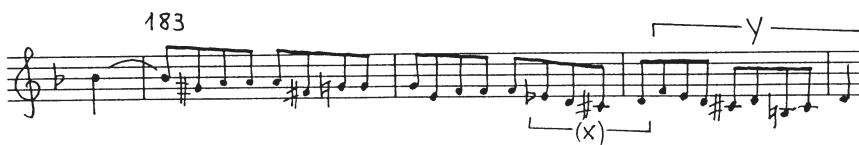
Notenbeispiel 4



Beide Motive hängen über die einleitende Drei-Achtel-Figur mit dem Kontrapunkt vom Beginn der Fuge (T. 5) zusammen und sind überdies über die Sekund-Terz-Figur miteinander verwandt.

Obwohl Thema 3 in gewissem Sinne mehr Bewegungsmodell als Thema ist, wächst es sich im abschließenden Kombinationsteil der Fuge 8 zur Selbständigkeit aus, indem es das Motiv y als seinen Abschluß assimiliert (zuerst T. 125f., dann konsequent ab T. 147 bis Schluß):

Notenbeispiel 5



Die Zeitstruktur des *Contrapunctus 8* ist in folgendem Schaubild dargestellt:

Figur 4. Schaubild *Contrapunctus 8*

Satzmitte T. 94/95						
Mittelachse			↓	3/5 (G.S.?)		
Thema:	Expos Th 2	Expos/Komb Th 3+2	Expos Th 1	(3, 2)	Komb Th 3+2	5×GesamtKomb: Th 1+2+3+y
Motiv:	x	y	y, x'	(y)	y, x'	x
Tonart:	d a d a d	d g a F B a/d	d a a	(g)	d a	F C g d d
Tak- te	(Th 4 4 4 4 4 Zw 1 1 6 10	(Th 4 4 4 4 4 6 Zw 0 2 8 2 8 8	(Th 4 4 4 Zw 1 1 2 5	10	(Th 4 4 Zw 1 2 12	(Th 5 5 5 5 5 Zw 0 1 7 7 2
Kadenzen:		d	A		a	(a) d
(Halbschl.)						
An- zahl Takte	←-----92-----→	←-----54-----→	←-----31-----→	←-----65-----→	←-----42-----→	
Takt:	1	39	93	114	124	147
						Gesamtlänge: 188

Die Mittelachse des Satzes erscheint durch den toccatenartig ausgeschmückten Halbschluß zwei Takte vor der exakten Satzmitte kräftig unterstrichen. Hier, im Zentrum des Satzes, wird – erst nach Exposition und Kombination der Themen 2 und 3 – das Grundthema erstmals in dieser Fuge eingeführt und gesondert exponiert, begleitet von Motiven der vorausgehenden Satzhälfte, hierunter auch (T. 98-100) sozusagen 'diatonisierten' Partikeln des Thema 3. Ich befinde mich mit dieser Feststellung im Gegensatz zur Meinung P. Schleunings hinsichtlich der Mehrfachfugen, daß „überall dort, wo das Grundthema nicht als erstes auftritt – wie in Nr. 11 – es später nicht mit einer eigenen Exposition vorgeführt wird, was auch unnötig wäre“ indem er *Contrapunctus 10* als Ausnahme („Diskrepanz“) wertet.³ Ein unvoreingenommener Blick in die Partitur zeigt jedoch im Gegenteil, daß Bach nur in einer der vier Mehrfachfugen, nämlich in *Contrapunctus 9* davon absah, das Grundthema selbständig zu exponieren (dies wohl aufgrund der langen Notenwerte des Themas, die es hier nur zu cantus firmus-artiger Verwendung geeignet erscheinen ließen). Vom zitierten Standpunkt Schleunings aus müßte die zweifache Exponierung des Grundthemas in *Contrapunctus 11* – erst anfangs der Fuge und dann ab T. 71 in Umkehrung – als besonders „unnötig“ erscheinen. (Diese Diskussion ist wichtig, betrifft sie doch in hohem Maße die Art der Einführung des Grundthemas in der Quadrupelfuge. Es bleibt festzuhalten, daß drei der vier Mehrfachfugen der »Kunst der Fuge« so komponiert sind, als habe Bach nicht die Hörerfahrung einer zyklischen Auf-führung des Werkganzen als notwendig voraussetzen wollen. Mit der begründeten Ausnahme des *Contrapunctus 9* können alle übrigen Fugen der späteren Fassung des Zyklus auch unabhängig für sich selbst bestehen.)

3. Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«. Ideologien-Entstehung-Analyse*. dtv/Bärenreiter, Kassel 1993. S. 128 und 168.

Die beiden etwas ungleichen Hälften des Satzes können als annähernd spiegelsymmetrisch geteilt gesehen werden: Die erste in 38+54 Takte – der Exposition von Thema 2 (das die Fuge eröffnet) und Thema 3 (konsequent mit Thema 2 kombiniert) zugeordnet, die zweite Hälfte in 54+42 Takte – dem Eintritt von Thema 1 und dem Beginn des abschließenden Kombinationsteils aller drei Themen entsprechend.

An der (nur annähernd) ‘goldenen’ Schnittstelle bei ca. $\frac{3}{5}$ des Satzes, das heißt nach T. 113 ($\frac{3}{5}$ wären genau 112,8) werden Thema 2 und 3 in sequenzierterm kombinierten Scheineinsatz erneut zur Oberfläche gebracht und nach wiederum toccatenartig belebter Kadenz auf a-moll ab T. 125 in mehrfachem Kontrapunkt kombiniert vorgeführt. Der einstimmige Einschnitt bei T. 124/125, nach der Kadenz, teilt den Satz annähernd bei $\frac{2}{3}$ seiner Gesamtlänge. Die Anspielung der Takte 129f. auf den Fugenbeginn (vergl. T. 5/6 und T. 9-11) sowie die Wiederaufnahme der Zwischenspielaktivität der Takte 53-60 bei T. 135f. bestärken zunächst den Eindruck einer Art kombinierten ‘Reprise’ oder Reminiszenz der beiden Teile der ersten Fugenhälfte, bis mit dem Eintritt der abschließenden Folge der Gesamtkombinationen in den Tonarten F-C-g-d-d (fallende Quartfolge) das eigentliche Ziel greifbar wird. (Die Tonarten F-dur und C-dur sind anfänglich als a-moll bzw. e-moll maskiert; man beachte hier die ‘verzernte’ Intervallstruktur des Grundthemas. Jede Kombination währt nunmehr 5 Takte, da Thema 1 jeweils später als Thema 2 und 3 einsetzt und somit einen Takt ‘überhängt’.)

Im Schaubild des *Contrapunctus 8* (Fig. 4) wird eine Tendenz zu anwachsender Länge der Zwischenspiele (Zw) deutlich, und zwar sowohl hinsichtlich der einzelnen Teile der Fuge (jeweils beginnend mit 0 oder 1 Takt Länge) wie auch in Bezug auf die gesamte Form: die längsten Zwischenspiele werden länger (10, 8+1, 10+1, 12).

Die Mittelachse fällt mit dem Ende des ersten Tonartzyklus bzw. dem Anfang des zweiten Zyklus zusammen. Interessant der Vergleich der ‘beinahe’ parallelen Takte 68f. im ersten Tonartzyklus und 126f. im zweiten (beidemale mit Auftakt): das erste Beispiel eine Kombination Thema 1+2 im subdominantischen B-dur; im zweiten ein fast identischer Ansatz – hier jedoch energische Verleugnung der Tonart B-dur zugunsten der Tonika d-moll. Letztere erfährt nachfolgende Bestätigung im Quartensfall der Tonarten von F bis d: Der Satz im wahren Wortsinn fallend von hoher Lage bis zu den letzten Takten der Fuge im tiefen und tiefsten Bereich.

Contrapunctus 11 durchläuft im Gegensatz zu *Contrapunctus 8* bei fast gleicher Taktanzahl nur einen einzigen Tonartzyklus, wie ein Blick auf die Abfolge der größeren Kadenzen leicht zeigt (siehe Fig. 5).

Figur 5. Schaubild Contrapunctus II

Satzmitte/ Mittelachse "BACH" "BACH"										
		-G.S.	T. 92/93	G.S.						
Themen:	Expos Th 1	Expos Th 2	Expos Th 1↓	Expos/Komb Th 3 mit Th 2, 2, 1, 2; 2, 1, 2 je einzeln kombin.	1. Komb Th 1+2+3 (e-moll!)	Th 1 (↓ ↑)	Th 3 Eng	2. u. 3. Komb Th 1+2+3		
Chro- mat. Motiv:	(z)	z	+z	+z	+z		z	+z		
Kadenzen:		d	a	F	B	a	C	A	d	
Takt- an- zah- len	70----->		18 + 25 43----->		15 + 17 + 12 71----->		(Halbschl.) 10 + 16+1 27----->			
Takt:	1	17	27	71	89	114	129	146	158	168
...bis	16	26	70	88	113	128	145	157	167	184
A. Errechnete Werte (G.S. als 8/13, iteriert): (10) 16,2 26,4 42,9 69,7 113,2										
B. Dieselben ganzzahlig: (10) 16 26 (43) 70 113										
C. Dieselben gespiegelt... 70 113 (140) 157 167										
D. ...mit Hilfe der Differenzwerte: 10 17 27 43 27 17 10										
E. Die vollständige Reihe der erhaltenen Taktzahlwerte: 16 26 (43) 70 113 (140) 157 167										
Gesamtlänge: 184										

Es ist bemerkenswert, daß dieser zeitweise geradezu expressionistisch anmutende Satz, der mit Grund als rätselhaft, extrem, urwaldartig wildwachsend empfunden wird (P. Schleuning: „...monoman und verwirrend, und es wäre erstaunlich, wenn nicht eine von Bachs Absichten gewesen wäre, solche Verwirrung wenn nicht Bestürzung hervorzurufen.“),⁴ – daß von allen hier besprochenen Fugen gerade diese offensichtlich auf einem sehr regelmäßigen, spiegelsymmetrischen Zeitgrundriß basiert, dessen einzelne Teile in mehrfacher Schachtelung nach dem Goldenen Schnitt proportioniert sind. Das Schaubild zeigt eine überliegende dreiteilige Gliederung nach 70+43+70(+1) Takten (die 1 entspricht dem Schlußtakt). Die beiden Außenteile dieses Zentralbaus sind wiederum spiegelsymmetrisch in 26+43 bzw. 43+26(+1 Schlußtakt) aufgeteilt, deren äußerste Glieder aus 16+10 bzw. 10+16(+1) bestehen. Hiernach bleiben im mittleren Bereich des Satzes drei größere Zeitfelder von 44+43+44 Takten offen, deren zweites und drittes von Bach zusammengefaßt und in offenbar freierer Weise auskomponiert wurden, wie an den unterteilenden Kadenzen und den zugeordneten Taktanzahlen ersichtlich. Die Großzahl der 'goldenen' Teilungspunkte fällt jedoch mit größeren Kadenzen (hierunter einem Halbschluß) zusammen, so daß über die Tatsache der spiegelsymmetrischen Grundstruktur kaum Diskussion sein kann. Deren Bezogenheit auf den Goldenen Schnitt wird deutlich, wenn die

4. A.a.O., S. 112.

Gesamttaktzahl 184 mit $8/13$ (Fibonacci-Zahlen) multipliziert wird, was 113,2 ergibt (Goldener Schnitt). Dieser Wert wiederum mit $8/13$ multipliziert ergibt den negativen Goldenen Schnitt nach 69,7. Die Fortsetzung dieses Verfahrens (Iteration) führt zu den weiteren Werten, die im Schaubild unter Punkt A abzulesen sind. Unter B findet man die (auf- bzw. abgerundeten) ganzzahligen Werte derselben. Die noch fehlenden Teilungspunkte auf der rechten Seite des Bildes (unter C) sind Projektionen der vorigen auf der Zeitachse nach rechts und werden durch einfache Addition der Differenzwerte (D) der linken Seite in spiegelbildlicher Reihenfolge nach rechts gefunden. Ein Vergleich der so erhaltenen Taktanzahlen-Werte (E) mit den faktischen Werten des Schaubildes (unter „...bis“) zeigt vollkommene Übereinstimmung mit den zugeordneten Taktanzahlen.

Die parenthetischen – übrigens spiegelbildlich zusammengehörigen – Teilungspunkte nach T. 43 und T. 140 haben zwar ebenfalls ihr Korrelat im musikalischen Satz (Baßeinsatz Thema 2 nach Zwischenspiel bzw. Umkehr der allgemeinen Bewegungsrichtung von fallend zu steigend) – heben sich aber bei der Fülle des Geschehens für den Hörer nicht sonderlich hervor.

Die deutlichste Spiegelbezogenheit der Teilabschnitte zeigt sich in den Außenbereichen der Form: Im einleitenden Fugenteil (T. 1-26/27) wurde Thema 1 im Laufe der ersten 16 Takte exponiert, die nachfolgenden 10 Takte sind dichtgewebtes Zwischenspiel mit abschließendem Thema-einsatz und Kadenz auf d. Der Schlußabschnitt nach dem Halbschluß T. 157/158 ist eine Art Reprise des ersten, jedoch auf ganz neuem Niveau: Die Reexposition von Thema 1 in simultaner Gegenbewegung umfaßt hier nach 10 Takten schon alle vier Stimmen, in den folgenden 16+1 Takten übernimmt Thema 3 die Führung und der Satz schließt mit zwei Gesamtkombinationen der drei Themen, deren letzte auch das chromatische Motiv z integriert (T. 181, Alt): Andeutung der Idee der Quadrupelfuge, gleichzeitig Anspielung auf T. 25/26.

Die Zusammengehörigkeit des zweiten Fugenteils: Exposition von Thema 2 und Motiv z (T. 27-70) mit dem spiegelbildlich zugeordneten Formteil von der B-dur-Kadenz an (T. 114-157) scheint in Letzterem durch vermehrtes Vorkommen des chromatischen Motivs (z) unterstrichen. Jedoch bildet der ganze Komplex von der F-dur-Kadenz bei T. 88/89 an bis zum Halbschluß bei T. 157 eine Einheit, gewissermaßen wie eine Flut, die über die Ufer der beschriebenen Zeitstruktur zu gehen droht und erst von den Doppeleinsätzen des Thema 1 (T. 158f.) aufgehalten wird. Dieser zentrale Fugenteil wird zusammengeschlossen nicht zuletzt durch verschiedene Kongruenzen, von denen hier genannt seien das isolierte, jeweils einmalige Vorkommen des Thema 1 mit nachfolgendem Thema 2 sowohl T. 101-109 als auch T. 132-140; ferner die weitgehende Übereinstimmung der Takte 112-117 (B-dur-Kadenz mündet in Kombination Thema 2+3, d-moll) mit T. 144-149 (C-molldur-Kadenz mündet in die 1. Gesamtkombination Thema 1+2+3, e-moll). Übrigens scheint der ganze Satzteil – vielleicht schon einschließlich der Umkehrungs-Durchführung des Thema 1 ab T. 71 – die Idee des Haydn-Beethovenschen Durchführungsteils der Sonate vorwegzunehmen.

Die spiegelsymmetrische Gesamtform impliziert eine Mittelachse. Doch kommt nahe dieser Stelle die F-dur-Kadenz (hörbar und fast erschreckend) 'zu früh', als sei jetzt keine Zeit mehr zu verlieren. So wird das dritte Thema hier (überdies in dramatischem Tonart- und Lagenwechsel) mit höchster Wirkung eingeführt. Es exponiert in seinem zweiten und dritten Einsatz zum erstenmal in dieser Fuge die melodisch ungebrochene Tonfolge 'BACH' (in den Takten 91 und 94). Zwischen diesen beiden Takten liegen als Zentrum des Satzes die Takte 92/93 – deren gemeinsamer Taktstrich die exakte Satzmitte darstellt (trotz des Einspruchs P. Schleunings gegen E. Bergels ähnliche Feststellung).⁵ Unverhüllte melodische 'BACH'-Zitate kommen dann nur noch dreimal vor (bemerkenswerter Weise alle im Sopran), wozu noch drei retrograde Formen kommen (ebenfalls im Sopran).

Die Quadrupelfuge

Die Quadrupelfuge (im Originaldruck »Fuga a tre soggetti«) ist nicht nur die einzige Bachsche Mehrfachfuge mit vier gleichgewichtigen, selbständigen Themen, sie hebt sich auch von allen Tripelfugen Bachs, einschließlich der aus der »Kunst der Fuge« selbst, ab durch die Tatsache, daß das bewegteste Thema (das zweite der Fuge) hier nicht nur als sequenzierendes Bewegungsmodell, sondern als in sich hochorganisierter melodischer Organismus erfunden ist. Insofern stellt diese Fuge – und weniger wegen ihres Torso-Charakters sowie der damit verbundenen (ungerechtfertigten) Aura des 'letzten Werks'⁶ – einen einzigartigen Fall innerhalb des Bachschen Oeuvres dar.

Da die vermutete Einführung des 4. Themas (Grundthema) als hypothetisch zu gelten hat, sollen im Folgenden die Themen der Fuge in der Reihenfolge ihres Auftretens als Thema A, Thema B und Thema C bezeichnet werden.

Sucht man nun die Zeitstruktur des Fragments ab auf mögliche Beziehungspunkte, setzt sie einen gewissen Widerstand entgegen. Die Interpretation dieses Tatbestandes hängt ab von der vermuteten Länge der Fuge: Je größer diese, desto geringer die Wahrscheinlichkeit, schon realisierte Achsenbeziehungen anzutreffen. Es könnte allerdings auch sein, daß eben keine geplant sind. Immerhin läßt sich Einiges sagen. Die Taktanzahl des großen Doppelabschnitts von T. 1 bis T. 192 ist nicht nur durch die Zahl 8, sondern ebenfalls durch deren Vielfache 16, 24, 32, 48 und 96 teilbar. Die Länge der darauf folgenden Exposition des 'BACH'-Themas (Thema C) bis zum Halbschluß nach T. 232 beträgt 40 (=5x8) Takte.

5. A.a.O., S. 119.

6. Hans Gunter Hoke: *Zu Johann Sebastian Bachs »Die Kunst der Fuge«*. Beilage zu Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge*. Autograph-Originaldruck, 1979 (siehe Anm. 1), S. 7 sowie P. Schleuning, a.a.O., S. 165f.

Hiernach könnte der Zahl 8 eine herausgehobene Rolle zukommen. Zwar liegt das erste Auftreten von Thema B nach dem ungeraden T. 113, wo auch der erste Tonartzyklus endet, sodaß der Großabschnitt von T. 1-192 in 113+79 Takte geschieden ist. Man beachte jedoch, daß 113 um einen Takt länger ist als 112 (=14x8), dagegen 79 einen Takt kürzer als 80 (=10x8). Nicht genug damit, zeigt das Autograph der Fuge, daß Bach die Exposition des Thema A nachträglich von 112 auf 113 Takte verlängerte (im Wesentlichen durch Hinzufügung des hochbedeutenden Taktes 111 mit Subdominante und gleichzeitigem Hoch- und Tiefton in den Außenstimmen). Durch solche (ausgesprochen Bach-typische) zeitweilige Verschiebung der Schwerpunktakte am Übergang zu Thema B und deren nachfolgenden Ausgleich scheinen die ersten 192 Takte der Fuge als ein übergordnetes Ganzes hervorgehoben. Es sei vermerkt, daß die Mitte dieses Großabschnitts, der Taktstrich 96/97 – Zufall oder nicht – gerade zwischen den beiden einzigen dreifachen Engführungen von Thema A (T. 89-104) steht, die die lange Reihe der zweifachen Engführungen desselben krönen.

Wie bewußt Bach die Zeitstruktur handhabte, soll ein Blick auf die Periodik des 79-taktigen zweiten Teils der Fuge zeigen (T. 114-192; Zwischenspieltakte in Klammern; die 6-Takt-Perioden entsprechen jeweils Einsätzen von Thema B, viermal unkombiniert als Exposition und viermal in Kombination mit Thema A; letzteres blieb in diesem Zusammenhang unberücksichtigt, da weniger für die Periodik bestimmend):

$$6 (1) 6 (1) 6 (1) 6 (1) + (5) 6 (3) 6 (5) 6 (7) 6 (7)$$

Auffällig die 7-taktige Periodik der Exposition des (6-taktigen) Thema B wie auch die konsequent ungeradzahligen (primzahligen) Abstände der Kombinationseinsätze untereinander bei anwachsender Länge der (motivisch streng vereinheitlichten) Zwischenspiele (3, 5, 7, 7 Takte). Im Detail tritt hier keine einzige 8-taktige Periode auf. Entsprechendes gilt für die unregelmäßige Periodik der mehr am 'stile antico' orientierten Durchführungsteile von Thema A (mit 5-taktig periodisierter Exposition bis T. 20) und Thema C.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß die Prägung durch die Zahl 8, wenn nicht Zufall, so vielleicht den größeren Formteilen der Fuge zugeordnet ist. Daß übrigens Bach bei der Komposition dieser Fuge zumindest zeitweilig in Doppeltakten (4/2) dachte, geht zweifelsfrei aus der Tatsache hervor, daß er im Präsentationsteil des 'BACH'-Themas (Thema C) vorübergehend in solchen notierte (T. 209-226).

Eine Bezogenheit auf den Goldenen Schnitt ist nicht mit Sicherheit auszumachen, obwohl zwei größere Kadenzen (in C-dur bzw. B-dur) des ersten, 113-taktigen Abschnitts nach den Takten 43 bzw. 70, d.h. auf die Punkte des negativen und positiven Goldenen Schnittes fallen (man erinnere die Zahlen 113, 70 und 43 aus *Contrapunctus 11*). Zum einen sagt diese Beobachtung jedoch nichts über den größeren geplanten Formverlauf aus, zum andern finden sich ähnliche

Kadenzen auch an anderen Punkten desselben Abschnitts (z.B. in d-moll nach T. 36 und in g-moll nach T. 85). Des weiteren sind die existierenden drei großen Abschnitte mit ihren 113, 79 und 40 Takten jedenfalls nicht nach dem Goldenen Schnitt proportioniert, sondern allenfalls im Verhältnis (etwa) 14:10:5, die beiden Teile des Großabschnitts von 192 Takten mithin im Verhältnis 7:5. Letzteres ist interessant, da, wie erwähnt, Thema A in 5-Takt-Perioden und Thema B in 7-Takt-Perioden exponiert wurden.

Thema C, das 'BACH'-Thema, erscheint fast ausschließlich in Engführungen, deren führender (aber nicht immer erster) Einsatz jedesmal mit den Tönen b-a beginnt. Der selbständige Umkehrungseinsatz des Basses T. 222f. setzt folgerichtig mit den Tönen A-B ein. Die Motivik dieses ganzen C-Teils greift deutlich auf die des A-Teils zurück (vergl. T. 198/199 im Alt mit T. 106/107, Sopran – gleichzeitig Hinweis auf Thema B). Etwa in der Mitte des dritten Teils wird andeutungsweise die Umkehrungsform des Thema A in freier Rhythmisierung beschworen (T. 211-213), wie zuvor im zweiten schon die des Thema B (T. 134 mit Auftakt bis 136, Sopran). In T. 219 taucht in den Mittelstimmen eine charakteristische Achtelfigur aus Thema B auf. Die gegen Schluß dieses Abschnitts zunehmende Bewegung beruht ab T. 228 auf in doppeltem Tempo vorgetragenen Motiven des A-Teils, hierdurch einen Zusammenhang stiftend zwischen diesem und dem nun wieder einsetzenden Thema B.

Die Rückgewandtheit des dritten (C-)Themateils auf der einen Seite, und die besprochene besondere Zusammengehörigkeit der beiden vorhergehenden Teile (Thema A und B) auf der anderen lassen mich an der g-moll-Kadenz bei T. 192/193, vor dem Eintreten des 'BACH'-Themas, die eigentliche Hauptachse des ganzen Satzes sehen. Ich vermute darüberhinaus, daß an dieser Stelle entweder eine Mittelachsensituation oder eine Teilung nach dem Goldenen Schnitt vorliegt. Erstere Lösung ergäbe eine Gesamtlänge von 384 Takten, was zeitlich eine selbständige Exposition des Grundthemas zuließe. Letztere würde auf 312 Takte ($192 \times 13/8 = 312$), und damit zu einem 80-taktigen Schlußteil etwa nach Art einer 'Tripelfuge mit hinzutretendem vierten Thema' führen. Da, wie anlässlich des *Contrapunctus 8* ausgeführt, Bach in den Mehrfachfugen der »Kunst der Fuge« (abgesehen vom Sonderfall des *Contrapunctus 9*) das Grundthema selbständig exponierte – wenn auch in *Contrapunctus 8* teilweise von anderen Stimmen überdeckt –, gebe ich einer entsprechenden Lösung auch in der Quadrupelfuge den Vorzug, sehe also bei T. 192/193 die Mittelachse des Satzes. Daß an dieser Stelle in die Subdominante kadenziert wird, muß nicht Zeichen des nahenden Satzschlusses sein, da beispielsweise in den *Contrapunctus 5* und *Contrapunctus 6* die Tonart der S jeweils vor und die der Sp unmittelbar nach der Mittelachse ausgespielt werden. In *Contrapunctus 7* beginnt der größte S- und Sp-Komplex des Satzes sogar bereits in T. 13 – bei 61 Takten Gesamtlänge.

Noch ein weiteres Indiz scheint für eine selbständige Exposition auch des Grundthemas zu sprechen: Es ist ein naheliegender Gedanke und oft ausgesprochen worden, daß die Quadrupelfuge eine Widerspiegelung der vier 'einfachen'

Fugen vom Anfang der »Kunst der Fuge« darstelle. Jede dieser Fugen beginnt nicht nur mit jeweils einer anderen Stimme, sondern hat auch ihr jeweils eigenes Muster der anfänglichen Eintrittsfolge der vier Stimmen:

Figur 6. Schema der Eintrittsfolge der ersten vier Einsätze in den Contrapunctus (Cp.) 1-4

Satz:	Cp. 1	Cp. 2	Cp. 3	Cp. 4
Beginnende Stimme:	Alt	Baß	Tenor	Sopran

Erste Einsatzfolge:

(Sopran:)	X	X	X	X
(Alt:)	X	X	X	X
(Tenor:)	X	X	X	X
(Baß:)	X	X	X	X

Quadrupelfuge:

Erste Einsatzfolge

von Thema	B	A	C	H(?)
-----------	---	---	---	------

Von diesen vier Möglichkeiten sind die ersten drei im Fragment der Quadrupelfuge wiederum jeweils bei der Präsentation der drei Themen genutzt, wenn auch in anderer Reihenfolge. Somit könnte sich die Frage stellen: unterblieb mit der nicht (mehr) erfolgten Einführung des 'Hauptsatzes' (F.W. Marpurgs Terminologie)⁷ auch eine etwa geplante Realisierung der vierten Einsatzfolge?



* markiert den Beginn der Ergänzung in den einzelnen Stimmen.

© 1994 Yngve Jan Trede

7. Friedrich Wilhelm Marpurg: Analysen von Bachschen Fugenthemen, Fugen und Kanons, Berlin 1753 und 1754, auszugsweise in Bach-Dokumente. Hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zur NBA (Neue Bach Ausgabe). Bd. III, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, hg. von Hans-Joachim Schulze, Kassel u.a. 1972. S. 25.

This image displays a page of a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Kunst der Fuge'. The page contains measures 244 through 301, arranged in eight systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The measures are numbered at the beginning of each system: 244, 250, 256, 262, 268, 274, 280, and 287. The final system ends at measure 301. The score shows a complex contrapuntal texture with multiple voices interacting throughout the piece.

307

313

319

325

331

337

343

349

355

361

367 *)

373

379

1995

*) Zu diesem Querstand vergl. Brandenburg. Konzert Nr. 1, II. Satz, Takte 9/10, 20/21 ü. 31/32. ☺

SUMMARY

Observations on the time structure and formal layout of the polythematic movements of Johann Sebastian Bach's 'Kunst der Fuge'

The article presents the considerations behind the authors attempt to finish the incomplete (quadruple) fugue BWV 1080, 19 from *Die Kunst der Fuge* (See appendix of article). By analysing primarily the polythematic movements of *Die Kunst der Fuge*, the author tries to create a basis upon which assumptions concerning the intended overall form of the fragment may be built. Among the aspects focused on are the significance of a movements midpoint as main axis or (in certain cases) as the axis of symmetry, and a possible significance of the Golden Section (represented by the integers of the Fibonacci series) for the relative proportions of the formal sections. Having considered the questions of time structure, key sequence, and the necessity of a separate exposition of the main theme, the author concludes that the barline between bars 192 and 193 (just before the entry of the BACH-theme) constitutes the central axis of the quadruple fugue.

Musikforlaget Wilhelm Hansens Arkiv på Erhvervsarkivet

– *en kilde til dansk musikhistorie*

Af NIELS BO FOLTMANN

Efter at musikforlaget Wilhelm Hansen i 1988 var blevet solgt til det engelske firma Music Sales, fraflyttedes forlagets ejendom i Gothersgade i København. I den forbindelse blev en del af forlagsarkivet overført til Erhvervsarkivet i Århus, og det er dette materiale, som vil blive præsenteret i denne artikel.¹

Med salget af Wilhelm Hansen og rydningen af de traditionsrige forretningslokaler sluttede en epoke i dansk musikhistorie. Det var den driftige gravør og kobbertrykker Jens Wilhelm Hansen der i 1853 havde grundlagt virksomheden, og med en blanding af held og dygtigt forretningskab lykkedes det ham i løbet af de følgende godt 25 år at overtage så at sige al musikforlagsvirksomhed i Danmark. Siden blev det yderligere til en filial i Leipzig og datterselskaber i både Norge og Sverige. Ud over forlagsvirksomheden fungerede Wilhelm Hansen i mange år som musikalsk lejbibliotek,² forlaget var endvidere i en lang årrække en af de førende koncertarrangører i København, og fra 1920'erne forhandlede man tillige grammofer og grammoferplader.

I henved hundrede år var navnet Wilhelm Hansen næsten synonymt med musikalsk udgivelsesvirksomhed i Danmark, idet man til stadighed opkøbte konkurrerende forlag. Så godt som alle væsentlige danske komponister fik udgivet deres værker her og ikke nok med det – i mellemkrigsårene fik også flere af tidens fremtrædende udenlandske komponister værker forlagt hos Wilhelm Hansen; her kan bl.a. nævnes navne som Schönberg, Stravinsky, Zemlinsky, Sibelius og Poulenc. Det er derfor ikke for meget sagt, at forlaget efterhånden opnåede en nærmest halvofficiel status inden for dansk musikliv.

1. Jeg takker dr.phil. h.c. Dan Fog, der har gennemlæst artiklen og bidraget med mange værdifulde oplysninger.
2. Da Wilhelm Hansen i 1879 opkøbte musikforlagene Horneman & Erslev og C.C. Lose overtoges samtidig disses store musikalske lejbiblioteker. Resterne af disse blev i 1922 skænket til Statsbiblioteket, som i øvrigt på dette tidspunkt havde til huse i selv samme bygning, der i dag rummer Erhvervsarkivet. Der var tale om et ganske omfangsrigt materiale – det vejede 8 tons og fyldte en hel jernbanevogn! (se Kay Schmidt-Phiseldæck: „Musikalien, Kort og Billeder“, *Statsbiblioteket i Århus 1902-1927*, Århus 1927, s. 88).

På denne baggrund giver det sig selv, at Wilhelm Hansens forlagsarkiv udgør et overordentlig interessant kildemateriale, som vil kunne bidrage til at kaste lys over mange dunkle forhold i dansk musikliv inden for de sidste snart 150 år. De dele af arkivet, som i dag befinder sig på Erhvervsarkivet, er imidlertid kun en mindre del af et uhyre omfangsrigt arkiv. I december 1996 kunne Det kongelige Bibliotek takket være Kulturværdiudvalget erhverve, hvad der må skønnes at være størstedelen af forlagsarkivet, heriblandt en omfattende korrespondance, en lang række autografe trykmanuskripter samt et anseligt arkivmateriale.³ Det står i skrivende stund ikke helt klart, i hvor vid udstrækning Erhvervsarkivets og Det kongelige Biblioteks samlinger kompletterer hinanden, eller om der stadig vil være lakuner i arkivalierne.

Erhvervsarkivets del af Wilhelm Hansen-arkivet har et omfang på i alt ca. 11 hyldemeter og er p.t. kun tilgængeligt i arkivets underjordiske magasiner, idet det er for snævret til at kunne bruges på læsesalen.⁴ Materialets fysiske tilstand er i øvrigt stærkt svingende. Medens en del blot er meget snævret, må andet en tur forbi konservatoren, før det vil kunne anvendes. Ikke mindst mangler mange af bøgerne rygge, hvilket i høj grad besværliggør identifikationen af de enkelte arkivalier.

Arkivet er selvsagt ikke registreret i detaljer endnu, men en foreløbig registratur vil afslutte denne artikel. Materialet stammer hovedsagelig fra perioden ca. 1895 til ca. 1940, og det udgør, som nævnt, kun en mindre del af det samlede forlagsarkiv. Der er tale om et meget forskelligartet og til dels fragmentarisk bevaret kildemateriale. Ud over arkivalier fra Wilhelm Hansen finder man tillige en del materiale fra det såkaldte Nordisk Musikforlag.⁵ Det har dog ikke i alle tilfælde været muligt med sikkerhed at bestemme, fra hvilket forlag de enkelte arkivalier stammer. Alle dets mangler til trods udgør disse 11 hyldemeter dog lidt af en guldgrube for den, der vil dykke ned i dansk musikhistorie fra slutningen af forrige og begyndelsen af dette århundrede. Her skal specielt fremhæves fire kildegrupper, der påkalder sig ganske særlig interesse, nemlig: *Hovedbøger for private konti*, protokoller over forlagsnumre, den såkaldte *Lagerbog A* samt endelig *Koncert Konti*.

Hovedbøgerne udgør langt den mest omfangsrige del af arkivet: *Hovedbøger for private Konti* og *Hovedbøger for Forhandlere* omfatter således hhv. 29 og 16 tykke foliobind. De dækker perioden fra ca. 1896 frem til februar/marts 1923. At

3. Jeg takker Det kongelige Biblioteks direktør, Erland Kolding Nielsen, for at have stillet disse oplysninger til rådighed.
4. Der skal her lyde en varm tak til personalet på Erhvervsarkivet, som ved forfatterens to besøg i 1995 og 1996 har vist en enestående imødekommenhed og hjælpsomhed.
5. I 1910 havde Wilhelm Hansen opkøbt Nordisk Musikforlag (den tidligere Kgl. Hof-Musikhandel), som havde til huse på Vimmelskaftet. Efter købet fortsatte man med at drive forretningen i nogle år, hvorefter den ophævedes og indgik i firmaet i Gothersgade (se Axel Kjerulf: *Hundred Aar mellem Noder. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag 1857-1957*, København 1957, s. 111).

denne serie hovedbøger afsluttes på dette tidspunkt, er næppe noget tilfælde. Det var netop i marts 1923, at anden generation af familiedynastiet Wilhelm Hansen døde, nemlig Alfred, efter hvem tredje generation, Svend og Asger, tog over. Det er derfor nærliggende at forestille sig, at den nye generation har fundet de store gamle hovedbøger utidssvarende og straks ved overtagelsen har indført et nyt bogholderisystem.

Især Hovedbøger for private Konti udgør et overordentligt interessant og – i kraft af forlagets nærmest monopolagtige stilling – også repræsentativt kilde-materiale. Nok kan man i forlagskataloger og annoncer følge med i, hvilke musik-alier der blev udbudt i disse år, men i hovedbøgerne kan man konstatere, hvad der faktisk blev solgt. Der er her mulighed for at kigge aktørerne i det køben-havnske musikliv over skulderen; lige fra den interesserede amatør over de utal-lige „spillefrøkener“ til musiklivets førende personligheder som fx Johan Svend-sen, Fini Henriques, August Enna, Louis Glass og Carl Nielsen. Alt, hvad der gik over disken i Gothersgade, er noteret med den sirligste håndskrift: Trykte noder, litteratur om musik og nodepapir. Et studie for sig er det at følge Carl Nielsens konto og se, hvordan hans privatøkonomi var vævet ind i hans konto hos forlaget: Ofte måtte Wilhelm Hansen lægge ud for hans husleje! Men bort-set fra sådanne mere kuriøse iagttagelser har man i disse hovedbøger et enestå-ende redskab til at følge danske musikeres og komponisters interessefelter.⁶

I modsætning til hvad der er tilfældet for bogudgivelser, har der inden for nodeudgivelser på intet tidspunkt været nogen tradition for at anføre trykke-tidspunkt eller oplagsstørrelse på selve noden. Datering af noder har derfor til stadighed været et ganske besværligt anliggende,⁷ ligesom det har været så godt som umuligt at bestemme oplagsstørrelser. Gennem de tre protokoller med for-lagsnumre er det nu muligt at få et indblik i netop trykkesidspunktet for de en- kelte oplag og oplagsstørrelser. Disse bind består af fortrykte ark med seks kolon- ner til indførsler for: *Forlagsnummer*, *Arkantal*, *Indg.Expl.*, *Udg.Expl.*, *Lager Expl.*, *Arksum*. Desværre er de tre foreliggende bind kun en del af en tilsyneladende større serie protokoller. De overleverede bind repræsenterer forlagsnumrene 10501-12000, 15001-16500 og 18801-19390. Indførslerne dækker en periode fra ca. 1890 og frem til 1927, hvor protokollerne antagelig er taget ud af brug. De enkelte bind er samlet af løse ark; tilsyneladende er helt udfyldte ark blevet udskiftet med nye, således at det kun er muligt at følge et værk et vist stykke tilbage i tiden – forlaget har naturligvis kun haft interesse i den aktuelle lagersituation. Ved hjælp af disse protokoller kan man fx følge, hvordan Carl Nielsen og Thomas Laubs *En Snes danske Viser* udkom i utallige oplag i perioden 1915-1927, medens Carl Nielsens sang *Fredlys din Jord* nød en ganske kortvarig, men helt enestående popularitet i oktober-november 1914 (en popularitet, der utvivlsomt hænger sammen med 1.

6. Beklageligvis mangler registret til det tidligste bind, nr. 12, som dækker perioden 1897-1901.

7. Mht. datering af trykte musik-alier har Dan Fog fortaget et enestående pionerarbejde fremlagt i *Musikhandel og nodetryk i Danmark efter 1750*, bd 2. København 1984.

Verdenskrigs udbrud). Heroverfor står et værk som Carl Nielsens strygekvartet op. 5, der tilsyneladende slet ikke er blevet genoptrykt i perioden 1910-1927.

Blandt det ældre materiale finder man et bind betegnet *Lagerbog A*. Denne betegnelse kunne tyde på, at den er en del af en serie, men i det foreliggende materiale står den desværre alene. Dette er så meget mere ærgerligt, eftersom den giver en enestående indsigt i forlagets virksomhed. Indledningsvis finder man en oversigt over oplag og oplagstørrelser for forlags nr. 1-401 (1856-1870), altsammen titler som Wilhelm Hansen havde overtaget med købet af Hornemann & Erslev. Det er et slags modstykke til de netop omtalte protokoller med forlagsnumre.⁸ Herefter følger oversigter over *Frilageret* (1896-1903), *Papirregnskab* (1896-1903), *Pladeregnskab* (1896-1905), *Zink- og zinkskræbningsregnskab* (1896-1906) og endelig et meget informativt *Nodestikkerregnskab* (1896-1902). I sidstnævnte regnskab er anført navnet på den enkelte nodestikker, hvilket værk han har stukket, hvornår han har stukket det, og endelig hvormeget han har fået i løn for det enkelte arbejde.

Den sidste kilde, der her skal fremhæves, er de tre bind, som betegnes *Koncert Konti*. De dækker knap tredive års koncertvirksomhed, nemlig perioden 1896 til 1925, og man kan her finde minutiøse optegnelser for udgifter, indtægter samt over- eller underskud for hver enkelt koncert. Som kildemateriale til det københavnske koncertliv i denne periode vil disse bind kunne tjene som et overordentligt vigtigt supplement til koncertprogrammer og anmeldelser. Stort set alle tidens betydningsfulde koncertgivere er repræsenteret, såvel inden- som udenlandske. På denne måde er det fx muligt at følge alle Carl Nielsens kompositionsaftener ligesom koncerter foranstaltet af tilrejsende musikere som fx Rachmaninov.

Materialer fra Musikforlaget Wilhelm Hansens Arkiv på Erhvervsarkivet
Materialet befinder sig p.t. i Erhvervsarkivets magasiner reol 188-189, men opstillet i tilfældig orden. I nærværende oversigt er det tilstræbt at anføre arkivalierne systematisk. Bind- eller rygtitler sættes i kursiv. En skarp parentes markerer, at det pågældende bind har mistet sin rygtitel eller evt. slet ikke bærer nogen betegnelse. Hvor intet andet er anført, er der tale om folioformat, øvrige formater anføres med bredde x højde.

HOVEDBØGER O.L.

Hovedbog for private Konti, 29 bd.

12: E-G, H-J, K-M, [N-P], [R-Ø] (jan. 1897 – jan. 1901).

13: A-C, D-G, H-J, K-M, N-R, S-Ø (jan. 1901 – jan. 1906).

14: A-C, D-G, H-J, K-M, N-R, S-Ø (jan. 1906 – jan. 1911).

8. Denne oversigt er tilsyneladende udarbejdet på en gang i april 1870. Hvis denne antagelse holder stik, stammer dette bind fra forlaget Hornemann & Erslev, som Wilhelm Hansen overtog i 1879.

15: A-C, D-G, H-J, K-M, N-R, S-Ø (jan. 1911 – jan. 1918).

16: A-C, D-G, H-J, K-M, N-R, S-Ø (jan. 1918 – mar. 1923).

Nr. 16 har transport til et femcifret tal i et tilsyneladende andet bogholderisystem.

Register til Hovedbog for private Konti, 1 bd., register over private konti nr. 13, 14, 15.

Det gamle Register, 1 bd., register over private konti nr. 15 og 16. På trods af navnet må dette register være det nyeste.

Hovedbog for Forhandlere, 16 bd.

[6]: Indenbys, m. reg., transp. til nr. 10 (okt. 1896 – jan. 1906).

7: Inden- og udenbys, m. reg., transp. til nr. 9 (feb. 1898 – jan. 1903).

8: Udland, m. reg. (1898 – febr. 1923).

[9]: Udenbys, m. reg., transp. til nr. 11 (jan. 1903 – jan. 1908).

10: Indenbys, m. reg., transp. til nr. 12 (jan. 1906 – jan. 1911).

11: Udenbys og Norden, m. reg., transp. til nr. 13 (jan. 1907 – jan. 1912).

12: Indenbys, m. reg., transp. til nr. 15 (jan. 1911 – jan. 1917).

13: Udenbys og Norden, A-K, L-Ø, m. reg., transp. til nr. 14 (jan. 1912 – jan. 1916).

14: Udenbys og Norden, A-L, M-Ø, m. reg. (jan. 1916 – jan. 1920).

14: *Udenbys Forhandlere 14.*, indbinding og rygtitel adskiller sig fra de øvrige bind i denne serie, transp. fra *A.L. s...* og *M.Q. s...* (kendes ikke), transp. til *Hovedbog for private Konti No. 16*, (sept. 1919 – 1. jan. 1920). Fra s. 220 til 400 er bogen anvendt til andet formål: Additionslister med datoer over udenbys forhandlere (1926-1928).

15: Indenbys, m. reg., transp. til nr. 16 (jan. 1917 – april 1921).

16: Udenbys, A-G, [H-M], N-Ø, separat registerbind (se nedenfor), ingen videre transp. (jan. 1920 – feb. 1923).

[16]: Indenbys, ingen videre transp. (april 1921 – feb. 1923).

Register til Hovedbog for Forhandler Konti, 1 bd., register til de tre bd. forhandlerkonti, nr. 16 (udenbys).

[Hovedbog for indenbys forhandlere?], 1 bd., (1922-1925). Dette bind tilhører et andet bogholderisystem end ovennævnte hovedbøger for forhandlere.

Rescontro, 2 bd., inden- og udenlandske private og forhandlere, u. reg.

II: (1885-1889).

III: (1887-1896).

[Hovedbog for handel med fortrinsvis tyske, men også andre udenlandske forlag], 1 bd., 21 x 24 cm. (ca. 1888-1919).

Konti for Kommissionsartikler, 3 bd.

I: Nr. 1-355, u. reg. (1885 – ca. 1956).

II: Nr. 385-772, m. reg. (1916 – ca. 1956).

III: Nr. 775-1162, u. reg. (1924 – ca. 1956).

Hovedbog for Kreditorer, 3 bd.

1: Ind- og udland, m. reg. (31.12.1898 – 1.1.1913) transp. fra *F.K.4* (kendes ikke) til:

2: Ind- og udland, m. reg. (1.1.1913 – 1.4.1921) transp. til:

3: Ind- og udland, m. reg. (1.4.1921 – 1.4.1926) transp. til *Kreditorer / H* (kendes ikke).

Postopkrævningsbog, 5 bd.

3: (1911-1918).

[?]: (1923-1926).

6: (1927-1931).

[?]: (1931-1935).

9: (1938-1942).

Kontant Ordre for Forhandlere, 3 bd., inden- og udenbys.

[1]: (1902-1909).

2: (1909-1915).

3: (1915-1923).

[Kassebog], 1 bd., inden- og udenbys forhandlere, i marts 1923 er poster *Overført til ny Bogconsignation* eller *Overført til Consignation's Konto* (1922 – marts 1923).

Udenfor Vare Konto, 1 bd., regnskaber for handel med datterselskaber i Stockholm, Göteborg, Malmö, Kristiania og Bergen (april 1920 – 31. okt. 1925).

[Uden titel, men svarer til ovennævnte bind], 1 bd. (nov. 1925 – okt. 1940).

Købte Varer Nov. 1924 – 30. Dec. 1925, 1. bd.

Købte Varer fra Januar 1926 til Marts 1927, 1 bd.

Afstemningsbog for Hovedforretningen, 1 bd. (sept. 1928 – nov. 1934).

Afstemningsbog, 1 bd. (dec. 1934 – feb. 1941).

Afbetaling Nordisk, 1 bd. (1923-1928).

Konti dubiøse, 1 bd. (ca. 1895-1925).

[Adresseliste over kreditorer], 1 stilefte (fragment), 16,5 x 20 cm. (1916-1929).

LAGERPROTOKOLLER O.L.

Lagerbog A, 1 bd.

s. 1-127: Oversigt over nye oplag og oplagstørrelser for forlagsnr. 1-401 (1856-1870).

Herefter med ny paginering:

s. 1-6: Frilageret (1896-1903).

s. 7-66: Papirregnskab (1896-1903).

s. 67-85: Pladeregnskab (1896-1905).

s. 87-89: Zink- og zinkskrabningsregnskab (1896-1906).

s. 91-110: Nodestikkerregnskab (1896-1902).

[Forlagsnumre], 3 bd., 30 x 23 cm., fortrykte ark, (ca. 1890-1927).

[1]: Forlagsnummer 10501-12000.

[2]: Forlagsnummer 15001-16500.

[3]: Forlagsnummer 18801-19390.

De to første bind indeholder endvidere lageroptælling per 31.3.1922, 1923, 1924, 1925, 1926 og 1927.

[Kommissionsnumre], 2 bd., 30 x 23 cm., fortrykte ark (identiske med forlagsnumre):

[1]: Nr. 1-1221 (1930-1959).

[2]: Blandede numre (1954-1962).

KONCERTVIRKSOMHED

Koncert Konti, 3 bd., m. reg. over koncertgiverne, detaljerede oplysninger vedr. indtægter og udgifter ved koncerterne:

1: (1896-1910).

2: (1909-1918).

3: (1919-1925).

[Koncertregnskaber], 10 bd., 21 x 33 cm., vedr. koncerter i Odd Fellow Palæet; bindene er til dels parvis ordnet efter palæets hhv. store og lille sal (1918-1931). Regnskaberne er ikke så detaljerede som ovennævnte *Koncert Konti*:

l (1918-1920).
S (1919-1920).
l Sal Filialen (1922-1927).
l (omkr. 1925).
Store Sal Filialen (u.å.).
Lille Sal (u.å.).
Store Sal Nordisk (u.å.).
Lille Sal Nordisk (u.å.).
Store Sal 1928-1931 Filialen.
Lille Sal 1928-1931 Filialen.

[Koncertregnskaber], 1 løst læg, bl.a. for en koncert betegnet *Ebbe Hammerich* (u.å.).

Fremmedkassen, 1. bd., regnskaber vedr. koncerter, opdelt i *Hovedf*[orretningen] og *Filialen*, (1911-1914).

GRAMMOFONER OG GRAMMOFONPLADER

[*Heimdal* protokol. nr. 888], 1 bd., regnskab vedr. indkøb af grammofooner og grammofoonudstyr (1925-1926).

Grammophon Conti, 2 bd. kassebøger.

[1]: (dec. 1923 – marts. 1929).

[2]: (april 1929 – marts 1931).

Grammophon Udsalgets Kreditorer, 1 bd., m. reg. (1921-1926).

L. Falkebo, 1 bd., 19 x 22 cm., regnskab for grammofoonplader (1923-1924).

Skandinavisk Grammophon. Afregningslister 1933-1945, 1 pakke.

MATERIALER DER STAMMER FRA NORDISK MUSIKFORLAG

Debitorer en detail A, B, C, D, F, 5 bd. 23 x 28 cm., (1909 – jan. 1910) u. reg., men tilnærmelsesvis alfabetisk ordnet, private kunder, inden- og udenbys, transp. til *Hovedbog for private Conti No. 1. N.M.F.*

Hovedbøger for private konti, 12 bd. (to serier).

- 1: *Hovedbog No. 1*, private konti, inden- og udenbys (aug. 1906 – jan. 1910), vedlagt en løs liste over *Flyttede Debitorer*, bagest i bindet (s. 1193-1200): postopkrævninger (1907-1910), transp. til:
- 2: *Hovedbog for private Conti No. 2*, A-J, K-Ø, inden- og udenbys (jan. 1910 – jan. 1916), transp. til:
- 3: *Hovedbog for private Conti No. 3*, A-J, K-Ø, smallere format end de øvrige bind: 21 x 41 cm., inden- og udenbys, (jan. 1916 – jan. 1920), transp. til:
- 4: *Hovedbog for private Conti Nr. 4*, A-G, H-M, N-Ø, inden- og udenbys, u. reg., ingen videre transp. (april 1919 – ca. 1931).
- 1: *Hovedbog for private Conti No. 1 N.M.F.*, A-J, K-Ø, inden- og udenbys, u. reg. (jan. 1910 – jan. 1918), transp. til:
- 2: *Hovedbog for private Conti No. 2 N.M.F.*, A-J, K-Ø, inden- og udenbys, ingen videre transp. (jan. 1918 – ca. 1932).

Debitorer en gros I, 1 bd. (1909-1910), fortrinsvis udenbys, m. reg., transp. til *Forhandler Conti III*.

Hovedbøger for forhandlere, 6 bd.

- 3: *Forhandler Conti III*, 23 x 28,5 cm., inden- og udenbys, m. reg., transp. til nr. 4 og 5 (april 1910 – marts 1913).

- 4: *Forhandler Conti 4.*, 23 x 28,5 cm, indenbys, m. reg., transp. til nr. 6 (jan. 1911 – dec. 1912).
- 5: *Hovedbog for Forhandler Conti No. 5. Udenbys*, m. løst reg., ingen videre transp. (jan. 1913 – ca. 1932).
- 6: *Hovedbog for Forhandler Conti No. 6. [In]denbys*, m. løst reg., ingen videre transp., en del kontisaldi er per 31.12.1924 overført til Wilhelm Hansen, Gothersgade, men bogen fortsætter et stykke ind i 1925 (jan. 1913 – 1925).

[Hovedbog for inden- og udenbys forhandlere], 1 bd., 31 x 36 cm., indbundet i stift bind med riflet fløj, sammensat af enkeltark i alfabetisk orden (1923-1930).

[Brugte ark fra ovennævnte bind], 1 bd., alfabetisk ordnet (1923-1926).

Register til Grammofon Udsalgets Debitorer, 1 bd.

BLANDET

Kopibog, (betegnet 47 på ryggen), 23 x 29 cm., 942 s., m. reg. (ca. 1907-1910).

Forhandlingsprotokol for Dansk Korforening, vedtægter, referater, korrespondance, anmeldelser og dagsordener (1912-1918). Bagest, løst indlagt: Medlemsfortegnelse fra 1978 og en to sider lang redegørelse for foreningens historie og virke.

Ordrebog, men slettet og erstattet med betegnelsen *Kvitteringer*, 1 bd., 18 x 22 cm. (1914-1925).

MUSIK-BIBLIOTEKET No. 1-18, en mappe: Indhold: Ca. 25 blandede trykte musikaler (fortrinsvis løse stemmer) bl.a. fra C.C. Loses lejebibliotek, en del af disse er meget stærkt beskadiget. Herudover nogle løse regnskabsark for private kunder (1902-1904).

SUMMARY

The Music Publisher Wilhelm Hansen's Archive at „Erhvervsarkivet“ – a Source to Danish Music History

In connection with the sale of the music publishers Wilhelm Hansen in 1988, part of the company's archive was transferred to „Erhvervsarkivet“ in Århus. The article presents this material which mainly covers the period from c.1895 to c.1940 with a closer examination of four important sources: ledgers for private accounts, journals containing catalogue numbers, the so-called *Lagerbog A* (store book A), and accounts concerning concerts. Finally, a preliminary registration is presented.

Translated by Peter Hauge

Form og tonal disposition i Alexander Zemlinskys 'Lyrische Symphonie'

Af THOMAS MICHELSEN

Komponisten og dirigenten Alexander Zemlinsky (1871-1942) var en central skikkelse i den gryende modernitetsbevægelse, der prægede Wiens musikliv omkring århundredeskiftet. Som medstifter af den progressivt orienterede Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien arbejdede han tæt sammen med de to komponistpersonligheder, som frem for nogen kom til at personificere modernitetsorienteringen på musikkens område. Den ene var Gustav Mahler, hvis musik Zemlinsky nærede den største beundring for. Den anden var Arnold Schönberg, for hvem Zemlinsky en tid fungerede som vejleder i komposition, efter at de to unge komponister havde mødt hinanden i musikforeningen Polyhymnias amatørorkester, hvor Schönberg spillede cello og Zemlinsky dirigerede.

Schönbergs og Zemlinskys forhold blev nok så meget et venskabsforhold. De to blev desuden svogre, da Schönberg i 1901 giftede sig med Zemlinskys søster Mathilde. Også i musikalsk henseende stod Schönberg og Zemlinsky hinanden nær – i det mindste i de tidlige år. Men hvor Schönberg arbejdede sig frem til en radikalt ny kompositionsteknik, forblev Zemlinsky i alle faser af sit kompositoriske virke orienteret mod omgivende tekniske og æstetiske normer. Han havde modtaget en solid, håndværksmæssig skoling ved Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Desuden fungerede han hele sit musikerliv som flittig dirigent – først i Wien, hvor han dirigerede ved både Volks- og Hofoper, siden frem for alt i Prag ved Deutsches Landestheater, hvor han havde sin storhedstid i årene 1911-27. Kombineret med Zemlinskys bemærkelsesværdigt store lydhørhed over for andre komponisters musik¹ bevirkede disse forhold, at hans kompositioner fra de modne år i udpræget grad reflekterer spændingerne mellem tradition og modernitet i den periode, Carl Dahlhaus har defineret som en selvstændig musikhistorisk epoke mellem romantik og 'Neue Musik' og med et velargumenteret alternativ til senromantik og 'Fin de siècle' har betegnet 'Die musikalische Moderne'.²

1. I Theodor W. Adornos essay om Zemlinsky hedder det træffende: „Die Sensibilität der Begabung, deren es als einer Bedingung des Produktiven bedarf, war bei ihm eins mit dem Impressionalen“. Theodor W. Adorno: *Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften* II, Frankfurt am Main 1963, s. 159.
2. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, s. 279ff. Heri fastsættes 'Die musikalische Moderne' som den musikhistoriske

I det følgende fremlægges nogle analytiske betragtninger angående form og tonal disposition i Zemlinskys symfoniske hovedværk, *Lyrische Symphonie* op. 18 (1922-23). Hensigten er at vise, hvordan både sonatesatsformen i værkets første sats – der med sin dobbeltform forener sonatesatsform med strofisk sang – og kompositionens storform holdes sammen af en grundlæggende ‘rammetonalitet’, selvom de tonale sammenhænge på detailplanet ofte er stærkt svækkede. Bibeholdelsen af sonatesatsformen placerer Zemlinsky på den klassicistiske side i den opsplitning mellem klassicister og modernister, som Dahlhaus’ musikhistoriografiske anvendelse af begrebet ‘Die Moderne’ medfører for tiden efter ca. 1910. Forholdene angående håndteringen af tonalitet og tonal disposition nuancerer dog billedet. Inden det diskuteres, vil det imidlertid, med henblik på en placering af *Lyrische Symphonie*, være på sin plads at give en kortfattet oversigt over Zemlinskys stilistiske udvikling.

De tre stilperioder i Zemlinskys værk

Zemlinskys kompositioner lader sig gruppere i tre overordnede perioder: Den tidligste strækker sig fra 1887 til slutningen af 1890erne, hvor det første væsentlige stilskift kan noteres. Den følgende, modernitetsorienterede mellemperiode, der rummer Zemlinskys vægtigste værker, strækker sig til og med 1923, året for fuldendelsen af *Lyrische Symphonie*. Endelig berettiger nye stilistiske tendenser, der kan konstateres i de sene værker, til stadfæstelsen af en tredje og afsluttende periode begyndende i 1924. Denne periode demonstrerer, karakteristisk for den dialektiske formidling mellem hævdevundne og nye tendenser, som Zemlinskys værk i alle sine faser repræsenterer, forsøget på at indarbejde nye, samtidige tendenser i kompositionerne fra sidste halvdel af 1920erne og 1930erne.

Mens de tidlige værker fra, hvad man kunne kalde ungdomsperioden, viser en kraftig påvirkning fra Brahms – således liedsamlingerne op. 2 og 5 og trioen for klarinet, cello og klaver op. 3 – repræsenterer de første kompositioner fra Zemlinskys mellemste periode en begyndende orientering mod tidens moderne strømninger, hvor beundringen for Richard Wagners sene værker spillede en central rolle. Zemlinskys overgang fra rendyrkende Brahms-stil til et nyt, Wagner-influenceret udtryk findes tydeligt manifesteret i hans fire *Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel* op. 9. Disse klaverstykker over tekster af den kontroversielle tyske digter, der er komponeret samtidig med Schönbergs Dehmel-inspirerede strygesekstet *Verklärte Nacht* (1899), tilhører en større gruppe Dehmel-kompositioner

epoke, der dækker årene 1889 (Mahlers 1. symfoni, Strauss’ *Don Juan*) til 1924 („Zusammenbruch des Expressionismus“). Efter ca. 1910 spalter ‘Die musikalische Moderne’ sig ifølge Dahlhaus i en klassicistisk og en modernistisk retning præget af komponister som Strauss og Reger på den ene side og Schönberg på den anden.

fra Zemlinskys hånd, hvoraf en betydelig del stammer fra årene 1898-99, og hvoraf mange meget betegnende er ufuldendte.³

Påvirkningen fra Wagners kromatiske harmonik, der findes afspejlet i Dehmelfantasierne op. 9, stemmer godt overens med den „energiske vending væk fra Brahms“, Zemlinsky har omtalt i sit bidrag til artikelsamlingen „Brahms und die neuere Generation“ i *Musikblätter des Anbruch* i 1922. Her beretter han om sin ungdoms Brahms-beundring og om den voldsomme frigørelsesproces, der fulgte:

Ich [...] kannte die meisten Werke Brahms' gründlich und war wie besessen von dieser Musik. Aneignung und Beherrschung dieser wundervollen, eigenartigen Technik galt mir damals als ein Ziel. [...] Dann kam natürlich eine Reaktion. Mit dem Bestreben, sich selbst zu finden, war auch eine energische Wendung von Brahms weg gegeben. Und es gab Zeiten, wo die Verehrung und Bewunderung für Brahms ins förmliche Gegenteil umschlug, bis auch diese Periode der Unterschätzung einer ruhigen Beurteilung und dauernden Liebe für das Werk Brahms' wich.⁴

Idet Dehmel-kompositionerne således bryder ungdomsperiodens rene Brahms-beundring og med indarbejdelsen af en kromatisk, Wagner-inspireret harmonik indleder den modernitetsorientering, som findes videreudviklet i årene frem til og med 1923, forekommer det rigtigt at trække grænsen mellem Zemlinskys ungdomsperiode og den følgende mellemperiode før snarere end, som Rudolf Stephan har foreslået, efter århundredeskiftet.⁵

Mens Zemlinskys Dehmel-kompositioner repræsenterer den spæde begyndelse på mellemperiodens modernitetsorientering, findes denne til gengæld fuldt udfoldet i hvert fald fra og med den 2. strygekvartet op. 15 (1914). Det sker – i konsekvens af Zemlinskys karakteristiske, fintfølede registrering af både tradi-

3. Jf. Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Catalogue of Compositions*, Bremen 1991 (maskinskrivet), s. 9f og Peter Andraschke: „Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen“ i Hartmut Krones (ed.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld* (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1), Wien 1995. Apropos *Verklärte Nacht* og det kompositionsæstetisk nære forhold mellem Schönberg og Zemlinsky i slutningen af 1890'erne findes blandt Zemlinskys Dehmel-arbejder en sats med titlen *Maiblumen blühten überall* for sopran og strygesekstet. Satsen er tilsyneladende komponeret som en del af den ufuldendte strygesekstetkomposition *Ein Stück aus dem Leben eines Menschen*. Begge manuskripter stammer fra ca. 1899. Jf. Beaumont op.cit. s. 10 og Andraschke op.cit., s. 146.

4. Alexander Zemlinsky: „Brahms und die neuere Generation. Persönliche Erinnerungen“, *Musikblätter des Anbruch* 4/5-6 (1922) s. 69f.

5. Rudolf Stephan: *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule* (Kieler Vorträge zum Theater 4), Kiel 1978, s. 22. Stephan har vurderet Zemlinskys første stilperiode som strækkende sig „etwa bis zum gedruckten opus 10“, dvs. til omkring liedsamlingen *Ehetanzlied und andere Gesänge* (1901), hvorved Dehmel-kompositionerne medregnes til ungdomsperioden med dens dominerende Brahms-orientering i stedet for, som rimeligere, til den modernitetsorienterede mellemperiode.

tionelle og fremadrettede stiltendenser i samtiden – i en på én gang traditionsvidereførende og -udfordrende behandling af musikkens formale og tonale aspekter, som det skal uddybes i det følgende.

Zemlinskys sidste periode, der forinden kort skal omtales, begynder med den tredje af hans fire opusnummererede strygekvarterer. Denne kvartet, op. 19, er komponeret netop i 1924, det år Dahlhaus har fastsat som endegyldig afslutning på 'Die Moderne' som musikhistorisk epoke.⁶ Det intense motivudviklingsarbejde, der løber som en rød tråd gennem hele Zemlinskys produktion, fortsættes her, men i Zemlinskys 3. strygekvarter som også i hans Sinfonietta op. 23 (1934) er det kombineret med et nyt, distancerende udtryk svarende til neoklassicismen og den 'Neue Sachlichkeit', der prægede tiden efter midten af 1920'erne.⁷

Zemlinskys 'Lyrische Symphonie'

Lyrische Symphonie er komponeret i 1922-23 som det sidste værk fra mellemperioden efterfulgt af omkring et års kompositionspause forud for den 3. strygekvarter. Det er, i orkesterbehandlingen og i orkesterapparatets størrelse, et ambitiøst anlagt værk med sopran- og barytonsolist af ca. tre kvarters varighed.

Brahms-påvirkningen i form af intensivt motivudviklingsarbejde skinner stadig kraftigt igennem, mens den funktionsorienterede harmonik fra de tidlige værker til gengæld er trængt i baggrunden. I *Lyrische Symphonie* som allerede i Zemlinskys 2. strygekvarter op. 15 erstatter det tætvedede motiviske udviklingsarbejde i vid udstrækning funktionsharmonisk affinitet som strukturerende element på detailplanet. Musikken udfordrer tonalitetsens grænser, men i modsætning til Schönbergs tidlige dodekafone værker fra samme tid gør den ikke op med tonaliteten. Mens de tonale sammenhænge på detailplanet ofte er slørede eller ligefrem suspenderede, er tonaliteten på det storformale plan klar. Tonaliteten er bibeholdt i en form og et omfang, jeg vil betegne som 'rammetonalitet'. Hermed skal forstås det forhold, at både den traditionelle, overleverede sonatesatsform og, som det skal belyses til sidst i artiklen, kompositionens storform holdes sammen af satsernes overordnede tonale disposition.

Værket er inddelt i syv satser omkranset af orkesterforspil og -efterspil og forbundet ved hjælp af orkestrale mellemstil. Satsernes tilgrundliggende tekst er syv digte fra den indiske digter og nobelpristager Rabindranath Tagores digtsamling *Der Gärtner* i Hans Effenbergers tyske oversættelse fra 1914.⁸ Udvalgt og sam-

6. Dahlhaus op.cit., s. 281.

7. Jf. Werner Loll: „Ein Spiel mit Moden und Traditionen. Zur Sinfonietta op. 23“, *Österreichische Musikzeitschrift* 47/4 (1992) s. 190-198.

8. Hans Effenbergers oversættelse findes i to versioner, begge udgivet af Kurt Wolff Verlag. Modsat Constantin Floros' antagelse i „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) s. 120 må det konkluderes, at den tidlige et-binds udgave af *Der Gärtner* (Leipzig 1914) – ikke

mensat som digtene er af Zemlinsky, beskriver de en kærlighedshistorie mellem en mand og en kvinde fra før mødet over forelskelse til afsked. De enkelte satsers form stemmer for de tre førstes vedkommende overens med den klassisk-romantiske symfonis traditionelle satstyper. Således har komponisten selv påpeget 2. og 3. sangs funktion som henholdsvis scherzo- og adagiosats:

Im Vorspiel und 1. Gesang ist die Grundstimmung der ganzen Symphonie gegeben. Alle anderen Stücke, so sehr sie sich auch durch Charakter, Zeitmaß u. s. w. von einander unterscheiden, sind der Stimmung des ersten entsprechend abzutönen. So darf beispielsweise der 2. Gesang, der etwa die Stelle des Scherzos einer Symphonie einnimmt, durchaus nicht spielerisch flüchtig, unernst aufgefaßt werden; der 3. Gesang – das Adagio der Symphonie – keinesfalls als weichliches, schmachtendes Liebeslied. Namentlich bei diesem Lied ist der tiefensten, sehnstüchtigen, doch unsinnlichen Ton des 1. Gesanges festzuhalten.⁹

Om værkets øvrige satser er det blevet sagt, at 1. sang i vægtighed svarer til en førstesats i en symfoni og 7. sang til en lang abgesangfinale, mens 4., 5. og 6. sang kan forstås som intermezzi,¹⁰ idet værket, hvad angår det udvidede satsantal, bekender sit slægtskab med Gustav Mahlers grænseoverskridende opfattelse af symfoniens væsen. Det oplagte slægtskab med *Das Lied von der Erde*, som Zemlinsky vel at mærke selv har gjort opmærksom på,¹¹ gør sig gældende i værkets udformning som krydsning mellem symfoni og sangcyklus – en form hvis implicitte spændingsforhold findes afspejlet i værkets titel, der på én gang henviser til liedgenren, den lyriske genre par excellence, og til symfonien, som er af grundlæggende dramatisk natur.

Form og tonal disposition i 1. sats af 'Lyrische Symphonie'

Symfoniens 1. sang, hvis tekst lader manden beskrive sin rastløse længsel efter et mål for sin kærlighed, balancerer formalt mellem sonatesatsform og strofisk sang. Zemlinsky-biografen Horst Weber har lidt mystificerende betegnet satsen som

versionen fra den samlede otte-bindes udgave (München 1921) – er lagt til grund for *Lyrische Symphonie*, idet denne tekst i væsentligt højere grad end den senere version fra den samlede udgave stemmer overens med den af komponisten kun let reviderede tekst. Angående tekstforlægget til *Lyrische Symphonie* og Zemlinskys revision af det, se i øvrigt Thomas Michelsen: *Alexander Zemlinsky og hans kompositioner med særligt henblik på Lyrische Symphonie*. Specialeafhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1993, s. 52-57 og s. 128-136.

9. Alexander Zemlinsky: „Lyrische Symphonie“, *Pult und Taktstock* 1 (1924) s. 10.

10. Floros op.cit., s. 121f.

11. I et brev til forlæggeren Emil Hertzka dateret „Prag 19. Sept. 22“ beroende i Universal Editions arkiv i Wien. Brevet findes citeret i Monika Lichtenfeld: „Zemlinsky und Mahler“ i Otto Kolleritsch (ed.): *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung 7), Graz 1976, s. 101.

en „torsohaften Sonatensatz[...]“, idet han hævder, at „durch die Verbindung mit strophischen Bauprinzipien nicht alle seine Formteile ausgebildet sind: dem Hauptsatz folgt kein Seitensatz; die Durchführung bildet keinen geschlossenen Komplex, sondern ist ersetzt durch Orchesterzwischenstücke durchführungsartigen Charakters, die die einzelnen Gesangsabschnitte verbinden“. Til gengæld finder Weber, at „Reprise [...] und Coda sind deutlich herausgearbeitet“, ligesom han anerkender eksistensen og de betydelige konsekvenser af et indledende „Rudiment eines Seitenthemas [...] gegen Ende des Vorspiels“, hvad jeg skal vende tilbage til.¹²

De af Weber nævnte forhold må forstås ud fra satsens karakter af blandingsform mellem sonatesatsform og strofisk sang. Hverken fraværet af et egentligt sidetemaafsnit i ekspositionsdelen, som Weber har fremhævet, eller det forhold, at gennemføringsdelen begynder på T, således at både ekspositionsdel, gennemføringsdel og reprise tager udgangspunkt i satsens grundtoneart (en tonal disposition, værket for øvrigt har til fælles med første sats af Brahms' 4. symfoni), afkræfter for en analytisk betragtning satsens karakter af sonatesatsform. I tilføjelse til Weber har Rudolf Stephan erklæret: „Gleichwohl sind Sonatenelemente in diesem Satz, der in seinem leidenschaftlich dramatischen Charakter das Werk wahrhaft symphonisch eröffnet, unverkennbar. Er hat durchaus das Gewicht des Kopfsatzes einer großen Symphonie“, men, tilføjes det, „ohne daß jedoch sinnvoll gesagt werden könnte, es handele sich tatsächlich um einen Sonatensatz.“¹³

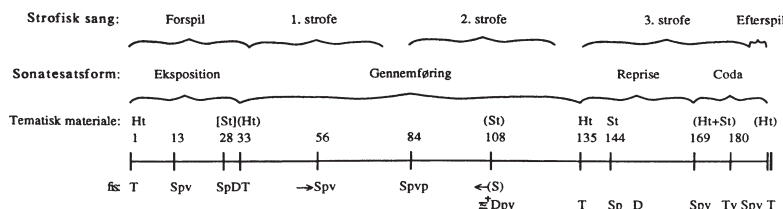
En analyse af satsens form under iagttagelse af dens tonale udvikling viser ikke desto mindre følgende tolagede formforløb, hvoraf den nederst aftegnede del afdækker det klare omrids af en fuldstændig sonatesatsform (figur 1). Ekspositionsdelen har – på nær to takter – samme længde som reprisedelen. Blot er hovedvægten i ekspositionen lagt på hovedtemaet, således at sidetemaet her forbliver en antydning, mens sidetemaet til gengæld fylder mere end hovedtemaet i reprisen. Der er, hvad angår arten af formleddene og deres indbyrdes proportioner, således argumentationsmæssigt grundlag for at tale om en sonatesatsform. I det følgende skal yderligere argumenter af henholdsvis tematisk og tonal art påpeges, ligesom de berørte afvigende træk skal søges forklaret under henvisning til satsens særlige udformning som kombineret sonatesatsform og strofisk sang anskueliggjort på figur 1.¹⁴

12. Horst Weber: *Alexander Zemlinsky* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23), Wien 1977, s. 116.

13. Rudolf Stephan: „Zur Lyrischen Symphonie von Alexander Zemlinsky“, *Philharmonische Programme* 1985/86 II, s. 197.

14. Et forhold, der i højere grad kan siges at sløre opfattelsen af sonatesatsformen, er det gennemgribende motiviske udviklingsarbejde, der, som det er karakteristisk for Zemlinskys modne værker, helt dominerer satsen. For en nærmere diskussion af motivudviklingsteknikken i *Lyrische Symphonie* se Michelsen op.cit., s. 80-93.

Figur 1. 'Lyrische Symphonie', 1. sats' dobbeltform



Satsens første 32 takter, der udgør sonatesatsformens ekspositionsdel, fungerer samtidig som orkesterforspil, der forbereder sangstemmens indtræden. For den umiddelbare lytteoplevelse forløber det i to spændingsbølger, hvoraf den anden begynder t. 13 efterfulgt af et afventende, otte takter langt oplæg til sangstemmens indtræden. Ekspositionsdelens quasi monotematiske udformning følger af forspilsfunktionen ligesom dens overordnede harmoniske forløb fra T til D, der forbereder sangstemmens indtræden. (Mens sonatesatsformens ekspositionsdel harmonisk og formalt slutter med t. 32, hører også de fire følgende takter med til sangens forspil, eftersom sangstemmen først intræder i t. 37. Forspillets fire sidste takter, t. 33-36, fungerer som melodisk forimitation og forløber derfor i T, men stadig med dominantorgelpunkt).

Ekspositionsdelen indledes efter en takts paukehvirvel af satsens hovedtema (t. 2ff) foredraget „Langsam (Grave) mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck”. Præsentationen af hovedtemaet udgør første spændingsbølge (nodeeksempel 1).

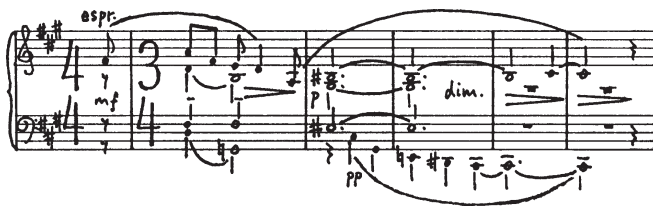
Nodeeksempel 1. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 1-12



Hovedtemaets melodiske eksponering af molskalaens lave 6. og 7. trin samt harmoniseringen med rene treklange kontrapunkteret af en lineært ført mellem- og basstemme over et dominantorgelpunkt, alle i samme rytme, giver satsen

dens vægtige, alvorlige præg. Efter anden bølge, der både motivisk og tonalt fungerer som overledningsafsnit, præsenteres ansatsen til det lyriske sidetema (t. 28-32) i D-dur, af Weber meget rigtigt betegnet som et sidetemarudiment, jf. ovenfor (nodeeksempel 2).

Nodeeksempel 2. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 28-32



Indtrykket af tematisk kontrast, der i lytteoplevelsen definerer t. 28-32 som repræsenterende sidetemafunktionen, etableres i kraft af den forudgående generalpause og underbygges af et markant skift i udtryksskarakter („Sehr ruhig”) og instrumentation (ikke længere tutti). Endelig spiller den tonale disposition en afgørende rolle, idet der i t. 28 begyndes i D-dur, altså Sp – ikke Tp, som traditionen byder, men dog en durtoneart. Derefter drejes harmonikken straks tilbage til T, hvormed ekspositionsdelens henholdsvis orkesterforspillet er til ende. Hvad der følger, er gennemføringsdel (henholdsvis 1. og 2. strofe) og reprise samt coda (henholdsvis 3. strofe og efterspil). (Jf. figur 1).

Gennemføringsdelen (t. 33-134) falder i to lige lange dele på hver 51 takter svarende til tekstforlæggets to første strofer. Den symmetriske deling understreges af satsafsnittets harmoniske disposition, idet første halvdel bevæger sig fra T over Spv til Spvp i t. 84, hvor anden del, henholdsvis anden strofe, tager sit udgangspunkt. På dette sted midtvejs i gennemføringsdelen nås således den største grad af tonal spænding i forhold til satsens tonikale udgangs- og afslutningspunkt. Anden halvdel af gennemførings- eller modulationsdelen bevæger sig derpå gennem Spvp's subdominant, B-dur, der er enharmonisk lig +Dvp i fis-mol, hvorved der styres tilbage mod T, som genindtræder ved reprisen.

Reprisen, der signaleres fra t. 130 ved hjælp af dominantorgelpunkt og indførelse af det rytmiske motiv z fra hovedtemaet (se nodeeksempel 1), indtræder i t. 135 (idet orgelpunktet bliver liggende), men varieret i forhold til ekspositionen. Hovedtemaet er nu fordelt på orkester og sangstemme, således at det rytmiske motiv x sættes an i messingblæserne fulgt af en takts pause, hvor sangstemmen sætter ind med det rytmiske motiv y, inden messingblæserne, idet sangstemmen holder en takts pause, fortsætter med det rytmiske motiv z. (Hovedtemaet sættes ind på toslaget i stedet for på etslaget med den effekt, at satsens fremdrift på dette gennemføringsdelens afslutnings- og kulminationspunkt ikke bremses af temaets oprindelige, gravitetiske halvnoder, der her erstattes af fjerdedele).

Hovedtemaet, der fyldte mest i ekspositionsdelen, er i reprisen af blot ni takters længde. Herefter sættes sidetemaet ind (t. 144 svarende til t. 28 i ekspositionsdelen). Hvor det i ekspositionsdelen forblev en antydning, udvikles det imidlertid nu til at være satsafsnittets dominerende element strækkende sig helt frem til t. 169. En firetonig figur af faldende tertser repræsenterende sidetemaet dominerer satsbilledet som akkompagnement til anden del af tekstens 3. strofe („Im sonnigen Nebel ...“) frem til t. 157, hvor figuren kombineres med hovedtemaets motiv z. Både tekstens poetisk iscenesatte, visionært fremmanede billede („welch gewaltiges Gesicht ...“) og musikkens formale sidetemaefunktion, der i overensstemmelse hermed først nu kommer til fuld udfoldelse, understreges instrumentatorisk virkningsfuldt ved tilføjelsen af harmonium fra t. 147. Den firetonige sidetemafigur varieres, hvad angår intervallerne størrelse, men ikke hvad angår deres retning eller rytme, hvorved den bevarer sin motiviske identitet (nodeeksempel 3). Satsafsnittets reprisefunktion understøttes af tonalt stabiliserende kadencer til Tv i t. 155, t. 162 og t. 167.

Nodeeksempel 3. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 147



Så vidt er denne førstesats på det storformale plan altså så godt som symmetrisk konstrueret med en ekspositionsdel på 32 takter, en gennemføringsdel på 102 takter og en reprisedel på 34 takter. Den følgende coda er, karakteristisk for Zemlinskys kompositionsmåde i almindelighed og *Lyrische Symphonie* i særdeleshed, nøje tilpasset tekstforlæggets struktur og stemningsindhold. Som i de to første af tekstforlæggets strofer afsluttes også den tredje med et refrainagtigt afsnit af resignerende indhold, der indledes med ordene „Ich vergesse, ...“. Dette tekstafsnit giver ligesom i første strofe anledning til et musikalsk karakterskift i forbindelse med et tonalt ryk til Spv (t. 169). Først derefter (t. 180) nås tonika-planet (Tv) i forbindelse med en gentagelse af tekstafsnittet „o fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte“, som i stemning og indhold modsvarer satsens tonalt stabiliserende afslutning. Sluttelig falder satsen til ro med en fem takter lang, afdæmpet gentagelse af hovedtemaet, der for en betragtning af satsen som strofisk sang udgør efterspillet.

Den tonale disposition af storformen i 'Lyrische Symphonie'

Begyndelsen af både ekspositions-, gennemførings- og reprisedel i 1. sang af *Lyrische Symphonie* er klart defineret af tonale forhold, idet alle tre satsafsnit begynder i satsens hovedtoneart fis-mol. Satsens andet formale lag, strofisk sang med forspil, tre strofer og kort efterspil, er ligeledes tydeligt markeret. Her er de tonale stationer T, T, Spvp, T og T inden for fis-mol (se figur 1). Af tilsvarende klarhed er den tonale disposition af den ABA'B'-formede 2. sang, hvor A- og A'-

delen står i hovedtonearten A-dur, mens B- og B'-delen står i Des-dur, der kan forstås som enharmonisk lig Dpv inden for hovedtonearten. Også de øvrige satter har hver sin entydige hovedtoneart – med undtagelse af 6. sang, hvad jeg skal vende tilbage til (se figur 2).

Figur 2. *Lyrische Symphonie*, overordnet tonal disposition

1. sang	fis-mol
2. sang	A-dur
3. sang	Es-dur
4. sang	d-mol
5. sang	e-mol
6. sang	[e-mol]
7. sang	D-dur

Sammenholdt udviser de syv sange i øvrigt en betragtelig variabilitet i *graden* af tonal binding, hvad der udgør et interessant træk ved Zemlinskys håndtering af musikkens tonale aspekt. Mens 1. og 2. sang – sonatesatsform og scherzosats – har klareste formlidposition understreget ved tilsvarende klar tonal disposition, kan man for 4. og især 6. sangs vedkommende konstatere en mærkbart svagere binding til hovedtonearten end i værkets øvrige satter. Desuden bemærkes en anderledes kammermusikalsk instrumentation i forhold til de øvrige dele af symfonien kombineret med en mere ekspressivt gestisk sangstemme. 4. og 6. sang er i symfoniens vekselsangsforløb mellem mand og kvinde knyttet til kvinden. Herved synes de nævnte tonale og instrumentatoriske aspekter at få en ikke uvæsentlig teksttolkende betydning, som falder i tråd med værkets generelle tendens til en følsom udkomponering af detaljer i tekstforlægget.

4. sang har (trods det manglende faste fortegn) d-mol som tonal ramme. Sangen begynder, når der ses bort fra den tonalt ubestemmelige soloviolinstemme, entydigt i denne toneart, der også har betydning som tonalt fikspunkt i det videre forløb. Tilsvarende ender sangen på d-mols durdominant (med septim, none og tertsfurudhold). 5. sang står i e-mol. (Ligesom i 3. sang begyndes på tonikavarianten). Denne toneart fastholdes ved hjælp af et orgelpunkt som eneste egentlige holdepunkt for en tonal orientering i begyndelsen af 6. sang. Tonalt synes den 6. sang at være den eneste i symfonien uden egen identitet. Den fungerer i kraft af langt udholdte orgelpunkter på e og, i de sidste 8 takter, d som tonal overledning mellem 5. sangs e-mol- og 7. sangs D-durtonalitet.

Med den afsluttende sangs D-durtonalitet ender symfonien tonalt et andet sted, end den begyndte. Man kan således tale om progressiv tonalitet i forbindelse med *Lyrische Symphonie*.¹⁵ Der er imidlertid ikke tale om en tilfældig vandring

15. Progressiv tonalitet findes i øvrigt allerede i Zemlinskys symfoniske digt *Die Seejungfrau* (1903), jf. K.J. Rooke: „Zemlinsky's Mermaid“, *The Music Review* 44/1 (1983) s. 36-43.

fra ét tonalt punkt til et andet. Tværtimod findes den overordnede tonale disposition fremlagt straks ved symfoniens begyndelse, idet dispositionen af forspillet i 1. sang beskriver en udvikling fra fis-mol i den første af de to spændingsbølger over d-mol, hvor anden bølge – overledningen – begynder (t. 13), til D-dur ved sidetemaansatsens indtræden (t. 28). Denne disposition svarer præcist til den tonale udvikling fra 1. over 4. til 7. sang, altså fra værkets begyndelse over dets midterakse til dets afslutning (sammenlign figur 1 og 2). Også på det overordnede plan styres værkets form således af en art rammetonalitet.

Form og tonalitet på det store plan er klare, trods den tonale krise på detailplanet og den formale blanding af symfoni og sangcyklus. Den traderede sonate-satsform – der jo konstitueres af tonale dispositionsforhold i lige så høj grad som af tematisk dualitet – kan altså stadig bære. Selvom tonaliteten på detailplanet er svækket, er dens grundlæggende funktion som ramme for formen bibeholdt. Følger man Dahlhaus' tese om en opsplitning af 'Die musikalische Moderne' i en klassicistisk og en modernistisk retning efter ca. 1910, placerer dette vel Zemlinsky på den klassicistiske side i selskab med komponister som Richard Strauss og Max Reger. Zemlinskys arbejde med forskellige grader af tonal binding inden for samme værk, der flygtigt har været berørt i denne artikel, indebærer imidlertid for nogen dele af værket tendenser, der trækker i retning af en placering på den modernistiske side. Alt i alt må det konstateres, at Zemlinsky i kraft af sin lydhørhed over for samtidens divergerende stilistisk-æstetiske tendenser placerer sig følsomt registrerende i det spændingsfelt mellem romantik og modernisme, der etableredes i slutningen af det 19. århundrede. Et felt der netop i kraft af komponister som Zemlinsky fortsatte med at eksistere også efter Schönbergs overgang til atonalitet omkring 1910.

SUMMARY

Form and tonal layout in Alexander Zemlinsky's 'Lyrische Symphonie'

The composer and conductor Alexander Zemlinsky (1871-1942) played an important part in establishing the modernity which marked the musical life of Vienna around the turn of the century. This article contains a brief survey of the three stylistic periods into which Zemlinsky's works may be divided. It is proposed that the dividing line between the early, Brahmsian period and the second, in which modernity marks Zemlinsky's compositional style, be placed before rather than, as suggested by Rudolf Stephan, after 1900. The main part of the article is an analytical survey of the relationship between form and tonality in Zemlinsky's chief symphonic work: *Lyrische Symphonie* op. 18 (1922-23). It is pointed out that the sonata form scheme of the first movement, which combines sonata form with strophic song form, as well as the overall formal layout of the work are held

together by a fundamental 'frame tonality' in spite of the fact that tonality on a detailed level is weak. It is concluded that *Lyrische Symphonie* shows Zemlinsky as a sensitive indicator of the tensions which existed between romanticism and 'Neue Musik' in the period which Carl Dahlhaus has termed 'Die musikalische Moderne'.

Carl Nielsens 5. symfoni

Dens tilblivelse og reception i 1920'erne

Af MICHAEL FJELDSØE

I forbindelse med den kritiske revision af Carl Nielsens 5. symfoni er der dukket en lang række interessante ting op, som belyser symfoniens tilblivelse og reception i 1920'erne. En del af disse oplysninger vil selvfølgelig kunne læses i den kritiske beretning, der følger udgivelsen af værket som Carl Nielsen Udgavens række II, bind 5.¹ Symfoniens status som en af de betydeligste af periodens symfonier – også i europæisk perspektiv – berettiger dog også en bredere fremstilling af denne symfonis tilblivelseshistorie og dens modtagelse i samtidens danske og udenlandske offentlighed. Desuden omtales en hidtil upåagtet, men væsentlig kilde til komponistens intentioner for udførelsen af trommesoloen og slutningen af 1. sats, ligesom omtalen af særlige forhold i kildematerialet forhåbentlig kan bidrage til en bedre forståelse af værket.

Den kritiske, reviderede udgave i Carl Nielsen Udgavens regi er den tredje trykte udgave af symfonien. Førsteudgaven, der er et partitur i lommeformat, udkom i 1926 på Borups Musikforlag i København. I 1950 udarbejdede Erik Tuxen i samarbejde med Emil Telmányi en nyudgave, der er revideret på grundlag af kilderne og „forsynet med små korrekturer, som har vist sig formålstjenlige ved stedfundne opførelser“.² Partitur og stemmer blev udgivet på Skandinavisk Musikforlag og forelå i handelen omkring slutningen af 1952,³ og i den mellem-liggende tid har denne udgave været enerådende, idet forlaget holdt op med at udleje det håndskrevne stemmemateriale. Udgiverne har rettet en række fejl i forhold til det trykte partitur fra 1926, og desuden er der foretaget en vis tilretning af frasering og lignende, der kan have praktiske grunde. Men de mest markante ændringer er i instrumentationen og notationen.⁴ Carl Nielsen Udgaven har tilstræbt en udgave, der afspejler den seneste af komponisten godkendte form af værket, hvilket betyder, at den må betegnes som en revideret udgave af førsteudgaven fra 1926.

1. Symfonien forventes at udkomme på Wilhelm Hansens Musikforlag, København i 1997.

2. Forord dateret „august 1950“ i lommepartituret, Skandinavisk Musikforlag.

3. Partituret er indgået på Det kongelige Bibliotek (herefter KB) i 1952-1953, og partitur og stemmer blev modtaget af Danmarks Radio den 5. februar 1953 ifg. revers i Danmarks Radios Nodearkiv.

4. Ændringerne i instrumentationen er motiveret af et ønske om at få melodilinierne til at træde tydeligere frem, og desuden har hensynet til den tids tekniske forhold ved radiotransmissioner

Tilblivelseshistorien

Carl Nielsens 5. symfoni, op. 50, er komponeret i årene 1920-1922. Arbejdet med 1. sats var påbegyndt i oktober 1920, hvor han også arbejdede på færdiggørelsen af musikken til Helge Rodes skuespil *Moderen*. Han opholdt sig på dette tidspunkt på Damgaard ved Fredericia, hvor han havde lejet et klaver for at kunne arbejde på „en større Ting, jeg har for, og hvormed det gaar rask fremad netop nu“.⁵ Denne større ting er den 5. symfoni.

I foråret 1921 opholdt Carl Nielsen sig en stor del af tiden i et hus ved navn Højbo i Tibberup nær Humlebæk i Nordsjælland, som han havde fået stillet til rådighed af ægteparret Vera og Carl Johan Michaelsen, hvem han tilegnede symfonien. De var meget interesserede i Carl Nielsens musik og var ham en stor støtte i denne periode. Her færdiggjorde han 1. sats i begyndelsen af marts 1921. Den 4. marts skrev han til sin kone, Anne Marie Carl-Nielsen, at førstesatsen var færdigkomponeret. Og den 30. marts kunne han melde, at også renskriften af satsen var færdig, men han kunne ikke komme i gang med 2. sats: „For Tiden er jeg stoppet op i min Symfoni og har en temmelig stærk Følelse af at min gamle Evne er ved at svigte mig“.⁶

I sommeren 1921 blev arbejdet på symfonien afbrudt, da Carl Nielsen havde lovet at skrive et værk til en tekst af Aage Berntsen: *Fynsk Foraar*, op. 42. Dette værk var færdigt den 30. august 1921, og den 3. september skrev han til Anne Marie Carl-Nielsen: „Nu skal jeg til at fortsætte paa min afbrudte Symfoni“.⁷ Arbejdet fortsatte, indtil symfonien efter en vældig kraftanstrengelse lå færdig den 15. januar 1922. Om det afsluttende arbejde fortæller Carl Nielsen i et brev til Julius og Sigrid Rabe den 17. januar 1922: „Jeg har arbejdet som en vanvittig

og gramfonoptagelser spillet ind, som det fremgår af følgende udtalelse af Erik Tuxen: „hvis Carl Nielsen bliver verdensberømt, er han blevet det gennem radio og gramfon, som begge *forlanger* en udtynding i instrumentationen“. Notationsmæssigt er den væsentligste ændring, at de faste A-durfortegn i andensatsens begyndelse og reprise er udeladt til fordel for en notation uden faste fortegn. Visse af disse ændringer rækker tilbage til 1930'erne og 1940'erne, hvor de ses indført i det dengang anvendte stemmemateriale. (William Haste: „Carl Nielsen ominstrumenteret for festspillene i Edinburgh af komponistpræsten Leif Kayser!“, *Ekstra-bladet*, ? . november 1950. Titlen er misvisende. Det fremgår, at Leif Kayser deltog i forarbejdet til revisionen og derefter overlod sit materiale til Erik Tuxen.)

5. Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer (udg.): *Carl Nielsens Breve i udvalg og med kommentarer ved Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer*, København 1954 (herefter *Carl Nielsens Breve*), s. 193-194: Brev til dir. Johannes Nielsen, 8. oktober 1920. Det fremgår af sammenhængen, at den „større Ting“ er et andet værk end *Moderen*. Det fremgår også af et brev til Helge Rode, 9. oktober 1920, hvor Carl Nielsen skriver: „jeg har desuden et større Værk i Arbejde.“ (*Carl Nielsens Breve*, s. 195, hvor noten henviser til 5. symfoni)
6. Torben Schousboe (udg.): *Carl Nielsen. Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen*, København 1983, s. 443. Vedr. 4. marts: s. 441.
7. Datering i ms til klaverpartituret til *Fynsk Foraar*, CNS 309b. Jvf. Brev fra Carl Nielsen til Chr. Christiansen på KB: N.K.S. 4166, 4°, dateret 27. august 1921: „Men jeg har været meget flittig og har ind imellem Arbejdet med Symfonien lavet en lyrisk-humoristisk Sag for Soli, Kor og Orkester“. Brevet til Anne Marie Carl Nielsen: Schousboe op.cit, s. 446.

Mand i den sidste Tid, ofte fra Kl 10 Morgen til Kl. 2-3-4 ja 5 næste Morgen, næsten uden Afbrudelse.“⁸ Symfonien uropførtes med komponisten som dirigent i Musikforeningen i København den 24. januar 1922.

Kildeforhold

Ved revisionen af Carl Nielsens 5. symfoni har alle væsentlige kilder været til rådighed, således at tilblivelsen har kunnet følges i alle dens faser. Første trin findes i blyantskladden til symfonien, der i katalogen over Carl Nielsens Samling på Det kongelige Bibliotek⁹ (herefter CNS) bærer betegnelsen 66b. Blyantskladden har dannet grundlag for Carl Nielsens egenhændige renskrift med blæk CNS 66a. Denne renskrift, der er slutdateret 15. januar 1922, danner basis for det originale stemmesæt, der blev udskrevet til uropførelsen den 24. januar 1922, og derudover er den trykforlæg for den første trykte udgave, der udkom på Borups Musikforlag i slutningen af 1926.¹⁰

Blyantspartituret CNS 66b er en gennemarbejdet kladde til partituret, som i alt væsentligt svarer til renskriften. Artikulation og frasering er dog ofte kun sporadisk angivet, ligesom unisone stemmer ikke altid er skrevet ud. På ledige node-linier i manuskriptet finder man en række skitser og udkast, hvoraf de fleste indgår i symfonien på de følgende sider. Der tegner sig med disse skitser et billede af, at Carl Nielsen ikke på forhånd havde lagt sig fast på, hvordan symfonien skulle udvikle sig, men hen ad vejen fik ideer og indfald til udformningen af de kommende afsnit. Ud over de skitser, der befinder sig i kladden, er der kun ganske enkelte bevaret, og kun to af disse har nogen interesse. Det er et udkast til begyndelsen af Adagioen i første sats, som har betegnelsen CNS 66c, og nogle skitser til første sats på forsiden af et manuskript med betegnelsen CNS 16c.

Renskriften CNS 66a er foretaget umiddelbart i forlængelse af blyantskladdens færdiggørelse, og i denne proces er artikulation og frasering fuldført, og dynamiske angivelser er reguleret i et vist omfang. Der er visse steder foretaget egentlige ændringer, de væsentligste af disse vil blive omtalt nedenfor.

Stemmematerialet er skrevet af fra renskriften umiddelbart efter dennes færdiggørelse og giver dermed oplysninger om, hvad der kan være senere tilføjelser i renskriften. Det originale stemmemateriale ansås længe for at være gået tabt, men det lykkedes at genfinde det i en hidtil upåagtet og ukatalogiseret del af Carl Nielsens Samling på Det kongelige Bibliotek.

I marts 1926 solgte Carl Nielsen symfonien til Borups Musikforlag for 2000 kr.,¹¹ hvor den udkom som stort lommepartitur i slutningen af 1926, og i den

8. *Carl Nielsens Breve*, s. 210f.

9. Birgit Bjørnum og Klaus Møllerhøj: *Carl Nielsens Samling. Katalog over komponistens musik-håndskrifter i Det kongelige Bibliotek*, København 1992.

10. Udgivelsen er optaget i *Dansk Musikhandlerforenings musikfortegnelse*, nr. 4 (4. kvartal) 1926, s. 16. KBs eksemplar (KB-mu, D 150, stp.) er indgået i samlingen 7. dec. 1926.

11. Schousboe op.cit., s. 513.

forbindelse overgik stemmerne til forlaget, som derefter brugte dem som lejemateriale. I begyndelsen af 1930'erne blev der udskrevet endnu et stemmesæt, og begge disse stemmesæt blev herefter brugt som lejemateriale frem til ca. 1952.¹² De originale stemmer kan kendes fra senere afskrifter på, at de er stemplet *Borups Musikforlag*, idet forlaget i 1930 blev lagt sammen med Skandinavisk Musikforlag.¹³ Senere stemmer er kun stemplet med det nye navn. På enkelte stemmer kan det endnu ses, at musikerne har skrevet, at de har spillet efter materialet til uopførelsen.

De tilføjelser i trykforlægget til førsteudgaven, som skyldes Emil Telmányi, har karakter af en tilretning af partituret og ligger generelt i forlængelse af Carl Nielsens egne angivelser. Stort set alle disse tilføjelser er medtaget i det trykte partitur. Disse tilføjelser kan være et led i korrekturlæsningen, hvoraf Carl Nielsen overlod en del til Emil Telmányi, men man kan også tænke sig, at de er indført på et tidligere tidspunkt som led i klargøringen af trykforlægget. Det lader sig imidlertid godtgøre, at Telmányis tilføjelser er sanktioneret af Carl Nielsen.

Den første korrektur læste Carl Nielsen selv i midten af juni 1926, mens han befandt sig på Damgaard ved Fredericia. Den blev sendt til nodelæseren i Paris den 25.6.¹⁴ Mens dette arbejde stod på, fik Carl Nielsen brev fra Telmányi, hvor denne tilbød at læse 2. korrektur: „Du skal jo alligevel gøre en II. Korrektur! Kan jeg ikke faa lov at se den igennem. Der er jo ingen Fare mere med Manuskriptet, da jeg kun skal have 1ste og anden Korrektur sammenlignet. Og hvis jeg finder noget jeg endnu er i Tvivl om, kan jeg endnu bemærke og det kan Du jo saa rette!!“.¹⁵ Dette tilbud accepterede Carl Nielsen med glæde, og arbejdet påbegyndtes i begyndelsen af august, mens Telmányi opholdt sig i Italien.¹⁶ Den 11. august skrev Carl Nielsen tilbage: „Damgaard 11-8-26/ Kæreste Emil! Tusind Tak for Kort. Jeg er taknemmelig at [Du] vil gennemgaa og tilføje hvad du synes i Korrekturen. Manuskriptet skulde i Hast i Trykken derfor ikke Korrekt.“ (Carl Nielsens understregning). Omkring den 20. august kom også Carl Nielsen til Italien, hvor han var travlt beskæftiget med at få sin koncert for fløjte og orkester færdig til uopførelsen i Paris den 26. oktober.¹⁷ En række tilføjelser i det trykte partitur, som ikke findes i trykforlægget, må henføres til denne sidste korrekturfase.

12. Opførelsesmaterialet, håndskrevne stemmer og en afskrift i kvartformat af det trykte partitur, findes i KB-mu, CNS.

13. Dan Fog: *Musikhandel i Danmark II*, København 1984, s. 167.

14. Brev fra CN til Emil Telmányi, 15.6.1926, hvoraf det fremgår, han er begyndt at læse korrektur nogle få dage tidligere, samt brev til Emil Telmányi 25.6.1926, hvor CN skriver, at korrekturen afsendes „idag“. KB-mu, CNS.

15. Brev til CN fra Emil Telmányi, 19.6.1926, i KB: CNA.

16. jvf. breve fra CN til Emil Telmányi, 25.6., 27.6. og 24.7.1926 i KB-mu, CNS samt brev fra Emil Telmányi til CN, 28.6.1926, KB: CNA.

17. jvf. Emil Telmányi: *Af en musikers Billedbog*, Kbh. 1978, s. 174. Brevet til Emil Telmányi er citeret fra originalen, som findes i KB-mu, CNS, mens det kort fra Emil Telmányi, som CN refererer til, ikke er bevaret.

Særlige forhold i kilderne

Kompositionsprocessen

Et træk i blyantspartituret CNS 66b, der er meget interessant, er de mange skitser til kommende temaer og afsnit, Carl Nielsen har noteret i margenen. Ofte er det ideer eller udkast til noget, der kommer inden for de nærmeste partitursider. Der er således ikke noget, der tyder på, at Carl Nielsen på forhånd har haft en plan for hele værket. Det er særlig interessant, at den første skitse til hovedmotivet findes i margenen i højre side på første partiturside. Den iagttagelse, at hovedmotivets kerne (c-a-c-d-es) er vokset organisk ud af det første tertsinterval som en spejling af intervallet c-a omkring c, forsynet med en gennemgangsnote d, synes således samtidig af være en beskrivelse af det kompositoriske arbejdes faktiske forløb. Der er ikke tegn på – hvad man måske kunne have forventet – at hovedmotivet har ligget klar, før satsen blev påbegyndt, snarere synes det at pege på, at motivet er opstået organisk af det tematiske arbejde, der går forud. Carl Nielsen er sandsynligvis rent faktisk begyndt kompositionsarbejdet med en lille tert.

Lilletrommen

Færdiggørelsen af lilletrommestemmen har været det allersidste trin i kompositionsprocessen. Kun de fire første takter af lilletrommens *cadenza* i første sats er med i blyantspartituret, og fortsættelsen er i renskriften indført med andet blæk. Også tekstnoten vedr. lilletrommen i takt 401 er indført med andet blæk, og i det originale stemmesæt er trommestemmen som den eneste fra takt 190 skrevet af Carl Nielsen selv. Udformningerne af *cadenza*-stedet i stemmen og i partituret har oprindeligt været lidt forskellige, men er senere blevet rettet ind efter partituret.

At trommestemmen er fuldført i autograf, peger selvfølgelig på, at den ikke har været klar på det tidspunkt, hvor afskrivningen af stemmerne foregik. Men indførelsen af de yderligere takter i *cadenzaen* og indførelsen af tekstnoter på dette sted og ved slutningen af første sats peger også på det kompositoriske problem, det er, at få en improviseret *cadenza* og slutningens gentagelse *ad libitum* til at modsvare den klanglige forestilling, Carl Nielsen har haft. Det tyder på, at han oprindeligt har tænkt sig en helt fri *cadenza*, men at det under prøveforløbet – eller for tekstnoternes vedkommende måske efter førsteopførelsen – har vist sig nødvendigt at give en nærmere anvisning for, hvordan han ønskede det.

Trommens solo er bemærkelsesværdig for sin radikalitet: den spiller i sit eget tempo uafhængigt af det øvrige orkester, og at den udtrykkeligt skal være i hørbar konflikt med resten af orkesteret, fremgår af tekstnoten, som i sin oprindelige formulering lyder: „Her falder Lille-Tromme ind men Trommeslageren holder, som man ser, sin egen Takt efter et foran ham opstillet Metronom der slår [fjerdedel] = 116.“ Efter de første noterede takter fortsætter den: „Trommeslageren fantaserer nu ganske frit med alle mulige Opfindelser (der ligesom gaar ud paa at ville forstyrre det øvrige Orkester.) Dog maa han af og til holde Pauser.“¹⁸

Selv om han de steder, hvor trommen spiller i sit eget tempo, således havde præciseret sin nedskrift og indføjet forklarende noter i partituret, har det stadig været svært at få det til at lyde, som han ønskede. Da han derfor i december 1926 havde hørt, at Furtwängler ville opføre symfonien kort efter, skyndte han sig at skrive et brev til Emil Telmányi, hvor han forklarede meningen med disse to steder og bad ham oversætte brevet til tysk. Om brevet blev oversat og sendt, ved jeg ikke, men Furtwängler dirigerede i hvert fald ikke symfonien før i sommeren 1927. Teksten til Furtwängler lød:

Højstærede Hr. Furtwängler!

Ifald det virkelig er sandt, hvad jeg hører: at De vil opføre min femte Symfoni den 6te Januar, saa maa jeg have Lov til at sige, at derved opfylder De et Ønske som jeg har næret i mange Aar og jeg er lykkelig med den Tanke at et af mine Arbejder virkelig skal høres under Deres Taktstok.

Maa jeg gøre Dem opmærksom paa en lille Sag angaaende den Tromme, der spiller en Rolle i første Sats. Ved tidligere Opførelser har det nemlig vist sig at Trommespilleren altid er ængstelig for at give sig fuldt hen fra det Sted (jeg har desværre ikke Part: her paa Landet) hvor han spiller i fri Takt. Han skal være helt optaget [af] at ville ødelægge Sangen [i] Orkesteret ved alle mulige Figurer og snart begynde *pp* < *fff* > og snart *ffff* > *pp* [4 32-dele + 1/8 1/4-pause, *fff* under 1. node] og hvad han nu kan finde paa. Dog beder jeg dem om at aftale med Manden at han af og til maa gøre Pauser.

Emil! kan Du forklare ham Resten og at man tilsidst maa høre Trommen efter Clarinettens sidste Tone o.s.v.¹⁹

Den sidste anvisning er dog i modstrid med anvisningen i partituret, hvor tekstnoten vedrørende trommen lyder: „Kan gentages i dim. indtil Dirigenten finder at nu har Trommen fjernet sig langt bort. Derefter holdes Fermaten i Strygere og Clar. dog endnu en Stund.“²⁰

Tonaliteten

I begyndelsen af 2. sats er det vanskeligt at afgøre, hvilken toneart der er den grundlæggende, og Carl Nielsen har heller ikke været sikker. Satsen begynder med en kvartopbygget akkord (fis-h-e), som også udnyttes melodisk: h-fis-e. Over denne klang, der centrerer sig omkring h, fører melodien frem til en kadence i A-dur i takt 23. I blyantskladden CNS 66b har han nederst på satsens første side noteret „E Dur Fortegn ?“, streget det ud og skrevet „A Dur ?“ i

18. CNS 66a.

19. Brev fra CN til Emil Telmányi, Damgaard 25.12.1926. KB: CNS.

20. CNS 66a. I førsteudgaven bringes samme anvisning oversat til tysk og fransk.

stedet. Takt 1-409 samt reprisen takt 731-847 er så noteret med A-durfortegn. Det er bemærkelsesværdigt, at han som komponist ikke som en selvfølge ved, hvilken toneart han komponerer i, og det peger i hvert fald på, at Carl Nielsen ikke har haft et 'inderligt' eller selvfølgelig forhold til tonalitet i denne symfoni. Hans formulering af spørgsmålet: „E Dur Fortegn ?“ kan tolkes sådan, at det ikke drejer sig om at fastslå musikkens toneart, men om at finde den bedst egnede notationsform. I så fald er A-dur-notationen noget udvendigt i forhold til musikens tonale forankring, og 1950-udgavens valg, at ignorere A-durfortegnene og notere de to A-dur-afsnit uden faste fortegn, forekommer som et mindre indgreb end ellers.

Et lignende forhold gør sig gældende i første sats, hvor de første systemer i blyantspartituret har været forsynet med et fast b, som senere er visket ud. Det er en interessant detalje, som kan give en formodning om, at begyndelsen af symfonien i første omgang har været konciperet med d-mol som forståelsesramme. Men det forhold, at fortegnet er fjernet igen, svarer til den fornemmelse, man får, når man hører begyndelsen, nemlig at symfonien her ikke står i nogen bestemt toneart.

En sådan tvivl om, hvilke fortegn der skal stå i begyndelsen af en symfonisats, er højst usædvanlig, og disse to satsbegyndelser har det tilfælles, at tonearten er blevet et problem. Det synes ikke længere at være muligt for Carl Nielsen at tage tonaliteten for givet. Ud fra en udgangstone, ud fra et enkelt interval opbygges et afbalanceret diatonisk tonesystem, som hænger sammen på grund af den indre sammenhængskraft i det musikalske materiale. Marc Devoto har i sin analyse af symfonien beskrevet dette forhold med termen 'polyfocal tonality', og han beskriver symfoniens begyndelse som en diatonisk musik, der har mange ligheder med den fri atonale musik.²¹ I Wiener-skole-modernismens selvforståelse, som den f.eks. kommer frem hos Webern, er bortfaldet af tonalitet ikke et voldeligt brud med den forudgående tradition, men derimod udtryk for, at i videreførelsen af denne tradition er den indre sammenhængskraft i det tematiske og kontrapunktiske arbejde blevet så stor, at tonaliteten ikke længere er nødvendig.²² Et lignende forhold er her på spil hos Carl Nielsen, hvor den organiske udvikling af det musikalske materiale skaber en så høj grad af sammenhæng, at behovet for en entydig tonalitet forsvinder. Driften væk fra tonalitet som nødvendighed er parallel hos Schönberg og Carl Nielsen, men hvor Schönberg går ud fra et kromatiseret tonemateriale, holder Carl Nielsen fast ved det diatoniske, og hvor Schönberg stræber mod afbalancering af de 12 enkelttoners tonalitetspotentiale, sker det hos Carl Nielsen på et andet niveau, som en afbalancering af fokus- eller

21. Marc Devoto: „Non-classical Diatonicism and Polyfocal Tonality: The Case of Nielsen's Fifth Symphony, First Movement“, *The Nielsen Companion*, ed.: Mina Miller, London 1994, s. 257-288.

22. Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik*, udg. af W. Reich, Wien 1960.

Allegro $d. = 12/8$ II Del

Fl.

Ob.

Clarin F.

Fagot

Trombe

Trompet

Viol I

Viol II

Viola

Cello

I. Our Portion!

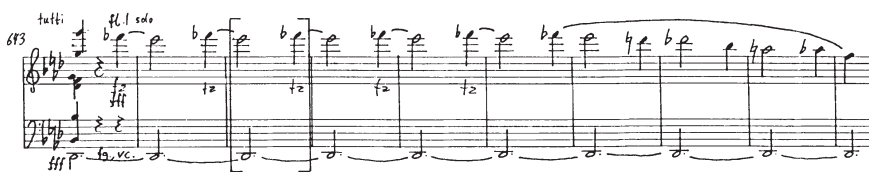
19

Første side af andens sats i blyantspartitureret til Carl Niensens 5. symfoni, CNS 66b, hvor man kan se Carl Niensens overvejelser vedrørende toneart. (Det kgl. Bibliotek).

referencetonernes tonalitetspotentialer. Visse toner får i den diatoniske sats større vægt end andre, men mellem disse toner indbyrdes skabes en balance, så ingen af dem får lov at definere sig som tonal grundtone.

Ændringer ved renskriften af anden sats

I anden sats, takt 643ff., optræder en figur i fløjten, som gentages over en langt udholdt tone. I renskriften CNS 66a ligesom i den trykte udgave gentages denne figur fem gange, hvor den i blyantspartituret CNS 66b kun gentages fire gange, og der er således indskudt en ekstra takt på dette sted. En skitse til dette sted, som befinder sig i blyantskladden nederst på pag. 47-48, gentager også kun figuren fire gange. Den oprindelige formulering passer godt ind i den følgende regelmæssige periodebygning i 4-taktsperioder, hvor den indskudte takt bryder dette mønster. Selv om satsstrukturen på dette sted muliggør, at den ekstra gentagelse af fløjten figur kan være opstået ved en tilfældighed under renskrivningen, har Carl Nielsen holdt fast ved den ekstra takt og den derved opståede metriske uregelmæssighed. Også i de følgende takter er der ved renskriften foretaget ændringer i forhold til den oprindelige formulering i blyantspartituret, hvad der kan underbygge, at han ønskede at ændre på dette sted.



Carl Nielsens 5. symfoni, 2. sats, takt 643ff. Den takt, der er indføjet ved renskriften, er markeret med en klamme.

Omarbejdelse af slutningen

Slutningen af symfonien bærer i kladden præg af at være blevet omarbejdet. Den oprindelige slutning er visket ud og erstattet med en ny, der er syv takter længere. Sluttakterne, som oprindeligt stod som takt 892-896, er i den endelige form takt 898-903, og er altså forlænget med en takt. Den væsentligste forskel på de to slutninger er således en udbygning af hornkvint-motivet fra takt 889-891, som i den endelige form strækkes ud over otte takter. Det har to effekter: dels giver det en mere emphatisk slutning, og dels knytter det en vigtig forbindelse til symfoniens begyndelse, hvor hornkvint-motivet optræder allerede i takt 9-12 – også her i Es-dur. Allerede Robert Simpson har påpeget muligheden for at spore sluttonearten Es-dur tilbage gennem symfonien til dette sted, og det forhold, at der ud over denne tonale reference også er en motivisk sammenhæng, idet det netop er hornkvintfigurer, der er skudt ind, giver henvisningen til begyndelsen øget

vægt.²³ Desuden giver selve det forhold, at der er tale om en omarbejdelse, en fornemmelse af, at de indskudte takter er et element, det har været komponisten magtpåliggende at få med.

Forfatterens rekonstruktion af den oprindelige slutning af Carl Niensens 5. symfoni, 2. sats, t. 888ff, ud fra blyantspartituret CNS 66b.

23. Robert Simpson, *Carl Nielsen. Symphonist*, London 1979, s. 109.

Aspekter af receptionen

Uropførelsen

Carl Nielsen var i forbindelse med uropførelsen klar over, at symfonien ikke var let at spille, men orkesteret forberedte sig omhyggeligt. Der blev holdt fem prøver i stedet for de sædvanlige tre, og anmeldelserne tyder på, at prøvetiden blev brugt på symfonien. I hvert fald taler anmeldelserne om, at de øvrige værker på programmet: Beethovens Leonore-ouverture nr. 2 og især de to værker af J.S. Bach, Brandenburgkoncert nr. 1 samt påskekantaten *Christ lag in Todesbanden*, ikke blev spillet helt godt.²⁴ Alle så frem til symfonien, og forventningerne var store. *Politiken* bragte på dagen dels en foromtale, der refererer fra prøverne og spår om succes, dels et interview med komponisten. Her fortæller Carl Nielsen om symfonien, der ikke som de foregående har en titel:

– Min første Symfoni var ogsaa navnløs. Men saa kom „De fire Temperamenter“, „Espansiva“ og „Det Uudslukkelige“, egentlig blot forskellige Navne paa det samme, det eneste, som Musiken til syvende og sidst kan udtrykke: de hvilende Kræfter i Modsætning til de aktive.²⁵ Skulde jeg finde en Betegnelse paa denne min femte og nye Symfoni, skulde den udtrykke noget lignende. Jeg har ikke kunnet faa fat paa det ene Ord, der paa samme Tid var karakteristisk og ikke for pretentiøst – og saa har jeg ladet det være.

– Men den Idé eller Tanke, der ligger til Grund for den?

– Ja, hvordan skal jeg forklare det? Jeg ruller en Sten op ad en Bakke, anvender de Kræfter, der er i mig, paa at bringe Stenen op paa et Højdepunkt. Dér ligger Stenen saa stille. Kræfterne er bundet i den – indtil jeg giver den et Spark, da samme Kræfter udløses og Stenen ruller ned igen. Men De maa blot ikke opfatte det som et Program!

Lange Forklaringer og Anvisninger paa, hvad Musiken „forestiller“, er kun af det onde, distraherer Tilhørerne og ødelægger den absolute Tilegnelse. Jeg har denne Gang ændret Formen og nøjes med to Dele i Stedet for de sædvanlige fire Sæter. Jeg har tænkt saa meget over dette, at man i den gamle Symfoniform som Regel sagde det meste af det man havde paa Hjerte, i den første Allegro. Saa kom den rolige Andante, der virkede som Modsætning, men saa atter Scherzoen, hvor man igen kommer for højt op og ødelægger Stigningen i Finalen, hvor Idéerne alt for tidt er sluppet op.

24. København, *Nationaltidende*, *Børsen*, *Berlingske Aftenavis*, *Ekstrabladet*, *Kristeligt Dagblad*, alle 25.1.1922, *Politiken* 26.1.1922, samt tidskriftet *Musik*, febr. 1922 giver alle udtryk for dette, dog fremhæver *Kristeligt Dagblad* korets indsats i påskekantaten. Antallet af prøver fremgår af orkesterregningerne i Musikforeningens arkiv, KB-mu.

25. Jvf. Carl Nielsens notat på indersiden af bindet til blyantskladden CNS 66b: *Dunkle, hvilende Kræfter/ Vaagne Kræfter*.

Mon ikke Beethoven har følt det i sin „niende“, da han tog Menneskestemmerne til Hjælp mod Slutningen!

Jeg har altsaa gjort det denne Gang, at jeg har delt Symfonien i to store, brede Dele – den første, der begynder langsomt og roligt, og den anden mere aktive. Man har sagt mig, at min nye Symfoni ikke ligner mine tidligere. Jeg kan ikke selv høre det. Men maaske er det rigtigt. Jeg véd dog, at den er ikke saa helt nem at capere, heller ikke helt nem at spille. Vi har haft mange Prøver paa den. Nogle har endog ment, at nu kunde Arnold Schönberg godt pakke sammen med sine Disharmonier. Mine var værre. Det tror jeg dog ikke.²⁶

Dette sidste er ikke ment som et angreb på Schönberg, hvilket fremgår af interviewets slutning, hvor Carl Nielsen karakteriserer Schönberg som en helt igennem ærlig musiker, hvis musik han finder udmærket i den udstrækning, han forstår den, og derfor antager han, at det han ikke forstår, også er godt.²⁷ Schönberg nævnes snarest for at forberede publikum på, at der er steder i 5. symfoni, der klinger usædvanligt og krast, og som bryder med den traditionelle opfattelse af harmoni. At denne strategi virkede, vidner Alfred Toffts anmeldelse i *Berlingske Tidende* om, som indledes: „I og for sig ikke saa vanskelig tilgængelig Musik, som mange maaske havde ventet.“

Førsteopførelsen blev en stor succes, og anmeldelserne var positive. Den første sats tog kritikerne straks til sig, mens de var mere vaklende over for symfoniens anden del. August Felsing's anmeldelse er karakteristisk for denne holdning:

Intellektuel Kunst er den sidste Del, og det er en Mester, der taler. Men den Pagt med det evige i Kunsten, som lyser ud af første Del, brister her.²⁸

26. *Politiken*, 24.1.1922. Interview af G-bas [Axel Kjerulf].

27. At Carl Nielsens symfoni er blevet sammenlignet med Schönbergs musik, kan skyldes, at såvel Schönbergs 1. strygekvartet som *Verklärte Nacht* og *Pierrot lunaire* blev opført i København i efteråret 1921 og dermed var i frisk erindring. Det vides med sikkerhed, at Carl Nielsen har hørt Schönbergs kammersymfoni i 1915. Jvf. Jan Maegaard: „Arnold Schönberg og Danmark“, *DÅFM* VI (1968), s. 141-158.

28. August Felsing i *Musik*, VI, 2 (febr. 1922), s. 26. Vedr. de øvrige anmeldelser se note 24. Beskyldningen for at skrive intellektuel kunst synes at være en konstans i Carl Nielsen-receptionen siden 1895. Det synes at starte ved Sonate for violin og klaver op. 9 (1895), hvorom Schytte i *Berl. Tid. Aften* skrev: „og Resten synes at være opstaaet ved matematiske Kombinationer snarere end ved Inspiration og Følelse.“ (citeret efter Torben Meyer og Frede Schandorf Petersen: *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket*, Kbh. 1948, bind I, s. 127). Andre eksempler er Charles Kjerulf om *Helios-ouverturen* (1903): „om han vilde skrive mere ud af sit aabne Hjerte og adskilligt mindre ud af sin Hjernes Krinkelkroge.“ (citeret efter Meyer/Schandorf op.cit., I s. 214) og Jul. Magnussens udtalelse om *Maskarade* (1906): „Den Carl Nielsen'ske Musik er, hvad der kaldes lærd Musik, den er morderlig fin og kun for Kendere.“ (citeret efter Meyer/Schandorf op.cit., I s. 258).

Med sin henvisning til Schönberg åbner Carl Nielsen for en diskussion om, hvor den 5. symfoni placerer sig i forhold til modernismen. Flere anmeldere tager denne tråd op:

S.A. [Sophus Andersen] skrev f.eks. i *København* den 25. januar 1922:

Nu troede man, at man saa temmelig kendte Carl Nielsen. Og saa viser det sig, at han er ung med de yngste, langt forud for sig selv i de tidligere Arbejder. Han har taget Syvmilestøvlerne paa og befinder sig, ung og slagfærdig, i den Falanx, der kæmper paa helt nye Baner. Skal man sammenligne ham paa hans nuværende Stadium med en anden Musik-høvding, er det Arnold Schönberg. Begge har – med Rette eller Urette – arbejdet sig ud af den „kønne“ Musik, begge arbejder med splinternye Effekter, bryder sig fejl om al Tradition, skriver sig selv sine egne Love for den nye Musik „efter Krigen“ og gør det med det Talent, som er dem begge fælles. Meget af, hvad Carl Nielsen skriver i denne Symfoni, klinger absurd, noget kunne have større Indhold, en Del klinger unødigt støjende... men det er allsammen frisk og ny Musik, et Vejr af den anden Verden er gaaet hen over den og har blæst gammelt Støv og Vissenhed bort for alle Vinde.

Og alligevel er Carl Nielsen sig selv: den Mand, der altid evnede at skabe Interesse om sig og sin egenartede Kunst, den Komponist, der fremfor alle danske Komponister havde Mottoet: „Quand même“.

og i *Børsen* skrev -r. samme dag:

At sammenligne dette Arbejde med Schönbergs Musik vilde være urimeligt, vel findes her Disharmonier af besynderlig Art, men de er dog ikke saaledes som hos Schönberg sat i Højsædet. Meget af første Del minder om den Musik, vore Antipoder finder stort Behag i, Trommen er paa flere Steder Soloinstrument, og det ensartede spiller i Harmonierne og deres Udvikling en stor Rolle; men i sidste Halvdel træffer man atter den Carl Nielsen, som man skatter og beundrer for hans geniale Opfindsomhed og storladne Gennemførelse af Temaerne.

Godt nok er Carl Nielsen moderne og har brudt med mange af traditionens bud, men den store andante i første sats forsoner med det moderne, og saa er han jo stadig Carl Nielsen. At publikum har delt denne oplevelse, antyder Mathilde Sørensens anmeldelse i *Ekstrabladet*, som beskrev, hvordan det føltes, når man hørte symfonien:

(...) første Gang, Folk hørte Tamburinbjælderne smælde og den lille Tromme knitre, Trianglen rasle etc. etc., studsede de lidt og skævede til hinanden – det er jo ikke den Slags Ting, man venter i en Symfoni, heller

ikke i en Carl Nielsensk. Men snart var man paa det rene med, at saadan maatte det være, disse sære Klange havde Carl Nielsen Brug for til at male Stemninger af en romantisk-fantastisk Art (...).

(...) – og dog mærkede man efterhånden, at hint fantastiske, sært klingende larmende ikke var Hovedsagen. Den brede, baarne, inderlige, pragtfuld klingende Sats med de syngende Strygere og høje Hornmelodier, det var Hovedsagen. Det var denne Gang hans Bekendelse. Det var hans begejstrede Hymne til selve Tonernes Kunst. Det forstod Folk.

Carl Nielsens gamle ven Victor Bendix kunne udtale sig mere bramfrit i et brev til Carl Nielsen, skrevet dagen efter uropførelsen. Han oplevede entydigt symfonien som en moderne, nærmest ekspressionistisk krigsvision og var på samme tid voldsomt frastødt og tiltrukket af den:

„Det er, som mit Hjerte var delt i to,
O, voxed' det sammen med Tiden!“

Kære Carl Nielsen.

Jeg gik fra din Søndagsprøve, bedøvet og bedrøvet, jeg gik fra Koncerten iaftes og skældte og smældte over denne Sinfonie filmatique, denne urenlige Løbegravsmusik, dette frække Bedrag, denne Knytnæve i Ansigtet paa et værgeløst, nyheds-snobbet og parrings-sygt Publikum, Dusinmennesket en masse, der med Forkærlighed slikker den Haand, som er farvet af dets eget Næseblod! – – Og jeg vaagnede sent i Nat, kunde ikke sove mere. Din Musik holdt mig vaagen. „Jeg vil alligevel høre den igen. Jeg hader den, men den fængsler mig.“ Jeg kan jo se den Aandslivlighed, den Styrke og Selvstændighed, hvoraf hver eneste Takt bærer Mærke.

Jeg seer jo det store Drag mod det Ugjorte – maaske Ugørlige, som er et af Geniets Kendetegn. Jeg seer en aldrig hvilende Skabertrang, en sublim Unøjsomhed med allerede vundne Laurbær.

Jeg seer en enestaaende Bevægelsesfrihed i de forskelligste Kunstformer, det Mesterskab, som en Forening af Staalvilje og sjældne Naturgaver skænker. Og jeg seer i Din Stræben mod høje Tinder og dybe Afgrunde en naturnødvendig Opposition mod vor hidtil vel blødagtige og smaatskaarne danske Kunst.

Ja, jeg seer meget – meget i Din Musik. Gid jeg nu blot evnede at høre den lige saa meget. Saa var det lettere at blive gammel.

Med alle gode Ønsker – det undtaget, at Du maa danne Skole!

Din

Victor Bendix.²⁹

29. KB: CNA. Brevet er citeret i uddrag i Meyer/Schandorf op.cit., II s. 198 med henvisning til *Politiken* 23.1.1924.

Opførelser 1922-1927

I de følgende år fik symfonien en imponerende række af opførelser. I løbet de første seks år opførtes den ni steder i udlandet samt ved yderligere to koncerter i København:

- 8.3.1922: Göteborg, Göteborgs Orkersterförening, dir.: Carl Nielsen
- 1.12.1922: Berlin, Philharmonisches Orchester, Beethoven-Saal, dir.: Carl Nielsen
- 9.6.1923: København, Tivoli, dir.: Fr. Schnedler-Petersen
- 20.1.1924: Stockholm, Koncertföreningens Orkester, dir.: Georg Lennart Schnéevoigt
- 9.6.1925: København, Tivoli, Carl Nielsens 60 års fødselsdag, dir.: Carl Nielsen
- 21.10.1926: Paris, Maison Gaveau, Salle de Concerts, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir.: Emil Telmányi
- 4.11.1926: Oslo, Filharmonisk Selskab, dir.: Carl Nielsen
- 1.7.1927: Frankfurt a.M., ISCM-festival, Orchester des Frankfurter Opernhauses, dir.: Wilhelm Furtwängler
- 27.10.1927: Leipzig, Gewandhausorchester, dir.: Wilhelm Furtwängler
- 11.11.1927: Königsberg, Königsberger Sinfonie-Konzerte, dir.: Jascha Horenstein
- 15.12.1927: Amsterdam, Concertgebouw-orkesteret, dir.: Pierre Monteux

Ved opførelsen i Stockholm vakte symfonien for så vidt vides eneste gang skandale. Victor Bendix havde jo trods alt holdt sin rystelse under kontrol. Fra Sverige berettede et telegram i *Berlingske Tidende*: „Den snart 60-aarige Komponist afslører her en saa fremskreden Modernitet, at Indtrykket blev for kraftigt for en stor Del af Publikum. Midt i første Afdeling med dens skraldende Trommer og 'kakofoniske' Effekter udbrød der en virkelig Panik. Omtrent en Fjerdepart af Tilhørerne styrtede til Udgangene med Rædsel og Vrede maledes i deres Ansigt, og de, der blev paa deres Pladser, forsøgte at nedhysse 'Spektaklet', medens Dirigenten – Georg Schnéevoigt – satte Orkesteret op til den yderste Styrkegrad.“³⁰

Fremførelsen ved ISCM-festivalen i Frankfurt am Main i 1927 er receptions-historisk speciel derved, at symfonien her er blevet fremført inden for rammerne af en festival for decideret *ny musik*. Denne situation medførte en dobbelthed i receptionen alt efter, om symfonien blev bedømt i forhold til den ny musiks æstetiske normsæt, eller om den blev bedømt som en ny symfoni i forhold til det almene borgerlige musikpublikums referencerammer.

Tidsskrifterne for ny musik er repræsentanter for det første udgangspunkt, og her blev symfonien modtaget med forbehold eller direkte afvisning. Paul Stefan betegnede den i *Musikblätter des Anbruch* således: „Bewährtes von Carl Nielsen,

30. Citeret efter Meyer/Schandorf op.cit, II s. 199.

einem Sechzigjährigen, der es nicht verschmäht, noch zu suchen.“³¹ Stefan mente, at symfonien allerede forud havde bevist sin værdi – den var jo heller ikke helt ny – men at Carl Nielsen trods sin alder stadig søger nyt land. Henry Prunieres frakender den i *La revue musicale* derimod enhver berettigelse i sammenhængen: den er overhovedet ikke moderne. Forarget fremhæver han, at ISCMs formål jo dog er at fremme nye udtryksformer og sammenligner publikums reaktion med den forbavelse, der ville opstå, hvis man indbød folk til at se kubisternes forvovenheder i Salon de Indépendents og i stedet havde ophængt en række akademiske lærreder fra Salon des Artistes Français.³² Haefeli konkluderer i sin fremstilling af ISCMs historie ud fra anmeldelserne af festivalen i 1927: „[Carl Niensens] Fünfte Symphonie war auf diesem Fest allerdings fehl am Platze, wurde in diesem Rahmen überhaupt nicht verstanden.“³³

Finn Høffding skrev i *Dansk Musiktidsskrift* derimod: „Den betydeligste Succes paa Festen blev nok Carl Nielsen tildel. (...) [Efter anden Sats] var Bifaldet saa spontant, som man ellers ikke hørte det dernede.“³⁴ Meyer og Schandorf sammenfatter ligeledes opførelsen sådan: „Man betegnede Opførelsen som en smuk Sejr; et kompetent Publikum hørte her, at der i Danmark fandtes en komponist langt over Gennemsnittet, og dette paa et Tidspunkt, da det ellers var Richard Strauss, Debussy, Bartók, Hindemith og andre, der stærkest optog den internationale Musikverden.“³⁵ Også Haefeli fremhæver det store og kompetente Musikpublikum, som fandtes i Frankfurt.³⁶

Kunne værket således i Stockholm føre til en af de berygtede modernistiske skandaler, blev det i Frankfurt taget til hjertet af et publikum, der bedømte det ud fra det almene musiklivs normer – samtidig med at Prunieres følte det som en skandale, at værket overhovedet blev spillet, når det slet ikke var moderne.

Opførelsen i Königsberg er værd at nævne alene af den grund, at den ikke tidligere har været omtalt i litteraturen om Carl Nielsen. Koncerten blev afholdt af Königsberger Sinfonie-Konzerte e.V. fredag den 11. november kl. 8 i Stadthalle og var den anden koncert i sæsonens abonnement A. Gæstedirigenten var Jascha Horenstein, og programmet bestod af Haydns symfoni nr. 17, Liszts klaverkoncert i Es-dur med Alexander Borowski som solist og til sidst Carl Niensens 5. symfoni.³⁷ Koncerten er ligesom Furtwänglers opførelse i Leipzig en følge af opførelsen i Frankfurt, idet Horenstein var Furtwänglers assistent ved denne lej-

31. *Musikblätter des Anbruch* IX, nr. 7 (august-september 1927), s. 271.

32. *La revue musicale* III, nr. 10 (september 1927), s. 155.

33. Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, s. 152.

34. DMT II (1926-1927), s. 216.

35. Meyer/Schandorf op.cit., II s. 203.

36. Haefeli op.cit., s. 152.

37. Annonce i *Königsberger Allgemeine Zeitung*, søndag morgen den 6. november, gentaget i aftenudgaven den 9. november 1927. (Statsbiblioteket, Berlin).

lighed.³⁸ I Königsberg var hovednavnet Horenstein, der som berømt dirigent gæstede byen. Men Carl Nielsens symfoni får en udførlig behandling:

Ueber die Sinfonie des Dänen Karl Nielsen haben wir von Frankfurt aus gelegentlich des Internationalen Musikfestes bereits kurz berichtet. Dieses Werk, das dort begeisterte Aufnahme fand, wurde von einem Teil der deutschen Presse als zu unproblematisch, zu wenig mit den Zeichen unserer Zeit behaftet, sozusagen über die Achsel hinweg behandelt. Für Königsberg war es immerhin modern genug; überhaupt, so scheint uns, sollten Fragen nach der „Richtung“ Nebensache sein, wenn, so wie hier, *musikalisch positive Werte* fühlbar werden. Nebenbei die Tatsache: Nielsen ist nicht mehr der Jüngste, er zählt bereits 62 Lenze.

Der Stil des ersten Satzes wird manchen vielleicht befremdet haben. Dieses Stimmungsbild, das über weite Strecken sich um den Orgelpunkt a-c gruppiert, hat weniger musikalische als malerisch-bildhafte Substanz. Die Klänge der Instrumente, darunter auch das Becken, die Trommel, das Tambourin, werden ähnlich wie bei Mahler als Stimmungsfaktoren herangezogen. Ein wenig äußerlich auf den ersten Bild, doch vergißt der Komponist keineswegs, in einzelnen Themen der Streicher, zwischen den Farben sein Herz schwingen zu lassen (wenn auch vielleicht nicht „mehr Empfindung als Malerei“ dabei herauskommt). – Im weiteren Verlauf steigert sich das Werk dann zu einer ganz kolossalen Intensität des Ausdrucks. Dem wunderschönen, ganz tief empfundenen Mittelteil folgt der Schluß mit seiner großartig grotesken Fuge.³⁹

Som det fremgår, blev værket i løbet af kort tid opført mange steder fortrinsvis i det tysksprogede og nordiske område, og selv om det ikke formåede at få en fast plads på de tyske orkestres repertoarer, hvad der kan være mange – også ikke-musikalske – grunde til, tegner det alligevel et billede af, at symfonien i samtiden blev anset for et væsentligt værk. Den repræsenterer en form for modernisme, hvor driften bort fra tonalitet ikke er knyttet til en kromatisering af det musikalske materiale, men snarere skyldes en grænsesprængende intensivering af den organiske udvikling af diatoniske motiver. Og den radikalitet, hvormed Carl Nielsen foreskriver solotrommen hensynsløst at gå på tværs af det øvrige orkester, står stadig som et eksempel på, hvordan han med stor konsekvens virkeliggjorde sine musikalske ideer uden at tage hensyn til gældende konventioner. Det er mit håb, at udgivelsen af den reviderede originaludgave vil medvirke til at kaste nyt lys over symfonien, som hører til blandt de væsentlige symfonier i det 20. århundrede.

38. Note på pladecoveret på Jascha Horensteins indspilning af symfonien, udsendt i 1969 på Unicorn Records, RHS 300.

39. Otto Besch i *Königsberger Allgemeine Zeitung*, aftenudgaven 12. november 1927.

SUMMARY

Carl Nielsen's 5th Symphony, its origin and reception in the 1920s

In connection with the critical revision of Carl Nielsen's 5th Symphony a number of interesting things have turned up which cast light on the origins of the symphony and its reception in the 1920s. Some of this information will naturally be available to the reader in the critical commentary that will accompany the publication of the work as volume 5 in series II of the Carl Nielsen Edition, which it is expected will be issued in 1997 by Wilhelm Hansens Musikforlag, Copenhagen. However, the symphony's position as one of the most significant of the period – also in European perspective – is sufficient justification for a more extended treatment as well, in which the circumstances of its composition and of the reception it received from the public at that time, both inside and outside of Denmark, can be examined. In addition a hitherto unnoticed but important source of information concerning the composer's intentions as regards the performance of the drum solo and the conclusion of the 1st movement is discussed and the attention given to certain special features of the source material may, it is hoped, contribute to a better understanding of the work.

This article is concerned with the work from its conception until the printing of the first edition in 1926 and the source material is treated with particular attention to the changes undertaken by the composer during the process of composition. Furthermore, the conditions which especially contribute to the modern character of the work, namely Carl Nielsen's individual attitude to tonality in the symphony and the consciously radical way in which he sets the side-drum up against the rest of the orchestra in the first movement, are discussed.

This aspect of the work is pursued also in connection with its reception, in that particular emphasis is laid on the discussion concerning the symphony's modernity which followed upon the first performance and the very impressive series of performances that took place both at home and abroad in the years 1922-1927. Particular attention is accorded the performance at the ISCM festival in Frankfurt a.M. in 1927 and the following performance in Königsberg, which is discussed here for the first time.

Translated by John Bergsagel

Om tonal analys av nutida populärmusik*

AV ALF BJÖRNBERG

Musikalisk analys har traditionellt fokuserats på de tonhöjdsrelaterade parametrarna melodik och harmonik. I takt med att musikvetenskapen börjat ägna rockmusiken och besläktade stilar större uppmärksamhet har det dock allt oftare hävdats att tonala förhållanden i denna musik generellt sett är mindre betydelsefulla än vad en sådan analysmetodik implicerar.¹ Detta tycks vara fallet i synnerhet beträffande de senaste årens nya rockstilar.² I detta sammanhang har musikanalytikerna ofta kritiserats för att negligera musikaliska parametrar som faktur, klangfärg och rytm, vars betydelse avspeglas i användandet av termer som „groove“ och „sound“ i verbala diskurser kring populärmusik. Det finns sålunda ett påtagligt behov av alternativa infallsvinklar på musikanalysen, men icke desto mindre framstår det också som viktigt att utveckla metoderna för analys av hur de måhända icke-så-betydelsefulla tonhöjdsrelaterade parametrarna är strukturerade. Som Susan McClary och Robert Walser påpekar: „The chords, melodic contours, and metric structures must be grasped analytically or else one has no way of addressing how in material terms the music manages to ‘kick butt.’“³

Ett centralt problem, som också antyds av McClary och Walser och som berör musikvetenskapens (i synnerhet musikanalysens) roll i populärmusikforskningen, är dock den musikaliska analysens „expertstatus“ och det högt specialiserade metaspråk den använder. Det som inom musikvetenskapen kallas „analys“ innebär i praktiken ofta att den klingande musiken parafraseras i något slags tekniskt och formellt symbolspråk, vars behärskande kräver särskild skolning. Sådana formella språk har till viss del utvecklats med syftet att låta musikanalysen framstå

* Denna text utgör en lätt reviderad översättning av artikeln „Harmony corruption: on tonal analysis of contemporary popular styles“ från den kommande antologin *Crossing voices: Nordic rock and pop studies*, eds. Odd Are Berkaak, Johan Fornäs, Gestur Gudmundsson & Lisbeth Ihlemann, vilken när detta skrivs är under utgivning på Wesleyan University Press.

1. Se t.ex. Moore, Allan: *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock*, Buckingham & Philadelphia 1993, s. 47.

2. Jag använder termen „rock“ som en förkortning för den något klumpiga frasen „rock och besläktade stilar“, vilken antyder bristen på ett allmänt accepterat paraplybegrepp som täcker den stora mängden av stilar inom nutida västerländsk populärmusik. Faktum är att högst en av de tre låtar som här analyseras kan karakteriseras som „rock“ i någon mer kvalificerad bemärkelse.

3. McClary, Susan och Walser, Robert: „Start making sense! Musicology wrestles with rock“, *On record: Rock, pop, and the written word*, eds. Simon Frith & Andrew Goodwin, London 1990, s. 277-292; citatet hämtat från s. 290.

som vetenskapligt „objektiv“, snarare än blott en hermeneutisk tolkning. En vidare orsak till denna specialisering är emellertid det analytiska metaspråkets nära släktskap med den musikaliska *produktionens* metaspråk: de som arbetar med att skapa musik (musiker, tonsättare) har helt enkelt haft ett större behov av detaljerade och exakta översättningar av musikaliska fakta till andra kods-system än de som inte är verksamma inom detta område.⁴ Detta gäller i princip *alla* musikaliska stilar och genrer, konstmusik såväl som populärmusik, om än i olika hög grad. En viktig konsekvens av detta, uttryckt i semiotiska termer, är att analysen tenderar att betona musikens *syntaktiska koder*, hur musiken är uppbyggd, snarare än dess *semantiska koder*, vad musiken betyder, eller hur lyssnaren skapar mening utifrån musiken. När det gäller verbala tolkningar av musikalisk mening är musiker eller musikforskare inte nödvändigtvis bättre rustade att uttala sig än andra människor; tvärtom förefaller ett tekniskt språkbruk ofta vara ett sätt att undvika snarare än klarlägga frågeställningar om musikalisk semantik.

Detta är till viss del ett olösligt problem: avgöranden beträffande vad som är betydelsefullt eller oviktigt i den musik som analyseras styrs alltid av det metaspråk som används, och i viss mening kan analysen alltid sägas *föregå* beskrivningen av musiken. Om en musikanalys skall ha någon relevans för någon annan än analytikern själv bör den dock åtminstone ta hänsyn till frågeställningen beträffande förhållandet mellan syntaktiska och semantiska koder. Til syvende og sidst handlar analys om att undersöka hur musikalisk syntax (McClarys och Walsers „material terms“) är relaterad till musikalisk semantik (musikens potential för „butt-kicking“). I detta sammanhang medför analys av melodik och harmonik särskilda problem: dessa tonhöjdsrelaterade musikaliska parametrar utgör de mest „specifikt musikaliska“ av musikens kommunikativa dimensioner, i den meningen att de inte har någon omedelbar motsvarighet i andra teckensystem, och det har därför legat särskilt nära till hands att beskriva dem med hjälp av formella „expert-metaspråk“. I denna artikel ämnar jag diskutera en vanligt förekommande infallsvinkel på tonhöjdsrelaterad analys i samband med nutida populärmusik och några av de problem och möjligheter denna infallsvinkel innebär. Diskussionen bör läsas mot bakgrund av postulatet att utsagor om musikalisk mening alltid kan bestridas, och att de enda giltiga kriterierna för relevansen av analytiska slutsatser är intersubjektiva snarare än vetenskapligt objektiva; för att citera en kommentar av Allan Moore, „I doubt that the value of any music analysis can actually be argued — it can only be demonstrated.“⁵

Modal analys

Inte oväntat baserades tidiga försök till analys av tonhöjdsorganisation i rockmusik på metoder övertagna från den västerländska tonala musikens fält (t.ex.

4. Jfr. Cook, Nicholas: *Music, imagination, and culture*, Oxford 1990.

5. Moore (1993), s. 17.

funktionsharmonisk analys, schenkeriansk analys av stämföringspraxis). På senare tid har olika system för *modal* analys av rock och besläktade stilar utvecklats. Då emellertid termerna „modal“ och „modalitet“ har tillämpats på olika musikaliska fenomen i olika sammanhang, ibland med motsägelsefulla resultat,⁶ fordrar deras användning i samband med populärmusikanalys ett visst förtydligande. Denna användning förefaller vara motiverad av iakttagelsen att musiken i fråga ofta inte är konstruerad enligt den funktionella dur/moll-tonalitetens ackordföljds- och stämföringsregler. I efterföljd till de förebilder som tillkommit genom den moderna tillämpningen av kyrkotonarterna inom jazzteorin har det system som innefattar dessa modi (och senare tillägg och utvidgningar) framstått som ett lämpligt redskap för att beskriva hur tonhöjdsrelationer organiseras i denna „icke funktionellt tonala“ musik. Även om kyrkotonartsbenämningarna har bibehållits från traditionell musikteori innebär detta dock inte att dessa modi används på samma sätt i sentida stilar som i den gregorianska traditionen, med dess recitationstoner, kadensformler etc. I populärmusiksammanhang betraktas ett modus snarare som en skalstruktur som beskriver det använda tonförrådet i termer av intervall i förhållande till centraltonen, och som sålunda anger både ett melodiskt tonförråd och den uppsättning av ackord som kan bildas med hjälp av de ingående tonerna. Denna begreppsapparat förefaller utgöra en framväxande metodologisk huvudströmning vad gäller analys av populärmusik; bland exemplen på en sådan infallsvinkel kan nämnas de tillämpningar av modal analys som redovisats av Stan Hawkins, Allan Moore, Philip Tagg och Robert Walser.⁷

I analyser av rockmusik, i motsats till modal jazz, tycks modaliteten i första hand uppfattas som en organiserande princip analytiskt tillämpbar *a posteriori* för att systematisera musikaliska strukturer som ofta ursprungligen förefaller ha konstruerats huvudsakligen på semantisk basis. Med detta menar jag att tonhöjdsstrukturer (melodik och harmonik) väljs utifrån vad som „låter bra“, d.v.s. har den avsedda affektiva karaktären, snarare än efter de principer som definieras av något teoretiskt motiverat musikaliskt kodsysteem.⁸ I själva verket förefaller en fördel hos ett modalt analysystem vara dess potential för beaktande av både syntaktiska och semantiska aspekter på musikaliska strukturer, eftersom det kan

6. I synnerhet när de tillämpats på icke-västerländsk musik; jfr. diskussionen i Powers, Harold: „Modality as a European cultural construct“, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte & Mario Baroni, Trento 1992, s. 207-219.

7. Hawkins, Stan: *Stylistic diversification in Prince of the nineties: An analysis of Diamonds and Pearls* (1991), *Prince, Paisley Park WX432* (Papers from the Department of Music and Theatre, University of Oslo, 1992: 4), Oslo 1992; Moore, Allan: „Patterns of harmony“, *Popular Music* 11/1 (1992) s. 73-106; Tagg, Philip: „From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground“, *Popular Music* 13/2 (1994) s. 209-222; Walser, Robert: *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Hanover & London 1993.

8. Även om en tilltagande teoretisering av musikalisk praxis äger rum inom många genrer; jfr. t.ex. Walsers (1993, s. 57ff.) diskussion av gitarrspel inom heavy metal.

tillämpas såväl på „holistisk“ musikupplevelse på makronivå som på detaljanalys.⁹ Olika musikaliska modi har sålunda vart och ett sin specifika affektiva karaktär, vad som med en engelsk ordlek skulle kunna kallas „the mood of the mode“. Denna affektiva karaktär kan dock inte på något entydigt sätt parafraseras i det verbala språket, såsom framgår vid en jämförelse mellan följande två beskrivningar av det frygiska modus' affektiva egenskaper:

Particularly remarkable is rave music's penchant for the Phrygian, a mode virtually unused previously in any form of internationally well-known music apart from what came out of Spain in the form of *malagueñas*, *farrucas*, *fandangos* and flamenco music. From an Eurocentric viewpoint, this is the mode of Spain, gypsies, Balkans, Turks and Arabs (possibly of the *mezzogiorno* also).¹⁰

Affectively, the Phrygian mode is distinctive: only this mode has a second degree only a half step away from the tonic instead of a whole step. Phenomenologically, this closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem claustrophobic and unstable. Hedged in by its upper neighbor, even the tonic, normally the point of rest, acquires an uncomfortable inflection in this mode.¹¹

Dessa två beskrivningar är inte så mycket motsägande som komplementära: Tagg fokuserar på de geografiska/etniska konnotationer som är förbundna med den frygiska skalan (även om han efter det citerade avsnittet formulerar hypoteser beträffande tänkbara ideologiska tolkningar), medan Walser, i samband med en diskussion av dess frekventa förekomst i heavy metal-musik (i synnerhet i undergenren speed metal), betonar dess upplevelsemässiga aspekter i psykologiska termer. Som dessa exempel visar kan översättningar av musikalisk mening till andra symbolsystem aldrig vara helt uttömmande.¹² I sångtexter, skivomslag, musikvideor, scenshower etc. kan olika slags approximeringar av musikens affektiva karaktär formuleras i olika paramusikaliska teckensystem (verbala, visuella, gestiska etc.); tillsammans bildar sådana approximeringar ett konnotationsfält

9. Jfr. den tes som framförs i Stefani, Gino: „Melody: a popular perspective“, *Popular Music* 6/1 (1987) s. 21-35, om att i „populär taktik“ „people always operate on *major units*, not on simple elements such as notes, intervals, single durations, etc.“ (s. 25). Begreppet „populär taktik“ innebär en betoning av musikaliska kodnivåer som hör till det semantiska området snarare än det syntaktiska; jfr. även Stefani, Gino: „A theory of musical competence“, *Semiotica* 66/1-3 (1987) s. 7-22.

10. Tagg (1994), s. 215.

11. Walser (1993), s. 47.

12. Jfr. också det omfång av paramusikaliska associationer till det eoliska modus som diskuteras i Björnberg, Alf: „There's something going on — om eolisk harmonik i nutida rockmusik“, *Tvärspelet — trettioen artiklar om musik: Festskrift till Jan Ling*, Göteborg 1984, s. 371-385.

som inringar denna karaktär, men som aldrig uttömmar den betydelsepotential som ligger i dess musikaliska särart.

Även om värdet och användbarheten av den modala analysens begreppsapparat i relation till stora delar av populärmusiken förefaller obestridliga, tycks dess tillämpning i konkreta analyser ofta innebära en viss grad av förenkling av musikaliska fenomen, påminnande om (och besläktad med?) de förenklingar av pedagogiska skäl som förekommer i läroböcker i olika populärmusikstilars musikaliska praxis. För att ta det kanske mest uppenbara exemplet beskrivs bluesens modala särprägel ofta i termer av en pentatonisk skala, ibland utvidgad till hexa- eller heptatoniska varianter. Som Jeff Todd Titons detaljerade analyser av countryblueslåtar påvisar utgör emellertid en sådan beskrivning en reduktionistisk förenkling av en långt mer komplicerad musikalisk praxis.¹³

Modal analys av rockmusik fokuseras ofta på harmonik snarare än på melodik. Detta kan vara motiverat av det förhållande att i många fall det ackordförråd som används i en låt eller i ett avsnitt av en låt visar en hög grad av modal enhetlighet, d.v.s. alla ackord är uppbyggda av toner hörande till en och samma modala skala. Dessutom förefaller i rockmusik ackordschemat ofta utgöra en mer oföränderlig komponent än melodin: det förra betraktas som ett definierande kännetecken för en låt, medan en högre grad av interpretativ frihet är tillåten vad gäller den senare. Beträffande mycket av västerländsk populärmusikpraxis (Tin Pan Alley-slagar, mycket av jazzen, dansmusik före rockens era, en stor del av rockreper-toaren) förefaller det därför legitimt, om än något reduktionistiskt, att hävda att en låts ackordschema fungerar som en underliggande (om än i varierande utsträckning explicit närvarande) organiserande struktur: en låt definieras av sitt ackordschema, som därefter „ifylls“ med ackompanjemangsmönster hämtade från musikerns internaliserade förråd av formler. I sådana fall kan en modal analys fokuserad på detta ackordschema ge en giltig representation av åtminstone några av de verksamma syntaktiska (och semantiska) musikaliska koderna. I vissa nyare rockstilar förefaller det dock som om Moores beskrivning av rockmusiken i termer av en generell funktionell fyrdelning (melodi, baslinje, slagverksrytm och harmonisk utfyllnad) är på väg att bli allt mindre relevant.¹⁴ Detta slags låtstruktur tycks i ökande utsträckning ersättas av olika slags „hänsynslös kontrapunkt“, vilka implicerar mer långtgående förändringar än den blotta modala omorganisationen av treklangsbaserad harmonik. Dessa förändringar antyder att upplevelsemässiga aspekter av tonal organisation som „riktningsverkan“ och „musikalisk distans“ (och deras semantiska korrelat) inte längre fungerar på samma sätt som i funktionellt tonal eller treklangsbaserad modal musik. Det framstår därför som nödvändigt att utveckla metodologin för modal analys mot större exakthet och ökad kapacitet för att behandla andra typer av modal organisation

13. Titon, Jeff Todd: *Early down-home blues*, Urbana, Chicago & London 1977.

14. Moore (1993), s. 31f.

än de „vanliga“ kyrkotonarterna eller olika slags modala kombinationer.¹⁵ I det följande ämnar jag försöka påvisa några av de komplikationer som är förknippade med tillämpandet av en modalanalytisk infallsvinkel på tre musikexempel från senare år. Dessa har valts såsom i någon mån representativa för respektive huvudströmning inom var och en av de musikaliska „sidoströmningarna“ death metal, techno och rap.

Napalm Death: modal innovation

Det första exemplet är låten „Suffer the children“ av det brittiska death metal-bandet Napalm Death.¹⁶ Låten innehåller flera av stilens karakteristiska kännetecken: mycket starkt distorderade gitarrer, vilka är stämde en helton lägre än normalt och spelas unisont med elbasen, dubbla basrummor, en vokalteknik präglad av *growl* i lågt register samt en text som uttrycker moralisk indignation. På CD-omslaget kallas stilen *grindcore*, en term som förefaller referera till den rytmiska strukturen i låtens andra avsnitt (se nedan).

Låten är strukturerad i tre distinkta avsnitt, vilka åtskiljs genom plötsliga tempoändringar. Det första avsnittet (t. 1-121) är tämligen konventionellt uppbyggt av välvägränsade formdelar: en entakts trumintro åtföljs av en 48 takters lång sektion bestående av en 16 takters instrumental intro (Ex. 1),¹⁷ en 16 takters vokal versdel och ett 16 takters mellanspel (Ex. 2). Denna sektion upprepas (t. 50-97), vilket antyder en strofisk disposition (eftersom den innehåller en enda vokal formdel, även om de båda förekomsterna av denna åtskiljs av mellanliggande instrumentala formdelar). I t. 98 introduceras ett nytt riff (Ex. 3); detta spelas först i halvt tempo ($\text{♩} = 146$) i åtta takter, varefter samma förlopp upprepas i det ursprungliga tempot ($\text{♩} = 292$) varvid det kommer att uppta 16 takter.¹⁸

15. För såväl teoretiska begrepp vilka framstår som användbara vid en sådan utveckling som tankeväckande analyser av musikformer vilka normalt inte betraktas som „modala“, se van der Merwe, Peter: *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music*, Oxford 1989.

16. Napalm Death, „Suffer the children“, *Harmony corruption*, Earache Records MOSH 19CD, 1990.

17. För läsbarhetens skull har alla gitarrstämmor noterats en oktav högre än i normal gitarrnotation, d.v.s. *två* oktaver högre än vad första partialtonen klingar; det bör dock påpekas att den höga intensitet hos högre partialtoner som orsakas av den starka distorsionen gör den upplevelsemässiga oktavplaceringen komplicerad.

18. Distinktionen mellan „halvt tempo“ och „fullt tempo“ är här gjord uteslutande på basis av trumspellet, närmare bestämt virveltrummans *backbeat*: slagen på virveltrumman har identifierats med „tvåorna“ och „fyroarna“ i ett 4/4-rytmmonster.

Ex. 1-9. *Napalm Death: Suffer the children*

Ex. 1 

Ex. 2 

Ex. 3 

Ex. 4a 

Ex. 4b 

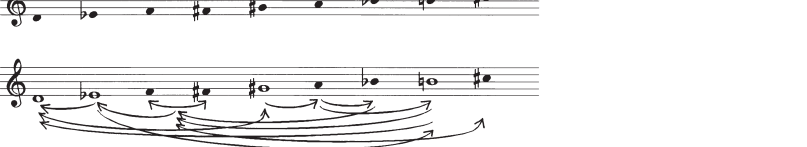
Ex. 5 

Ex. 6 

Ex. 7 

Ex. 8 

Ex. 9a 

Ex. 9b 

Det andra avsnittet (t. 122-238) består av en fyra tacters introduktion (Ex. 4a) åtföljd av tre 16 tacters vokala formdelar alternerande med två 32 tacters instrumentala formdelar (Ex. 5-6). Tempot i detta avsnitt är extremt högt: det varierar mellan ungefär $\text{♩} = 406$ i de vokala formdelarna och $\text{♩} = 452$ i de instrumentala delarna. I detta sammanhang kan nämnas att medan trumslagaren spelar ett vanligt *backbeat*-mönster i de sistnämnda delarna är den trumfigur som spelas under de förstnämnda svårare att relatera till en regelbunden meter på något sammanhängande sätt. Möjligen har trumslagarens avsikt varit att spela det mönster som visas i Ex. 4b; det extrema tempot omöjliggör emellertid ett exakt utförande av detta mönster, och i stället sönderfaller trummönstret och tempot sackar något. Det förefaller sannolikt att musikerna har eftersträvat ett konstant tempo genom

hela avsnittet, men att detta har varit omöjligt att upprätthålla beroende på tekniska svårigheter.¹⁹

Det tredje och sista avsnittet börjar med en takts upptakt i trummorna. Denna åtföljs av fyra takters alternerande vokala och instrumentala formdelar vilka innehåller två nya riff (Ex. 7-8). Tempot ändras ännu en gång drastiskt, denna gång till $\bullet = 73$, d.v.s. $1/4$ av det första avsnittets tempo (och ungefär $1/6$ av tempot i det andra avsnittet). Låten slutar med ett uthållet „power chord“ på centraltonen d.

I enlighet med genrens stilistiska normer spelas riffen unisont av gitarrerna och basen genom hela låten; det enda undantaget från detta utgörs av en upptaktsfigur som spelas av basen i t. 243. Som notexemplen visar innehåller vissa av riffen „power chords“ (tomma kvinter), medan andra är enstämmiga melodilinjer. Den likaledes stiltypiska kraftiga distorsion som genomgående appliceras på gitarrernas klang medför emellertid att denna distinktion blir ottydlig, med det resultatet att den instrumentala bakgrunden genom hela låten snarare framstår som en ensam melodilinjé snarare än ett ackordiskt ackompanjement. Eftersom vokalstämman inte innehåller några väldefinierade tonhöjder är denna instrumentala melodilinjé det enda element som definierar någon form av tonhöjdsorganisation i låten. Även om de modala strukturer som artikuleras i låtens olika avsnitt skiljer sig något från varandra förefaller det möjligt att sammanfatta dess modala karakteristika i en enda skala (se Ex. 9a). Denna skala visar vissa påtagliga likheter med den *lokriska* skalan (liten sekund, överstigande kvart), men också vissa olikheter (ren kvint, stor sext och septim samt en „tvetydig“ ters som pendlar mellan den stora och den lilla). Av de olika skaltyper som identifieras av etablerade modala teorier påminner detta modus kanske mest om, även om den inte helt sammanfaller med, den „superlokriska“, baserad på sjunde skalsteget i den uppåtgående melodiska mollskalan (i detta fall Ess-moll). Det tonförråd som används i de instrumentala delarna av låtens andra avsnitt kan bäst beskrivas som ett „level shift“²⁰ av denna skala en ren kvint uppåt (jfr. Ex. 5) åtföljt av en formdel baserad på en „lokrisk subdominant-nivå“ (Ex. 6), vars tonförråd till stor del sammanfaller med den ursprungliga skalan p.g.a. dennas starka tendenser till tritonussymmetri.

Med stor sannolikhet har emellertid modal enhetlighet för sin egen skull, som ett slags teoretiskt ideal att uppnå, inte spelat någon viktigare roll vid skapandet av denna musik. Den viktigaste poängen med dess tonhöjdsorganisation tycks i stället vara dess semantiska kvaliteter: framför allt utnyttjar låten tritonusintervallets sedan länge etablerade traditionella konnotationer, men dess modala karakteristika som helhet ger den också en mycket distinkt affektiv karaktär. Den skalkonstruktion som visas i Ex. 9a, där de olika tonhöjderna som används i låten

19. Denna diskussion bygger på information från Jan Eriksson, Göteborg, som har bidragit med flera insiktsfulla kommentarer och förslag beträffande musikalisk praxis i death metal.

20. Jfr. van der Merwe (1989), s. 208ff.

på konventionellt sätt ordnats i stigande följd, förmår i praktiken inte återge särskilt mycket av denna karaktär. Låtens modala särprägel beror också på selektiva urval bland de tonföljder (intervall) denna skala teoretiskt sett möjliggör, d.v.s. på vilka intervall som företrädesvis används. En mer relevant (och mer komplex) representation av låtens modus skulle kunna utgöras av en uppsättning sådana dominerande tonhöjder och tonföljder, såsom antyds i Ex. 9b, där strukturellt viktiga toner och tonförbindelser angivits genom ofyllda nothuvuden respektive pilar. Detta exempel demonstrerar alltså att kyrkotonarterna, betraktade som abstrakta skalkonstruktioner, inte utgör ett uttömmande system för modal analys av populärmusik, vare sig vad gäller musikalisk syntax eller musikalisk semantik.

DJ Seduction: modal mystifikation

Mitt andra exempel är den brittiska technolåten „Hardcore heaven“, tillskriven „DJ Seduction“ och vid tiden för sin tillkomst (1992) karakteriserad som „hardcore techno“.²¹ Denna låt uppvisar stiltypiska kännetecken såsom sekvenserade digitala och analoga synthesizer- och trummaskinslingor, uppblandade med samplade vokala inpass. I likhet med det mesta av dansmusik i allmänhet kännetecknas låten av en mycket regelbunden symmetrisk uppbyggnad: den består av åtta tacters perioder baserade på riff, vilka i allmänhet är fyra takter långa. För detta slags musikalisk struktur ger den något formalistiska översikt som visas i Tabell 1 en tämligen god uppfattning om vad som händer i låten. Taktnumren i tabellen refererar till den första takten i respektive åttataktperiod, och närvaron av ett musikaliskt skikt i ett visst sådant åttataktavschnitt har markerats med „X“ („– X“ anger att skiktet i fråga inträder i den senare halvan, d.v.s. den femte takten, i åttataktperioden). De olika skikten (se Ex. 10-17) har betecknats i enlighet med sina klangkaraktistika och/eller funktioner, och beteckningarna är inte avsedda att ange de faktiska instrument som spelas: alla skikt utom det som visas i Ex. 13 (en samplad vokal fras) innehåller syntetiserade klanger.

Ex. 10-17. DJ Seduction: Hardcore heaven

Ex. 10a

Ex. 10b

Ex. 10c

21. DJ Seduction, „Hardcore heaven“, *Only for the headstrong* (Various artists), FFRR 828 303-2, 1992.

Takt	89	97	105	113	121	129	137	145	153	161	169
Skikt											
Piano (Ex. 10a)											
Handklapp (Ex. 10b)											
Trummor (Ex. 10c)		X	X	X	X	- X	X	X		X	
Stråkar (Ex. 11a)	X	X	X								
Bas (Ex. 11b)		X	X								
Lead-synt (Ex. 12)			X	X	X						
Rop (Ex. 13)				X	X	X	X	X			
"Blip" (Ex. 14)				X	X		X	X		X	X
Synt-bas (Ex. 15)					X						
Lead 2 (Ex. 16a)							X	X	X		
Bas 2 (Ex. 16b)									- X		
Piano 2 (Ex. 17)										X	X

Låten startar i ett rättframt c-doriskt modus (alternerande C-moll- och D-mollackord; se Ex. 10a). Efter det första breaket ändras detta till något (Ex. 11a) som huvudsakligen klingar som ess-mixolydiskt, beroende på de durtreklanger som förekommer i detta skikt och trots återgångsackordet på gess; denna modala karaktär understöds också av baslinjen (Ex. 11b). Det riff som introduceras i t. 41 överskrider emellertid detta modus, och dess egen modala karaktär är något flertydig (se Ex. 12); avlyssnat för sig förefaller det tendera mot ass-mixolydiskt modus p.g.a. sin starka betoning av tonerna c och gess. I t. 49 inträder „ropet“ (Ex. 13); detta skikt är kompatibelt med det föregående ess-mixolydiska modus, men melodilinen antyder snarare ett b^b-mixolydiskt. Nästa break (t. 65) introducerar två nya riff som båda tycks tämligen friktionsfritt anpassade till ett b^b-centrerat modus, även om båda innehåller okonventionella element (det B^bmaj[#]5-ackord som antyds i Ex. 14; betoningen av tonen g i Ex. 15).

Från det påföljande breaket (t. 89) till det nästkommande (t. 129) kombineras dessa riff på olika sätt. I t. 137 introduceras dock ett nytt riff som otvetydigt är cess-joniskt (Ex. 16a). Detta kombineras först med det b^b-mixolydiska „ropet“ och därefter, från t. 157, med en baslinje (Ex. 16b) som ger det en distinkt ess-frygisk karaktär. Låten slutar med ett återvändande till det inledande c-doriska modus, men detta har nu en mindre entydig karaktär p.g.a. närvaron av genomgångsackordet B^b-moll och kombinationen med „blip-arpeggiots“ B^bmaj[#]5-ackord.

Poängen med denna övning i modal klassifikation är inte så mycket att påvisa någon särskilt grad av teknisk komplexitet eller originalitet i låten (även om jag personligen finner den intressant ur teknisk synvinkel)²² som att visa på de medel genom vilka dess specifika effekter uppnås. Trots kombinationerna av olika modi, vilka ger upphov till „dissonanser“ i konventionell mening, klingar musiken inte särskilt „dissonant“; tonhöjdsrelationerna tycks snarare fungera som klangfärgs-

22. Jämfört med exempelvis den besläktade men mer mainstream-orienterade „eurodisco“-stilen, i vilken låtarna tenderar att präglas av en långt högre grad av modal enhetlighet.

aspekter, vilka lägger specifika klangkvaliteter till den grundläggande grooven. I termer av musikalisk semantik tjänar dessa kontinuerligt skiftande kombinationer av olika modi till att fördunkla den affektiva karaktären hos vart och ett av dem, vilket resulterar i ett slags *Verfremdungs*-effekt. Detta slags modala disposition kan kanske också karakteriseras som ett sätt att göra musiken mer funktionell än expressiv, i den mån musikalisk expressivitet är beroende av etablerade semantiska koder; i varje fall gör den musiken mer flertydig, d.v.s. „öppen“ vad beträffar semantisk mening.

Public Enemy: modal dekonstruktion

Det tredje exemplet i denna diskussion är Public Enemys rap-låt „Shut em down“.²³ Förbindelselänkarna mellan rap och dansmusik är märkbara i denna låts metriska och periodiska uppbyggnad: med få undantag använder den genomgående en regelbunden fyrtakts hypermeter och en konventionell vers-refrängstruktur, såsom framgår av Tabell 2.

Tabell 2

Formdel	In1	In2	V1	R1	Msp	V2	R2	Instr	V3	R3	Co
Antal takter	1	8	10	8	4	20	8	8	12	8	12 (<i>fade</i>)

Den grundläggande grooven åstadkommes av en entakts bas- och trumslinga (Ex. 18-19) som går genom hela låten, bortsett från ett trumbreak i den avslutande codan; i denna ändras också basfiguren till den som visas i Ex. 23. De flesta av övriga instrumentala fakturskikt är svårare att transkribera i konventionell notation på något meningsfullt sätt. Dessa skikt inkluderar en „sirensignal“ (Ex. 20) och en entakts sextondelsfigur med en särpräglad metallisk klang i svårbestämbara tonhöjder, vilken fungerar som upptakt till verserna och den avslutande codan (Ex. 21). Den mest framträdande rollen i det instrumentala ackompanjemanget spelas emellertid av olika slags *scratch*-ljud med delvis oklar tonhöjd vilka genomsyrar låten, både i form av fills och „ackordbakgrund“ till vokalstämmorna och som *lead*-stämma i det instrumentala „solot“. Ex. 22 visar ett försök till transkription av ett utdrag av dessa ljud, hämtat från takt 60 (första takten i solot).

23. Public Enemy, „Shut em down“, *Apocalypse 91...The enemy strikes black*, Def Jam/Columbia CK 47374, 1991.

Ex. 18-23. *Public Enemy: Shut em down*

Ex. 18

Låten präglas således av en genomgående modal flertydighet; den delvis tonhöjdslösa klangkaraktären hos flera av fakturskikten gör denna konflikt mindre påtaglig men icke desto mindre ständigt närvarande. Uttryckt i semantiska termer tycks denna konflikt framställa en musikalisk representation av ett latent men inte tydligt definierat hot mot den konsekventa modalitetens välordnade musikaliska kosmos. Den modala mångtydigheten, åstadkommen med hjälp av subtila men effektiva musikaliska medel, tjänar på så sätt till att affektivt framhäva och understryka låtens textinnehåll.²⁵

Sammanfattning: tonhöjdsorganisation och musikalisk form

Sammanfattningsvis kan sägas att de ovan analyserade exemplen representerar tre olika strategier för markerande av en sociokulturell särskillnad genom brott och motsägelser mot existerande musikaliska kodsystém, d.v.s. genom konstruktion av alternativ till de tonala (i vid mening: treklångsbaserade/modala) procedurer som tidigare bildat basen för det mesta av populärmusiken. Här skulle kunna invändas att tonhöjdsrelationer över huvud taget inte är särskilt väsentliga i de här diskuterade exemplen, och att andra parametrar är mer relevanta för lyssnarupplevelsen (klangfärg och tempo i „Suffer the children“, groove och upprepning i „Hardcore heaven“, och groove, rytmisk deklamation och text i „Shut em down“). Det vore dock förhastat att hävda att de valda tonhöjdsstrukturerna skulle vara godtyckliga och utan betydelse, såsom tydligt framgår vid en hypotetisk substitution av vilken som helst av dessa tre olika och specifika modeller för tonhöjdsorganisation med t.ex. ett konsekvent doriskt, mixolydiskt eller eoliskt modus.

Trots sina olikheter vad gäller modal disposition har de tre låtarna också en del gemensamma drag. Vad beträffar periodicitet (temporal struktur på mellannivå) används i alla tre låtarna regelbundna åttataktsmönster, och i „Suffer the children“ och „Shut em down“ finns tydliga vers-refrängmönster, d.v.s. låtarna uppvisar musikaliska karakteristika typiska för den „lyriska“ eller „elliptiska“ typen av musikalisk syntaxkonstruktion.²⁶ Dessa är dock överlagrade med melodiska/harmoniska strukturer och processer som delvis ignorerar, delvis motverkar de konventionella formmönstren genom en stark tonvikt på repetition och undvikande av konventionella funktionellt tonala slutfallsformler.

25. En antydning om låtens affektiva karaktär för europeiska lyssnare ges av det faktum att flera svenska musikstudenter vid ett ostrukturerat lyssningsexperiment där denna låt användes inte uppfattade titeln som den faktiska „Shut em down“, syftande på kommersiella och offentliga institutioner hörande till det U.S.-amerikanska etablissemangen, utan som „Shot em down“, syftande på beväpnat våld.

26. Middleton, Richard: *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia 1990; Björnberg, Alf: „Strukturrelationer mellan musik och bilder i musikvideo“, *Col Legno-1* 1993:1 (1993) s. 213-239.

De formbyggnadsmodeller som används i populärmusik definierades ursprungligen huvudsakligen genom tonala medel, d.v.s. melodiska och harmoniska processer som tillsammans möjliggjorde uppbyggnaden av avrundade symmetriska strukturer. En berättigad fråga är således varför dessa formscheman har bibehållits i sådan utsträckning i musik som den här diskuterade, som i andra avseenden förefaller vara skapad i avsikten att bryta etablerade musikaliska koder. Denna fråga har flera möjliga svar. Symmetriska perioder och vers-refrängstrukturer kan ha bibehållits av ren konvention, som ett slags „neutral“ inramning inom vilken alternativa kodsystém som berör andra, mer väsentliga musikaliska parametrar konstrueras. Det är också tänkbart att användningen av avrundade, symmetriska „borgerliga“ musikaliska former skulle kunna ses som ett tecken på djupstrukturnivå på den borgerliga ordningens fortsatta hegemoni:²⁷ kanske är denna musik inte så „annorlunda“ när allt kommer omkring. En ekvation som sätter likhetstecken mellan regelbunden symmetri i musik och borgerlig ideologi framstår dock som alltför förenklad för att kunna ge en uttömmande redovisning av musikens meningspotential. Symmetrisk periodicitet, såsom en aspekt av den tendens till repetitivitet som spelar en viktig roll i musikalisk syntax, kan också relateras till populärmusikens orala och somatiska kopplingar: „repetition is polysemous, suggesting both noise and order, dancing bodies and technological determinism, resistance and containment.“²⁸ Det förefaller vidare finnas en viktig förbindelse mellan å ena sidan repetition och regelbunden (hyper)meter, och å andra sidan vad Moore har kallat populärlåtens „fiktionalitet“:²⁹ den blotta regelbundenheten i tidsflödet utgör en distanserande eller „stilisande“ faktor, som avskiljer upplevelsen av musik från det oregelbundna flödet av händelser i den ordinära vardagliga tillvaron och därmed skapar ett potentiellt utrymme för både eskapism och utopisk kritik. I detta perspektiv motsäger modalt organiserade och repetitiva tonhöjdsstrukturer inte traditionella populärmusikformer så mycket som de „öppnar“ dem för ett vidare omfång av olika lyssnarpositioner, lyssnarmodi, lyssnarupplevelser och potentiella betydelser.

Att utförligare analysera detta betydelseomfång är en komplicerad uppgift, vars vidare diskussion faller utanför ramarna för denna artikel. I nuläget förefaller vidare analytiska slutledningar inom det område som skisserats ovan förutsätta ytterligare fenomenologiskt orienterad forskning kring de tidsperceptionsformer som konstitueras i och av musik. För en helhetlig analys av musikalisk mening erfordras ett brett tvärvetenskapligt angreppssätt; musikvetenskapens nödvändiga bidrag till ett sådant projekt består i utvecklandet av en teoretiskt och metodologiskt adekvat musikalisk analys som beaktar både musikalisk syntax och musikalisk semantik.

27. Jfr. Maróthy, János: *Music and the bourgeois, music and the proletarian*, Budapest 1974, s. 22; Middleton (1990), s. 16ff.

28. Walser (1995), s. 299.

29. Moore (1993), s. 85.

SUMMARY

On tonal analysis of contemporary popular styles

The article discusses issues related to the analysis of pitch-structures in recent popular music styles. The epistemological status of musical analysis is explained on the basis of the relationship between analysis and musical production, and it is argued that as of a consequence of this relationship, musical analysis has tended to emphasise musical syntax at the expense of matters of musical semantics.

Within musicological studies of popular music, an analytical approach based on concepts from modal theory has evolved into something of a methodological mainstream. The potentials and problems of this approach are discussed in general terms, and then illustrated by way of application to three recent examples of „sidestream“ popular music. The first of these, Napalm Death's „Suffer the children“, features a consistent modality which however transcends the modal categories identified by established modal theory. In the second example, DJ Seduction's „Hardcore heaven“, several modes are juxtaposed to the effect of neutralising the affective character of each of these modes. The third example, Public Enemy's „Shut em down“, features an ambiguous combination of two different modes, where the conflict between different modal tendencies serves to affectively enhance the content of the song's lyrics.

In the concluding section of the article, the discrepancy between the breaking of established musical codes in the domains of melody and harmony and the retention of conventional popular music formal models is discussed, and some possible directions for future research are suggested.

Rapporter

FAMILIEN HARTMANN I MUSIKHISTORISK PERSPEKTIV

Projektet bliver fra 1. januar 1996 til 31. december 1997 støttet af Statens Humanistiske Forskningsråd, arbejdsstedet er Danmarks Pædagogiske Bibliotek, Postboks 840, 2400 København NV.

Formålet med projektet er at belyse den kunstnerisk så begavede familie, der tæller ikke færre end fem komponister (nulevende medlemmer ikke medregnet), en billedhugger og en maler, fra Johann Hartmann, der kom til Danmark i 1760'erne, over hans søn August Wilhelm Hartmann og slægtens største navn, J.P.E. Hartmann og hans komponerende kone Emma, til deres søn, den miskendte Emil Hartmann og det rige musikliv omkring dennes datter Bodil Neergaard på Fuglsang.

Selv om J.P.E. Hartmann indtog en enestående position i dansk musikliv i 1800-tallet, er der på nær et par artikler ikke skrevet noget af betydning om ham i de sidste 60 år, ligesom Emil Hartmann, der i dansk musikliv led under at være sin fars søn og Gades svoger, endnu er et så godt som ubeskrevet blad i dansk musiklitteratur.

Dette vil der blive søgt rettet op på i en biografi om familien baseret på den omfattende samling af familiens breve og musikmanuskripter, der befinder sig i Det kgl. Bibliotek. Da brevene er af almen kulturel interesse, vil disse blive udgivet af Museum Tusculanums Forlag, mens en egentlig biografi forventes udsendt i 1998. I forbindelse med projektet udgives også partituret til Hartmanns symfoni nr. 2 i E-dur, opus 48, affødt af indspilningen på dacapo. Partituret udgives i et samarbejde mellem Det kgl. Bibliotek og Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik.

Inger Sørensen

NYMAN OG MARTLAND

Min afhandling er frugten af et ph.d.-studium ved Århus Universitet 01.09.1994-31.08.1997; dens arbejdstitel er „Michael Nyman & Steve Martland – praksis, produktion og position“.

Med afsæt i en påpegning af den outsider-position, som de to post-minimalistiske komponister Michael Nyman og Steve Martland indtager i det engelske ny musik-miljø, er det projektets formål gennem tre case-studies dels at redegøre for de to komponisters praksis og produktion, dels at undersøge de socio-kulturelle faktorer, der er på spil i forhold til komponisternes musikkulturelle positionering.

Den første case-study har som hovedsigte en 'kortlægning' og karakterisering af den londonske ny musik-kultur i 1980erne og 1990erne baseret på en beskrivelse af miljøets vigtigste institutioner og agenter. Denne kultursociologiske skitse er samtidig et forsøg på at afdække feltets interne struktur, magtforhold og konflikter, bl.a. som de udspiller sig i de fremherskende æstetiske diskurser.

Det er i relation til dette overordnede musikkulturelle scenario, at de to komponist-orienterede case-studies udfolder sig. Ved at beskrive den enkelte komponists karrierebane, som den har udmøntet sig i praksis og produktion, og sammenholde resultatet med feltets løbende diskursive mediering af samme, er det hensigten at finde en forklaring på Nyman og Martlands marginaliserede positioner.

Afhandlingens metodiske vinkling, der primært er inspireret af den franske sociolog Pierre Bourdieus kulturteoretiske skrifter og diverse repræsentanter for *critical musicology*, giver anledning til at rejse og behandle en lang række sociologiske spørgsmål med vide perspektiver, som ikke normalt diskuteres i den musikvidenskabelige behandling af moderne kompositionsmusik: Hvem er de centrale institutioner og aktører i den ny musik-kultur? Hvilken role og magtposition indtager hver af disse institutioner og aktører? Hvor og hvordan passer komponisterne, deres produktion og praksis ind i dette kulturelle netværk? Hvorfor forbliver nogle komponister i den legitime musikkulturs periferi (i England fx Nyman og Martland), hvorimod andre komponister indtager centrale positioner (fx Harrison Birtwistle og James Dillon)? Hvilke konflikter og kampe karakteriserer scenen, og hvordan udkæmpes de? Hvilken rolle spiller de modstridende æstetiske diskurser, der bl.a. kendetegnes ved forskellige evalueringskriterier? Hvordan opererer feltets diskurskustoder i reproduktionen af de dominerende diskurser? Hvilken rolle spiller fx akademiske kritikere og musikvidenskabsfolk i dette kulturelle spil? Gør vi os overhovedet overvejelser om den ideologiske karakter af vor videnskabspraksis, eller rækker vores kritiske sans ikke til en kulturhistorisk granskning af vor egen rolle i den kulturelle legitimering? Er fx vores påståede metodologiske objektivitet i virkeligheden blot et eventuelt ubevidst skalkeskjul for bevarelsen og udbredelsen af en elitær musikkultur på bekostning af 'andre' musikkulturelle former? Er vi blot brikker, bevidste eller ej, i et kulturelt spil, som vi i vort videnskabelige udgangspunkt tror os hævet over?

Steen Kaargaard Nielsen

KOMPONISTBEGREBET I NY MUSIK

Ph.d.-afhandlingen blev påbegyndt 1. september 1995. Forfatteren er under udarbejdelsen tilknyttet såvel Det Fynske Musikkonservatorium som Odense Universitet. Vejlederne er docent ved Det Fynske Musikkonservatorium Per Erland Rasmussen, redaktør af Dansk Musik Tidsskrift Anders Beyer og professor ved Filosofisk Institut, Odense Universitet David Favrholt.

Afhandlingen vil analysere komponistbegrebets implikationer i den europæiske avantgarde fra 2. Verdenskrig til i dag. Der lægges særlig vægt på komponistens relation til offentlighed og tradition, hvorfor både sociologiske, historiske og hermeneutiske perspektiver inddrages i vekslende omfang. Afhandlingens hovedteser søges desuden belyst gennem musikalske analyser.

Efter en diskussion af emnets historiske og definitoriske grundlag tager den sit udgangspunkt i en udførlig vurdering af de æstetiske tendenser hos efterkrigstidens første avantgarde, der førte til en væsentlig ekspansion af komponistbegrebet.

Det er allerede velbeskrevet, hvordan disse tendenser – og herunder ikke mindst den radikale serialisme – både kan anskues som f.eks. en konsekvens af en materiel udvikling fra især Wienerkolens dodekafoni og Messiaens modalitet og som et udtryk for en især af krigen betinget krise i samtidens historisk-politiske bevidsthed. Disse fortolkninger er ikke blot delvist divergerende, men rummer også visse kontradiktioner: Den første anerkender tanken om en organisk udvikling, der imidlertid ikke var forudset i et så betydeligt værk som Th. Adornos *Den ny musiks filosofi* fra 1949. Den anden lader gennem sin aktualisering af det hegeliansk-etiske imperativ til kunstnerne både serialismen og dens anti-kunstnerisk betonedede modtræk fremstå som primært negerende tonesprog, hvilket kun i ringe omfang lader sig verificere af samtidige kilder.

Ved at sammenholde udvalgte komponisters tilgængelige refleksioner over den kreative og perceptionelle proces med analyser af deres musik forsøger afhandlingens andet afsnit at afdække gyldigheden af disse fortolkninger. Dette sker med særligt henblik på at skabe et kontinuert refleksionsrum til beskrivelse af yngre komponisters intentioner med værket og relationer til publikum. Herunder søges også offentlighedens æstetiske marginalisering af avantgardens komponister forklaret.

Blandt komponisterne diskuterer afhandlingens første, historiske afsnit især de udlændinge, der tidligt repræsenterede avantgardens hovedstrømninger. Derefter lægger den særligt vægt på udvalgte danske komponister, og ikke mindst Per Nørgård.

Søren Hallundbæk Schauser

NORDISK MUSIKFORSKERKONGRESS I LUND

„Nordic Musicological Work in Progress“. Nordiskt musikforskarmöte 1996 i Lund den 12 – 15 juni

Etter fire år var det igjen invitert til nordisk musikkforskerkongress, denne gang i Lund, og det var Svenska samfundet för musikforskning og Musikvetenskap vid Lunds universitet som var vertskap. Programmet var konsentrert om

presentasjoner av nordiske musikkvitenskapelige prosjekter. Ellers var det gitt adgang for yngre musikkforskere til å presentere sine arbeider, men mer etablerte forskere var ikke invitert til å komme med innlegg.

Første dag var for en stor del viet „Musiken i Norden“, og deretter „Nätverket France in Nordic Music from the Turn of the Century to the Second World War“. Her hadde også Patrick Dinslage fra Berlin sin „festföreläsning“: „Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner Leipziger Studienjahre“. Denne delen av kongressen hadde jeg ikke anledning til å være med på. Av andre prosjekter som ble presentert under kongressen, kan nevnes „Sangen og musikken i konservative protestantiske miljøer“ (Sigvald Tveit), „Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen“ (Olle Edström) og „Vår norske musikkhistorie“ (Arvid Vollsnes).

På andre og tredje dag presenterte også noen yngre forskere sine prosjekter, og det var oppnevnt seminarledere for hvert prosjekt. De skulle i noen grad være kritikere og opponenter ovenfor prosjektene, et opplegg som fungerte ganske bra. Fagfeltet var her ganske bredt, fra „Den ungarske danshusbevegelse“ til „Svensk-tyska impulser i Österbottens musikliv på 1700-tallets senare hälft“, for å nevne et par emner.

Deltagerantallet på konferansen i Lund var forholdsvis beskjedent (ca. 40 deltakere, mot eksempelvis ca. 100 i Oslo i 1992). Årsaken til dette var nok for en stor del begrensningene i programopplegget. Fordelen ved dette var at det ikke var nødvendig å ha parallelle forelesningsserier. Alle kunne delta på alt som foregikk, og de selskapelige samværene kunne få et koselig og intimt preg. Manglene var et nokså begrenset faglig tilbud som igjen resulterte i at få deltakere hadde meldt seg. Meningene om årets kongressopplegg var delte, men jeg kan ikke gi noen statistikk over hvor mange som ville ha foretrukket en større faglig bredde, og adgang til å høre forelesninger også fra etablerte forskere. Ut fra de forutsetninger som var lagt, var kongressen i Lund vellykket, og den ble avviklet under gode og hyggelige forhold.

Neste nordiske musikkforskerkongress er foreslått til Århus i år 2000. Arrangørene bør nok da tenke nøye igjennom opplegget, og vurdere om ikke en større faglig bredde og åpenhet er å foretrekke, selv om det skulle bli nødvendig med parallelle forelesningsserier.

Nils Grinde

CONGRESS OF BYZANTINE STUDIES

34 persons from 19 countries had sent in their abstracts for the colloquia: *XIX International Congress of Byzantine Studies. University of Copenhagen 18-24 August 1996*. They covered research from the 6th to the 19th centuries relating to liturgy, hymnography, genres, traditions, chant, and Byzantine influence on Slavic, Russian, Bulgarian, Rumanian, Armenian, Ukrainian, and Finnish culture.

The six sections in which „Music“ was divided were: Greek tradition, Byzantium and Russia, Byzantium and other Eastern countries, Manuscripts and Hymnography, homeletics, and hagiography. Two contributions concerning music and iconography were given as posters in the Poster session.

In all six sections the same problems were treated, but in many different ways: How to perform the neumes of which many are still enigmatic. The musical formulas (a new tool for analysing melodies by means of tonality and formula was proposed). The modal system. The development of singing within the various traditions. The difference between and the development of the various genres in the Sticherarion, the Hirmologion, and the Kontakarion. The following questions were also put: How the liturgy is built up, how the text is adapted to the music, and where to find source material.

At the plenary session V a status of the research in Byzantine music was given.

In connection with the music section an open concert was given in the Cathedral of Copenhagen in memory of the late Dr. Jørgen Raasted. A Greek choir under the direction of Lykourgos Angelopoulos from Athens sang Byzantine hymns of various genres from the 13th to the 14th century after transcriptions made by Raasted from middle-byzantine manuscripts. Sung were also hymns from later periods up to our time, and hymns in the richly embellished kalophonic style.

The congress committee decided to publish the abstracts but not the papers read at the colloquia, and to leave it to the scholars themselves to find suitable periodicals for publication.

Publications:

Byzantium. Identity, Image, Influence. Major papers (ed. Karsten Fledelius in cooperation with Peter Schreiner). Eventus Publishers, Copenhagen 1996. 509 pages.

Byzantium. Identity, Image, Influence. Index of colloquia as of July 15, 1996. Abstracts of communications. Index of authors. (ed. Karsten Fledelius). Eventus Publishers, Copenhagen 1996. Ca. 300 pages.

Annette Jung and Nanna Schiødt
(members of the congress committee)

ISCM-SEMINAR I KØBENHAVN

I anledning af International Society for Contemporary Music's *World Music Days 96* blev der fra den 11. til den 13. september på Musikvidenskabeligt Institut i København arrangeret tre seminardage. Udgangspunktet for de tre dages foredrag og diskussioner var samspillet mellem den ny musiks institutionalisering og den ny musik selv. Hovedmanden bag arrangementet var adjunkt Søren Møller Sørensen.

På førstedagen talte den engelske antropolog Georgina Born med udgangspunkt i sin bog *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde* (1995). IRCAM i Paris er et eksempel på en institution, hvor musikere fra hele verden kan komme og få hjælp af fremragende teknikere til at realisere deres kompositoriske forestillinger inden for den elektroakustiske musik. Born kunne pege på steder, hvor IRCAMs officielle holdninger og dens praksis var i konflikt. Som institution fastholder IRCAM f.eks. komponistens uantastbare rolle som ophavsmand til værket, men tildækker dermed den faktiske kompositionsproces' karakter af kollektivt arbejde mellem teknikere og komponist. Risikoen for, at institutionen bidrager til en „kodificering af avantgarden“ på IRCAM, er ligeledes åbenlys. Born betvivlede til slut, at faste institutionsdannelser som IRCAM er den rigtige måde at støtte musikere og ny musik på.

Dagen efter talte Erling Gulbrandsen ud fra sin for nylig forsvarede disputats om Boulez om denne komponists nærmest romantiske forhold til komponistens rolle som subjekt i kompositionsprocessen. Dermed punkteredes myten om Boulez som streng rationalist og systemtæinker, et billede, som Boulez selv har været med til at opretholde gennem sine teoretiske bidrag om efterkrigstidens modernistiske musik. Den serialistiske diskurs har iflg. Gulbrandsen været en byrde for musikken efter 1950, og den har været med til at skygge for de af Boulez' tekster, hvori han peger væk fra de strenge serialistiske procedurer. Gulbrandsen kunne ud fra studier af komponistens skitser vise, at han ofte arbejder med materialet på nærmest beethovenskt vis. Reinhard Oehlschlägel, der er redaktør af *MusikTexte* og mangeårigt medlem af inderkredsen i ISCM, gav derefter en oversigt over udviklingen af den ny musiks institutioner i dette århundrede.

På den sidste dag i seminarrækken gav fem unge nordiske musikforskere et bud på, hvad pluralismen – bevidstheden om sameksistensen af flere samtidigt gyldige positioner – betyder for den ny musik i dag. Naturligt nok kom de fem oplægsholdere – Per F. Broman (Stockholm), Per O. Broman (Uppsala), Erik Wallrup (Stockholm), Jens Hesselager (København) og Steen K. Nielsen (Århus) – med vidt forskellige meninger, og diskussionen var derfor også mere spredt end de foregående dage. Der var dog to hovedpositioner i oplæggene og diskussionen: Den ene talte for en pluralisme i musikken selv, og denne position bar præg af en vis anti-modernistisk indstilling, der tilsyneladende grundede i en fornemmelse af, at den modernistiske æstetik stadig spærrer vejen for, at andre indstillinger kan få fodfæste i den ny musiks institutioner; den anden holdning anskuede pluralisme som respekt for gennemarbejdede resultater, uanset om disse dyrker en renhedens eller en brogethedens æstetik.

Seminarerne gav et billede af, hvor diskussionen om den ny musik står i dag, og således beriget kunne deltagerne i det godt besøgte arrangement gå ud i den omgivende ISCM-festival.

Michael Ejfeldsøe

DANSK OCH SVENSK MUSIKFORSKNING FRAM MOT ÅR 2000. NÅGRA REFLEXIONER

1994 inbjöd Statens Humanistiske Forskningsråd till ett seminarium i Köpenhamn om dansk musikforskning. Syftet med seminariet var att ge de forskningsbedrivande institutionerna möjlighet att orientera, debattera och se framåt, men också att ge omvärlden en inblick i vad som pågår inom dansk musikforskning. Ett av seminariets resultat är publikationen *Dansk Musikforskning frem mod år 2000*, utgiven av Forskningsrådet 1996. I denna rapport redovisas de föredrag som hölls vid seminariet samt resuméer av de efterföljande diskussionerna. De teman – till dels nya och ännu ej etablerade – som berördes var „Musiketnologi og folkemusikforskning“ (Jens Henrik Koudal), „Forskning i populærmusikalske genrer“ (Charlotte Rørdam), „Forskningen ved musikkonservatorierne“ (Orla Vinther), „Musikforskning og moderne teknologi“ (Finn Egeland Hansen), „Musikkultur og musikforskning i forandring“ (Søren Møller Sørensen), „Udgivelsespraksis og udgivelsestrategi“ (Niels Martin Jensen). Inbjuden var också Lundaprofessorn Folke Bohlin, ombedd att tala om „Dansk musikforskning och forskarutbildning – från Sverige sett“.

Det svenska perspektiv kommer också att präglade föreliggande reflexioner kring dansk och svensk musikforskning fram mot år 2000. Redaktionen har bett mig att med utgångspunkt i nyssnämnda publikation peka på några av de likheter/olikheter som präglar debatten och diskussionerna inom respektive dansk och svensk musikvetenskap.

Till skillnad från de danska har inte de svenska universitets- och högskolelärarna någon möjlighet att bedriva forskning inom sin tjänst, något som för övrigt också gäller musee- och arkivpersonal. Beroendet av externfinansierade forskningsanslag blir därför mycket tydligare i Sverige än i Danmark. Vill en svensk universitetslektor bedriva forskning måste han begära tjänstledigt från sin undervisning och själv ordna forskningsfinansieringen. Det är dock sedan länge ett fackligt krav att denna yrkeskategori skall tillåtas att inom sin tjänst bedriva forskning åtminstone en tredjedel av tiden. I bästa fall kan man nu sedan ett antal år tillbaka under en kortare (i regel två år) i stark konkurrens få s.k. rörlig resurs, som innebär möjlighet att forska på halva tjänstetiden. Universitetet finansierar då en ersättningstjänst för undervisningen som tillsätts med annan befattningshavare. Men de främsta anslagsgivarna för svensk humanistisk forskning är Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet (HSFR) och Riksbankens jubileumsfond. Att det för musikvetenskapens del sällan rör sig om särskilt många eller särskilt stora forskningsprojekt framgår av HSFR:s projektkatalog 1995/96: „Kritik av Schenkeranalys“, „Allan Petterssons kompositionsstudier i Paris“, „Musik och kulturpolitik i det postkommunistiska Centraleuropa“, „Talöverföring och musikakustik“, „Uppländska bruksmiljöer under 1600- och 1700-talet“, „Hystorior i Sverige (ca 1200-1520)“. Folke Bohlin framhåller i ovan nämnda inlägg att danska musikforskare oftare tar sig an internationella ämnen än svenskarna. Att vi svenskar i högre grad sysslar med inhemsk musik ser han

som en forskningstradition som levt kvar sedan Tobias Norlinds dagar. Hans påstående motsägs inte av HSFR:s projektkatalog; hälften av projekten rör svensk musik. Men återväxten av forskare som väljer att syssla med svensk musikhistoria, särskilt äldre, kan trots dessa traditioner inte anses tryggad i nuläget. Detta blev bl.a. tydligt då det fyrbandiga handboksverket *Musiken i Sverige* producerades. Medelåldern hos författarna låg på 60 år (bd 1 & 2, Från Forntid till 1810) och pensionsåldern i Sverige är 65 år. 1993 inrättade HSFR en särskild sexårig forskartjänst i Svensk musikhistoria, särskilt äldre, i syfte att stärka ämnesområdet (tjänsten upphörde i september 1996 då innehavaren fick en professur vid Lunds universitet). Att inom svensk musikhistoria välja att syssla med inhemsk musik och musikhistoria är inte längre lika självklart bland de yngre forskarna som det en gång har varit.

Precis som i Danmark diskuteras i Sverige också forskning och forskarutbildning vid musikhögskolorna (-konservatorierna) inom ramen för s.k. konstnärligt utvecklingsarbete. En springande punkt i diskussionerna är i vilken omfattning konstnärligt utvecklingsarbete och vetenskaplig forskning skall anses vara parallella verksamheter. En annan stötesten är själva examinationsproceduren. Vad skall inom det konstnärliga området motsvara doktorsavhandlingen? I Norden finns konstnärlig forskarutbildning i musik för närvarande endast vid Sibelius-Akademien i Helsingfors. På andra håll finns det dock gott om exempel på doktorandutbildningar av motsvarande slag, framförallt i USA. Den musikhögskola i Sverige som kommit längst med planeringen av en forskarutbildning i musik är Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet). Efter en riksomfattande remissbehandling av dess förslag till konstnärlig doktorandutbildning pågår nu en utredning på utbildningsdepartementet som strävar efter att utforma mer generella riktlinjer för samtliga konstnärliga ämnen, inte bara musiken. Ett möjligt resultat av denna utredning – efter vad man kunnat höra i korridorerna – är att begreppet konstnärligt utvecklingsarbete helt avförs från dagordningen för att ersättas av ett helt nytt forskningsbegrepp som innebär reella fakultetsbildningar och examina på de konstnärliga områdena.

Ett problemområde som numera får stort utrymme inom den svenska universitets- och högskolevärlden, men som bara hastigt tangeras i *Dansk Musikforskning fram mot år 2000* (sid. 81) är jämställdhetsaspekterna och den s.k. genusforskningen. För närvarande finns i Norden inte någon ordinarie kvinnlig professor i musikvetenskap, ett förhållande som är besvärande inte minst i samband med val av sakkunniga, där det – åtminstone i Sverige – krävs att det skall finnas åtminstone en kvinnlig bedömare, i varje fall när tjänsten lockat kvinnliga sökande. I Sverige inrättas nu generellt vid universiteten ett antal postdoktorala tjänster (forskarassistenttjänster) som tillsätts med positiv särbehandling av underrepresenterat kön, dvs. kvinnor. En sådan är för närvarande under tillsättning i musikvetenskap vid Musikhögskolan i Göteborg. Ett allt större utrymme i svensk musikforskning får också de till jämställdhetsarbetet relaterade vetenskapsteoretiska perspektiven. I april 1996 arrangerades i Göteborg en inter-

nationell konferens kring musik, genusforskning och pedagogik. Impulserna kommer från USA där den nya genusinriktade musikvetenskapen går under benämningen „new musicology“. De teoretiska ramarna för detta nya synsätt återfinns bl.a. i Susan McClarys arbeten (t.ex. *Feminine Endings: Music, Gender and sexuality*, 1991) och i antologin *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, 1993.

Ett musikvetenskapligt område som numera får anses tillbakasatt i svensk musikvetenskap, inte minst inom utbildningen, är editioner och editionsteknik. Genom de nyligen startade stora utgåvorna av Niels W. Gades och Carl Nielsens musik är detta område betydligt aktuellare i Danmark. Redan för snart 30 år sedan (*Dansk Musiktidsskrift* 5, 1968) pläderade Niels Martin Jensen för utgivandet av dansk musik, enkanerligen Gades. Det hela aktualiserades av – i Jensens tycke – det storslagna Berwaldjubileet 1968 och den då igångsatta Berwald-utgåvan, bak vilken låg „overbesvisningen om, at hans musik er så væsentlig, at den ikke fortjener et livløst gravmonument, men skal gøres praktisk tilgængelig for det størst mulige forum“. Niels Martin Jensen fastslog vidare att svensk musikforskning med denna utgåva „har skabt en monumentudgave, hvortil der endnu ikke findes sidestykke i de andre nordiske lande“. Berwald-utgåvan pågår fortfarande men Berwald är nästan bortglömd i Sverige. Firandet av 200-årsminnet 1996 av Berwalds födelse blev ingalunda lika omfattande som högtidlig-hållandet av 100-årsminnet av hans död 1968. I stället är det Danmark, jämte Norge (Grieg) och Finland (med sin nyligen igångsatta Sibeliusutgåva) som vårdar de stora tonsättargestalterna. Att Berwald och många andra betydande svenska tonsättare tilldrar sig ett allt mindre intresse från de svenska musikforskarna hör med all sannolikhet ihop med den ovan antydda tendensen, att svenska musikforskare i allt mindre utsträckning väljer att syssla med inhemska ämnen.

I *Dansk Musikforskning frem mod år 2000* framhålls från SHF:s sida satsningen på de s.k. nätverksbevillinger, dvs. anslag för skapandet av „kontakter på tvärs af institutionerne, herunder ikke mindst i relation til internationale forskningsmiljøer“. Att sådana nätverksanslag inte enbart stärker det egna landets musikforskarmiljö utan musikvetenskapen överhuvudtaget, visades vid det senaste Nordiska musikforskarmötet i Lund 1996, som särskilt tog fasta på nordiskt nätverksarbete.

Greger Andersson

MUSIKPÆDAGOGIK SOM FORSKNINGSOMRÅDE PÅ DANMARKS LÆRERHØJSKOLE

I 1970 blev Institut for Musik og Musikvidenskab oprettet ved Danmarks Lærerhøjskole (DHL). I forbindelse med forskellige organisatoriske ændringer er mu-

sikafdelingen siden institutmæssigt lagt sammen med andre fag og udgør nu en del af Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik.

På grund af Lærerhøjskolens særlige opgaver på det uddannelses- og forskningsmæssige område var det fra starten nogenlunde klart, at musikforskningen ved DLH burde udvikles i retning af det musikpædagogiske. Denne målsætning er i årenes løb blevet stadig tydeligere, således at vi nu opfatter musikpædagogik som det videnskabelige område, vi først og fremmest er forpligtet i forhold til.

Man kan sige, det er en positiv udfordring for os, at DLH-instituttet som det eneste i landet eksplicit har til opgave at udvikle et forskningsområde, som der er ringe videnskabelig tradition for i Danmark og andre nordiske lande. Det er på den anden side klart, at det også medfører vanskeligheder, netop fordi det drejer sig om at opdyrke og etablere et nyt område. Hertil kommer, at musikpædagogik er et udpræget interdisciplinært fag med ganske nære relationer til andre discipliner. På sin vis befinder det sig i et grænseområde mellem musikvidenskaben på den ene side og pædagogik, psykologi m.fl. fag på den anden. Musikpædagogikken konstitueres og opnår sin identitet netop i spændingsfeltet mellem sådanne andre fag (se F.V. Nielsen: „Musikpædagogisk forskning i Danmark. Status, problemer, perspektiver, udblik“ i *Musikpædagogisk forskning. Rapport fra seminar på Danmarks Lærerhøjskole maj 1995*, København 1995). Det bevirker, at der stilles ganske store krav til fagets udøvere m.h.t. faglig, teoretisk og metodologisk orientering i flere forskellige retninger. Det bevirker desuden, at forskning inden for andre interdisciplinære fag med særlig betydning for musikpædagogikken bliver relevant – ikke mindst musikpsykologien. Men grundlæggende kan man stille det spørgsmål, om musikpædagogik i højere grad er et projekt- end et disciplinområde.

Selv om Lærerhøjskolen har særlige forpligtelser i forhold til folkeskolen og seminarierne, har vi på det musikpædagogiske område tilsigtet at anskue og beskæftige os med musikundervisningens problemer i et bredere perspektiv, som fx også vedrører den frivillige undervisning og til en vis grad gymnasium og HF samt uddannelse af musiklærere generelt. Det er i overensstemmelse med den bredere institutionsprofil, DLH som helhed nu arbejder henimod.

Denne brede opgaveforståelse modarbejdes unægteligt af det forhold, at der er meget få videnskabeligt ansatte personer, pt. to. Det medfører bl.a., at det muligvis kan se lidt tilfældigt ud, hvilke forsknings- og udviklingsprojekter der bliver sat i gang og udført. Inden for de senere år er der især arbejdet og publiceret inden for flg. områder:

- Musikdidaktik, især i relation til den almene undervisning og delvis i relation til læreruddannelse
- Arbejde med børnekor
- Indskoling med særlig vægt på det æstetiske og tværfaglige
- Børns musikoplevelse og børns musikalske kompetence
- Evaluering af forsøgs- og udviklingsarbejde i folkeskolen

Metodologisk set er der arbejdet både empirisk (i flere forskellige retninger), teoretisk og analytisk samt med pædagogisk udviklingsarbejde (herunder produktion af undervisningsmaterialer). Hertil kommer et historisk projekt med en vis tilknytning til instituttet om seminarieuddannede læreres kirkemusikalske arbejde gennem de sidste 200 år.

Med henblik på at sikre en vis bredde og sammenhæng i instituttets samlede virksomhed er der nu udarbejdet et overordnet program på tværs af instituttets fag. Det har benævnelsen „æstetisk og kommunikativ dannelse“. Vi forsøger med dette også at tydeliggøre instituttets forskning i forhold til Lærerhøjskolens opgaveområde som helhed. Vi er klar over, at der kan være to sider i et sådant initiativ. På den ene side tænker vi os herved ind i de større helheder, som betinger vores virksomhed. På den anden side risikerer musikpædagogikken som specifikt fagligt-pædagogisk forskningsområde at komme i klemme mellem andre interesser.

For at modvirke den sidstnævnte fare har vi knyttet os tæt til et internordisk netværk for musikpædagogisk forskning og forskeruddannelse. Dette netværk, som formelt dannedes i 1992, har til fulde vist sin berettigelse. De mange små miljøer rundt om i de nordiske lande har nu fået et samlingspunkt med betydeligt større slagkraft, end de har hver for sig. (Som dokumentation for den virksomhed, som finder sted se fx H. Jørgensen og I.M. Hanken (ed): *Nordisk musikpædagogisk forskning* (NMH-publikationer 1995:2), Oslo 1995).

Et af problemerne for et lille institut er at varetage forskeruddannelse på en tilstrækkeligt kvalificeret og specifik måde. Også i denne sammenhæng har vi stor nytte af det internordiske netværk. Vi har nu fem ph.d.-studerende i musikpædagogik, heraf tre fra andre nordiske lande. Det er blot ét udtryk for, at en international erfarings- og kompetenceudveksling er ved at komme i stand.

Noget andet er, at vi gerne så et mere dynamisk samarbejde med andre danske musikinstitutioner, dvs. de tre musikvidenskabelige institutter og konservatorierne, om musikpædagogisk forskning. Vi håber snart at få overskud til at tage et konkret initiativ i denne retning.

Frede V. Nielsen

Anmeldelser

Peter Woetmann Christoffersen: French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript Ny kgl. Samling 1848 2^o in the Royal Library, Copenhagen 1-3. Museum Tusculanum Press, København 1994. XVIII+344 s. + VI+204 s. + XX+298 s. Ill. Noder. ISBN 87-7289-243-0.

1. Peter Woetmann Christoffersen hat sich in der vorliegenden Arbeit, einem Kopenhagener Habilitationsschrift, dem Manuskript NkS. 1848 2^o, einem Sammelcodex des frühen 16. Jahrhunderts, zugewandt, den die Königliche Bibliothek Kopenhagen im Jahre 1921 im Handel erworben hat. Erst nach 1950 hat der Codex im Fach erste Beachtung gefunden; vielleicht weil Henrik Glahn 1958/59 einen respektablen Aufsatz über das Manuskript publizierte – der bis heute sozusagen „alles“ auszusagen schien, was die Forschung über die Handschrift und ihren Inhalt entdecken konnte –, ist diese Quelle bis heute von der Forschung weitgehend unangetastet geblieben. Jetzt legt der Autor in seiner sprachlich durchweg klaren und auch äußerlich wunderbar ausgestatteten Untersuchung die grundlegende Monographie über die Quelle vor; sie stellt eine hervorragende Leistung dar.

2. Vol. I – um gleich eine Vorstellung von der breiten Anlage der Arbeit zu geben – präsentiert „Description, reconstruction and repertory“ und enthält damit die eigentliche und wesentliche monographische Darstellung des Autors. Vol. II sodann gibt unter dem Titel „Catalogue“ alle nötige Dokumentation, mit Listen der benutzten Sekundärliteratur, der musikalischen Parallelquellen, einem ausführlichen Thematischen Katalog des Handschrifteninhalts sowie Anhängen. Vol. III schließlich enthält die Übertragung aller Unica und einiger, als Überlieferungsvarianten erscheinender oder in der Darstellung hervorgehobener Stücke des Manuskripts in moderner Partitur.

3. Die „Füllung“, die diese hier nur kurz skizziert beschriebene Gliederung in der Arbeit selbst erfährt, ist im Detail allerdings so reich, daß darüber nur Andeutungen gegeben werden können. Sie müssen beginnen mit jenen in

Vol. I enthaltenen breiten Untersuchungen der äußeren Quellengestalt auf Herkunft, Papier, Schreiber, Inhaltsanordnung sowie des Entstehungsprozesses, wie er sich aus Doppelseintragungen, Textunterlegung und Einzelbestandteilen der Handschrift („Fascicle manuscripts“) ergibt. Danach ist der Codex – vom Quellentypus her keine Repräsentations-, wohl auch keine Gebrauchs-, sondern eher eine „Archivier“-Handschrift – wie der Verfasser überzeugend dartut, um 1520 und mit Nachträgen bis etwa 1525 in Lyon entstanden. Diese Haupteinsicht ermöglicht eine zweckmäßige Untersuchung auch des Repertoires: der Autor unterscheidet dabei, je in entsprechende Gruppen versammelt, die französische Chanson, verschiedene ältere höfische Liedsatztypen, die Chanson mit volksliednahen Elementen, die spezifische Pariser Chanson, den Bestand an geistlichen Stücken (Messe, Motette, Magnificat u.a.) sowie – für Quellen dieser Zeit eher eine Rarität – einige Skizzen- und Studieneintragungen. Schließlich ordnet der Verfasser sein Manuskript in die, soweit bekannt, Geschichte des Musiklebens von Lyon ein, wobei er zum Vergleich u.a. ein interessantes, bisher unbekanntes größeres musikalisches Fragment aus Lyon aus der Zeit um 1500 heranzuziehen vermag.

Kernstück von Vol. II ist zweifellos der auf 120 Seiten ausgebreitete Thematische Katalog der Handschrift; er gibt von den 280 Stücken jeweils Verfasseramen bzw. -identifikation, sodann hinreichend lange thematische Incipits in allen Stimmen, Konkordanzen, auch solche nur einzelner Stimmen oder intavolierter Fassungen, ferner Angaben zum unterlegten Text, zu Neueditionen sowie Bemerkungen zum jeweiligen Stück; man kann über die umfassende Quellenkenntnis des Autors nur staunen, genau so wie über seine weitausgreifenden bibliographischen Angaben oder seine genauen Rekonstruktionen der durch falsches Binden gestörten Faszikelgestalten.

Auch für die Übertragungen von über 100 Kompositionen, die Vol. III enthält, ist der Benutzer überaus dankbar. Sie verkürzen die Notenwerte auf ihre Hälfte, und sie gewähren mit systemweise gesetzten Taktstrichen ein

typographisch sehr klares und übersichtliches Bild.

4. Der begrenzte Raum gebietet, auf die Ergebnisse der Arbeit in höchster Knappheit einzugehen. Neben allen Einsichten in die Handschrift, das darin enthaltene Repertoire und dessen einzelne Schichten, erscheint als Hauptertrag, daß nun eine umfangreiche *französische* Quelle von etwa 1520 ungemein genau erschlossen worden ist; mit dem etwas älteren Manuskript Uppsala 76a, dessen Herkunft der Autor neu ebenfalls in Lyon fixieren kann, erhält auch diese Stadt innerhalb des damaligen Musiklebens in Frankreich eine klarere Stellung. Der beschriebene Zuwachs ist deshalb so wichtig, weil sonst nur ganz wenige französische Quellen aus dieser Zeit erhalten sind und besonders Vieles aus diesem Bereich und Zeitraum als verloren gelten muß; die Pariser Attaignant-Drucke, deren konkordante Chanson-Überlieferung der Autor übrigens als mit Kopenhagen 1848 nicht direkt verbunden herausarbeitet, setzen ja erst 1528 ein. Als weiteren Hauptertrag darf man die großräumige Ausbreitung und gelehrte Kommentierung namentlich des französischsprachigen Repertoires ansehen, die der Verfasser vollzieht: Auf der äußerlichen Grundlage einer systematischen Ordnung nach Formkriterien findet die Untersuchung von mehreren Einzelstücken aus dem Codex statt, wobei versucht wird, diese für ein Gesamtbild französischer und anderer Formen der Zeit nutzbar zu machen und sie, umgekehrt, auch in weitere Zusammenhänge einzuordnen. Auch wenn man sich fragen kann, ob die Diskussion hier nicht bisweilen etwas zu weit ausgreift – etwa da, wo es um jene Formtypen geht, die schon das spätere 15. Jahrhundert zeigt – wird man bewundernd anerkennen, daß die Übersicht des Autors über das Gesamtgebiet, auch über die immer wieder herangezogene neuere Forschungsliteratur (z.B. von D. Heartz, H.M. Brown, L. Bernstein u.v.a.), souverän ist; mithin sind die Erkenntnisse, die der Verfasser hier vorführt, für die Forschung insgesamt weit über das Kopenhagener Manuskript hinaus gewichtig. Kritik an Details einer solchen Gesamtleistung anzumelden, erschiene kleinlich; die Renaissance-Forschung hat Grund, dem Autor dafür dankbar zu sein.

Martin Staehelin

Michael Talbot: The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani 8. Leo. S. Olschki, Firenze 1995. 565 sider. Ill. Noder. ISBN 88-222-4361-7.

I forrige nummer af *Dansk Årbog for Musikforskning* anmeldte Michael Talbot en bog om Vivaldis koncerter, og han begyndte med at fastslå, at bogen udkom på et tidspunkt, hvor man ellers nærmest havde glemte, at komponisten også har skrevet instrumentalmusik. Iagttagelsen er interessant, fordi den udsiger ikke så lidt om den ændring, som den almindelige indstilling til Vivaldis musik har undergået inden for de sidste år. I tiden efter at han omkring 1950 for alvor blev genopdaget, var det så godt som udelukkende hans koncerter og sonater, der blev udgivet, opført og indspillet, og som der blev skrevet om i den ret sparsomme litteratur, der blev udgivet om ham. Hans rigelige vokalmusik, der omfatter musik til såvel kirkelige som verdslige tekster, kendte man ganske vist eksistensen af, men den side af hans virke indtog en underordnet plads i både forskernes, musikernes og publikums bevidsthed.

Det citerede udsagn af Talbot skal imidlertid også ses i lyset af, at han nu selv har udgivet en meget grundig og omfattende monografi om Vivaldis kirkelige vokalmusik. Udarbejdelsen har krævet en betydelig indsats, og forfatteren kan derfor periodevis have »glemt« den side af Vivaldis musik, der først blev genopdaget.

Talbots bog er paradoksalt nok den mest omfattende og grundige, der til dato er udgivet om en bestemt side af Vivaldis musik. Tilsvarende fremstillinger omhandlende de øvrige genrer, han dyrkede, findes ikke – end ikke vedrørende instrumentalmusikken; den nævnte bog om Vivaldis koncerter var frem for alt skrevet med henblik på det brede musikinteresserede publikum og gjorde ikke krav på musikvidenskabelig status. Anderledes forholder det sig med Talbots nye bog, der tydeligt bærer præg af at være skrevet for fagfæller, ikke kun Vivaldiforskere, men musikvidenskabens i almindelighed.

Omfanget af Vivaldis vokale kirkemusik kan ikke gores op præcist, og det er der flere grunde til. Det vides med sikkerhed, at en række værker er gået tabt, herunder et *Té Deum* og tre oratorier, og på den baggrund må man slutte, at andre heller ikke er overleveret, men deres antal kan af gode grunde ikke bestem-

mes. Desuden er der i flere tilfælde større eller mindre grad af tvivl om ægtheden af værker, der bærer Vivaldis navn i kilderne, som for eksempel *Messen* RV 586; omvendt kan ægte værker være overleveret under andre komponistnavne, hvilket der er mindst ét belæg for, den enkeltkorede version af vespersalmen *Beatus Vir* RV 597, der er fundet i et håndskrevet partitur med Baldassare Galuppi's navn, RV 795. Endelig giver tilstedeværelsen af to eller flere forskellige udformninger af et værk, som for eksempel *Magnificat* RV 610 og RV 611, anledning til at rejse spørgsmålet om, hvorvidt de skal betragtes som én komposition i flere versioner eller som flere, selvstændige værker med hver sit nummer i værkfortegnelsen. Disse spørgsmål er naturligvis genstand for en udførlig behandling i Talbots bog.

De ægte værker og de værker, der med overvejende sandsynlighed kan tilskrives Vivaldi, omfatter på den ene side musik til liturgiske tekster: messeleddene Kyrie, Gloria og Credo og en række af vespersalmerne, blandt andet Vulgatas salme 109 *Dixit Dominus*, 110 *Confitebor tibi*, 111 *Beatus vir* og 112 *Laudate pueri*; desuden Marias lovsang, *Magnificat*, der som omtalt kendes i flere versioner, og forskellige hymner, sekvenser, Mariaantifoner og andre tekster, der indgår i den romersk-katolske kirkes liturgi; på den anden side omfatter hans kirkemusik værker skrevet til forskellige ikke-liturgiske tekster som solomotetter, hvoraf der kendes tolv, og de otte såkaldte introduktioner, der blev opført som en art »ouverturer« til større liturgiske værker, bl.a. Gloria og *Dixit Dominus*. Endelig bør nævnes de fire oratorier, hvoraf kun *Juditha Triumphans* er komplet overleveret med musik og tekst; af de øvrige kendes kun ordene.

Trods den saglighed, Talbot har lagt for dagen – eller måske snarere på baggrund af den grundighed, hans redegørelse præges af – er det så meget desto mere påfaldende, at fremstillingen ikke behandler de teologiske eller sakrale aspekter ved musikken, hvad der nok må siges at udgøre en væsentlig dimension ved emnet. Der gøres tilsyneladende end ikke forsøg på at besvare det grundlæggende spørgsmål om, hvad der forstås ved begrebet kirkemusik; stiltiende afgrænses emnet til de værker, der er skrevet til forskellige liturgiske og ikke-liturgiske tekster, men det er ikke sangteksternes oprindelse og beskaffenhed, der gør *musiken* sakral.

Dette kan et enkelt eksempel tjene til at illustrere. Talbot anfører (s. 82), i fuld overensstemmelse med forholdene, at Vivaldi, så vidt vides, aldrig har genanvendt en operaarie i kirkemusikalsk sammenhæng – modsat for eksempel Bach, der ofte parodierede sine egne verdslige satser ved udarbejdelsen af kirkekantater (at det modsatte er tilfældet, bliver mærkeligt nok ikke nævnt: arien *Non ita reducem* fra oratoriet *Juditha Triumphans* fra 1716 genfindes med ordene *Crudeltà che m'è pietosa* i operaen *L'Incoronazione di Dario*, der blev opført i januar 1717). Den eneste kendte undtagelse fra reglen hos Vivaldi er terzetten *Segl'i è ver che la sua rota* fra operaen *La Fida Ninfa* fra 1732, som han anvendte igen i slut-satsen af salmen *Confitebor tibi Domine* RV 596. Med overbevisende argumentation påviser Talbot (s. 281), at operaversionen er den oprindelige, men overlader det derefter til læseren selv at drage den slutning, at satsen i dette tilfælde udelukkende på grund af den nye tekst kan henføres til begrebet kirkemusik.

I flere af bogens indledende kapitler, omhandlende bl.a. Vivaldis præstestand og forholdet mellem kirke og musik på hans tid, ville det dog have været nærliggende at tage spørgsmålet op til drøftelse. Talbot når lige at tangere det som konklusion på kapitlet om Vivaldi som præst (s. 56) og nøjes i øvrigt med at konstatere, at vi på baggrund af de ændringer, der er sket i liturgien siden Det 2. Vatikankoncil, har vanskeligt ved at sætte os ind i forholdene, sådan som de var på den tid (s. 57), men nævner ikke den vigtige kendsgerning, at det ikke er messens teologiske indhold, men dens ydre form, der – endnu en gang – er blevet ændret; som sakramente forbliver selve *Messen* den samme, som den var i oldtiden, og som den vil forblive indtil tidernes ende, uanset menighedens passivitet – som på Vivaldis tid – eller dens engagement efter Det 2. Vatikankoncil.

Et sammenfattende kapitel om det specifikt kirkemusikalske udtryk i Vivaldis sakrale værker, sammenholdt med det tilsvarende udtryk i hans verdslige kompositioner, ville have udgjort en betydelig fordel. Man mindes i den forbindelse kapitlet *Die musikalische Sprache der Kantaten* i Albert Schweitzers bog om Bach, i hvilket der gives en række oplysende eksempler på, hvordan affekt- og figurlæren har fundet anvendelse i disse kirkemusikalske værker.

Trods disse indvendinger skal der ikke her ske tvivl om, at Michael Talbot med sin bog

har ydet et meget væsentligt og meget vægtigt bidrag til litteraturen om Vivaldi. Enhver, der i fremtiden vil beskæftige sig med denne komponist på et musikvidenskabeligt plan – også inden for andre områder end den vokale kirke-musik – vil kunne indhente mange konkrete oplysninger af biografisk og historisk art i bogen. Den er et fond af viden om komponisten og om musiklivet i Venezia.

Peter Ryom

Joachim Kremer: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43). Bärenreiter, Kassel Basel London New York Prag 1995. 485 s. ISBN 3-7618-1234-5, ISMN M-006-31495-9.

Titlen kunne umiddelbart lede tanken hen på Hamburgs store kantorer Telemann og C.Ph. Em. Bach og deres virksomhed, og det ville ikke være forkert. Men det er hverken store eller mindre personligheder, der står i centrum for Joachim Kremers undersøgelse. Det er kantoratet som begreb og de forandringer, som det blev udsat for i det 18. århundrede. Til indledning defineres undersøgelsens mål (med et citat af Jürgen Kocka) som en bestemmelse af „*Bedingungen, Spielräume und Möglichkeiten menschlichen Handelns*“ i embedet som kantor. Der er tale om et strukturalistisk og principielt kun i mindre grad et lokal- eller personal-historisk arbejde.

Tiden anses i almindelighed for at være en nedgangsperiode eller endog en forfaldsperiode i tysk kirkemusik. Sådan vil Joachim Kremer imidlertid ikke se den. For ham er den en forandringernes eller en diskontinuitetens tid, præget af både stabilitet og ændringer. Kantorens arbejde var siden reformationen sammensat af pædagogiske såvel som musikalske pligter. Som leder af kirkemusikken og relativt højtplaceret lærer i den lærde skole havde han ansvar for talrige væsentlige funktioner i byens liv og nød betydelig social anseelse. Politiske forordninger fra begyndelsen og slutningen af det 18. århundrede indskrænkede nok disse funktioner, men Kremer kan vise, dels at regler og praksis ikke altid fulgtes ad, dels at kantorens mere udadvendte opgaver efterhånden gav embedet en anden karakter, inden det blev endeligt nedlagt i 1822.

Den rige dokumentation i fremstillingen tegner et meget detaljeret billede af denne udvikling og sætter den i relief gennem talrige udblik. Den geografiske begrænsning til byen Hamburg indtræder kun gradvis. Den nordtyske region har mange særlige træk i forhold til den midt- og sydtyske, og selv inden for regionen består der vigtige forskelle mellem vilkårene på landet og i byerne samt mellem kantorer, som er ansat af et byråd, og dem, der virker ved et fyrstehof. Også efter at søgelyset er rettet mere direkte mod Hamburg, drager Kremer sammenligninger med vilkårene i andre nordtyske byer, f.eks. Danzig og Lübeck. Hvis man fra starten har været overrasket over, at der i bogen er indlagt et rettellesblad til titelbladet, fordi undertitlen *Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* var faldet væk, begynder man her at se mildere på denne usædvanlige forlagsfejl, for man kan ikke undgå at føle sig bredt informeret om nordtyske forhold i almindelighed.

Men undertitlen er alligevel vigtig, for Kremer kan på grundlag af sit imponerende arkivmateriale føje langt flere nuancer til sit billede i de følgende kapitler, hvor det er kantoratet i Hamburg, der beskrives. Egentlig må man skrive kantoraterne, for gennem det meste af det 18. århundrede havde Hamburg både et domkantorat og et bykantorat. Det sidste var dog langt det betydeligste. Bykantorens embedsforpligtelser var både kirkelige og verdslige, men områderne greb så tilpas meget ind i hinanden, at de kun vanskeligt kan adskilles. Det prekære forhold til stadsmusikanterne behandles naturligvis også. Interne begivenheder i byen som byrådsvalg, eksamensmusik til skolerne, musik til rektor- og konrektorindsættelser eller eksterne som kejserkroninger og fredsslutninger forpligtede måske ikke nødvendigvis kirken, men gav i hvert fald kantoren opgaver.

Når det drejer sig om de centrale kirkelige opgaver, kunne man måske have ventet en sammenligning med J.S. Bachs stilling i Leipzig i 1720'erne. Men dels hører Leipzig ikke med til den nordtyske region, der er undersøgelsens tema, dels havde byen ikke som Hamburg en opera. Det betød for den kantor, der havde ansvaret for kantateopførelserne i de store kirker, en vis konkurrence om de bedste sangere. I Hamburg blev nye kantater i reglen opført i alle fem hovedkirker på skift – en praksis, som må have stillet krav om en vis almenhed i tekstgrundlaget og altså et løsere forhold

til perikopen. En anden konkurrence opstod mellem passioner, der blev opført i kirkerne, og de passionsoratorier, der hørte det verdslige koncertliv til. Her viser Kremer, hvordan vægten lidt efter lidt forskydes hen mod de sidstnævnte. Her havde kantoren sit eget modspil i de berømte *Abendmusiken*. Han var også med i arbejdet med den „lille“ kirkemusik, f.eks. ved tilrettelæggelsen af nye salmebøger. Desuden forestod han organistprøver og lignende.

Også kantorens pædagogiske pligter ændredes i løbet af århundredet, som skolen i oplysningens ånd omformedes fra lærd skole til borgerskole. Der blev lagt større vægt på tysk sprog og forskellige naturfag end på latinen, og selv om faget musik ikke forsvandt helt fra skolen, mistede det en del af sit grundlag i takt med, at kirkemusikken blev trængt tilbage. Privat uddannelse i musik kom til – selv kantoren havde elever – men som stimulans til den fastholdte musikuddannelse tjente nu navnlig det voksende koncertvæsen.

Udviklingen kan følges gennem skoleordningerne, men Kremer stopper ikke ved dem. De afspejler efter hans mening tit snarere en idealtilstand end den egentlige praksis, hvor forandringerne kunne indtræffe, før de blev gjort til lov. Med en række citater og oplysende detaljer kan han underbygge denne antagelse, så at der skabes grundlag for et nuanceret overblik.

Socialhistorisk betydningsfulde er oplysningerne om kantorernes og deres ansattes økonomiske forhold. Der kan konstateres tydelig tilbagegang i kirkeorenes villkår i anden halvdel af århundredet. Navnlig efter C.Ph.Em. Bachs død bevirkede en handelskrise og sidenhen Napoleonskrigene med den franske besættelse af byen kraftige indskrænkninger. En særlig streng forordning om kirkemusikken så dagens lys i 1789.

Men hvis betingelserne for kantorernes arbejde inden for rammerne af deres embede kan siges at blive vanskeligere, kan der til gengæld ses en vækst i deres muligheder uden for de primære forpligtelser, f.eks. medvirken ved operaen i byen, ved koncertforanstaltninger, ved publikationsvirksomhed og gennem kompositioner bestilt af personer udefra.

Kantorens sociale status afledes af hans placering i det kirkelige og det verdslige hierarki, og hans indkomstforhold, dvs. hans løn plus hans mulighed for at skaffe sig biindtægter, sammenlignes med de vilkår, andre offentligt

ansatte havde. I vurderingen af sådanne forhold spiller det naturligvis ind, at berømte kantorer som Telemann og Bach, hvis ansættelser dækker en stor del af perioden, havde bedre chancer end mindre kendte for at supplere deres lønindkomst.

En række centrale dokumenter er aftrykt *in extenso* som bilag i slutningen af bogen, hvor der også findes systematisk ordnede oversigter over hele det store materiale af trykte og utrykte kilder, fremstillingen bygger på. Lidt problematisk kan denne opdeling være, når henvisningerne er så ensartede, som tilfældet er. Årstalsangivelserne kan undertiden hjælpe til, at man søger i det rette register. Men en angivelse som f.eks. TB (s. 173, note 93) må søges forgæves under forkortelser, og man skal helt hen i kilde- og litteraturfortegnelse nr. III.2. for at opdage, at der er tale om nyudgaven af Telemanns breve.

Men man affinder sig med den lille ulejlighed, når man har set, hvad Joachim Kremers bog giver til gengæld. Man kan i en anmeldelse som denne kun antyde dens informationsrigdom. Skulle nogen føle sig afskrækket, skal det til sidst bemærkes, at mængden af detaljer elegant og overlegent styres hen mod et samlet billede.

Carsten E. Hatting

Peter Thyssen: Af kærlighed vil min frelser dø. Musik og kristendom i Johann Sebastian Bachs Mattheus Passion. Forlaget Anis, Frederiksberg 1995. 191 sider. Noder. ISBN 87-7457-168-0.

Denne bog er desværre særdeles problematisk. Det skyldes primært, at forfatteren ikke har de fornødne musikhistoriske og -teoretiske kundskaber til at studere musikken i partituret til *Mattheus-Passionen*. Af pladsmæssige årsager berøres i det følgende kun nogle få problemer.

Cand.theol. Peter Thyssen henviser i bogens indledning (s. 7) til, at *Mattheus-Passionens* recitativer og arier bygger på en samling af ni passionsprædikener fra 1669 af rostocker-teologen Heinrich Müller (jf. E. Axmachers artikel i *Bach Jahrbuch* 1978). Denne „vigtige“ opdagelse bidrager iflg. PT „... ikke alene til at placere *Mattheus-Passionens* tekst i en teologisk-historisk sammenhæng; Müllers passionsprædikener synes også at kunne tjene til en dybere

forståelse af værket som en tekstlig-musikalsk helhed“. PT finder, at der er et stort teologisk fællesskab mellem Müller og Bach. I den forbindelse har PT indplaceret Bach i en såkaldt „gammelluthersk teologi“, der ifølge forfatteren (s. 37) betegner „udviklingslinien“ fra „reformationstidens teologi, til luthersk ortodoksi og frem til det punkt, hvor *praxis pietatis* og *pietisme* bliver hårfin“.

Men PTs forenkling af 200 års kirkehistorie har resulteret i en usædvanlig musikhistorisk og -teoretisk opfattelse af Bach. Ifølge PTs musikhistorie (s. 36) delte „... den lutherske musiktradition omkring år 1700 sig i to: de italienske skolede *operister* og de tysk skolede *organister*... . Operister beherskede den ‘moderne’ opera- og koncertstil, eller hvad man i samtiden betegnede som den galante musikstil. Organisterne havde 1600-tallets generalbas-musik og den gamle kontrapunktiske komposition som deres ypperste håndværk... hvilket da blev indbegrebet af den *lærde* musikstil“. PT hævder derpå (s. 36), at Bach hørte til blandt de „hjemmelærte tyske organister“ i modsætning til de „europæisk uddannede operister“. Men disse synspunkter er direkte misvisende for Bachs vedkommende. Det er tværtimod karakteristisk for de evangeliske kantorer m.fl., at de i forlængelse af Martin Luthers bredtfavnende kirkemusikæstetik benyttede sig af skiftende tiders gamle og nye musikalske udtryk fra ind- og udland. Dette gælder i særlig grad for Bach, der ofte blev nyskabende gennem perfektionering, fusionering og videreudvikling af italienske, franske og tyske stilarter, genrer og kompositionsteknikker. (PTs misforståelser af galant stil lader jeg ligge her).

Det musikteoretiske emne generalbas behandler PT som en størrelse, der er uforanderlig gennem hele barokken på trods af bl.a. stil og genre. Han sammenblander desuden aspekter fra *musica theoretica*, *musica poetica* og *musica practica*. PT begynder (s. 44) gennemgangen af generalbas med en ubrugelig sondring mellem musik fra renaissance og barok, baseret på om der f.eks. benyttes *cantus firmus* eller ej. Forfatteren fortsætter sin gennemgang med overtonerne og går derpå til dissonanserne, hvor han hævder (s. 45), at „På Bachs tid havde den lille septim (der strengt taget falder uden for den kanoniske række af konsonerende intervaller) opnået en særlig betydningsfuld status som affektudtryk (i såvel *negativ* som i *positiv* henseende). Den formindskede *septim*

bliver derfor *passions*-intervallet par excellence, idet fænomenet *passion* rummer den tilsvarende dobbelthed af *lidelse* og *lidenskab*“. PTs eksemplificerer dette (s. 45) med recitativ nr. 11 (NBA), hvor „Jesus synger ordene: ‘*Det er mit blod*’ over en brudt septim-akkord“. Men i t. 26 er der ikke et formindsket septimspring, derimod akkordbrydning over en septimakkord med lille septim og med behørig dissonansbehandling.

Det er meget diskutabelt at oversætte retoriske figurer absolut og uafhængigt af såvel kontekst som genrestilistiske normer. Men PT tager ikke højde for sådanne problemstillinger – heller ikke senere f.eks. i analysen af recitativ nr. 38c og arie 39, „Erbarme dich“. PTs interesse er ariens indledende lille sekstspring. Han sammenholder denne figur med – dog kun to – ud af tre forekommende små sekstspring i recitativ nr. 38c og hævder (s. 135), at „Bach bruger figuren med det lille sekstspring til at skabe et forløb, der nøje svarer til det Müller’ske omvendelses- og bodsskema“.

PT finder sammenhænge mellem kristendom og musik primært ud fra løsrevne intervaller og løsrevne akkorder. Han hævder (s. 49), at samtlige 24 tonearter optræder i *Mattheus-Passionen*, og spørger derfor, om der – ligesom i *Wohltemperiertes Klavier* – ligger et fast system til grund for anvendelsen af disse 24 dur- og mol-tonearter. PTs svar er, at Bach synes at have skaffet et sådant system eller ‘program’ til veje ved at „tildele de enkelte tonearter en bestemt *symbolsk* betydning, udledt af motiver fra lidelseshistorien“. Et enkelt eksempel vil vise, hvordan de PTiske musikanalyser ud fra dette grundsyn fungerer: PT fastslår i sin oversigt (s. 50f) over de 24 forskellige tonearters betydninger om Cis-dur (s. 51): „Cis-dur hører hjemme i den nederste del af kvintcirklen. De mange #-fortegn taler for sig selv; Cis-dur betyder *Korsfestelse*, og bruges i Jesus forudsigelse af lidelsen; *Menneskesønnen skal overgives til at korsfestes* (nr. 2), i mængdens råb: *Lad ham blive korsfestet* (nr. 50b), samt i Golgatha-scenen (nr. 58a).“ Men recitativ nr. 2, „Da Jesus diese Rede“, står ikke i Cis-dur, og det gør de omtalte ord i t. 7 heller ikke. Bach har ikke anvendt Cis-dur som tonalt centrum. Derimod optræder C[#]-akkorden én gang i hele recitativet, der står i h-moll, nemlig i t.7, som C[#]7/cis der kan tolkes som DD⁷₃. De to andre referencer er heller ikke korrekte; selvom der forekommer C[#]-akkorder, er der ikke tale

om tonearten Cis-dur. Det skal i øvrigt bemærkes, at der forekommer C[#]-akkorder mange andre steder i BWV 244 end de steder, som PT har anført. Som det fremgår, benytter PT 'toneart' i betydningen 'akkord', og han kan derfor fejlagtigt finde eksempler på de „24 tonearter“ overalt i BWV 244.

PTs opfattelse af Bachtidens kirkemusikalske æstetik er også unik (s. 58): „*Musikoplevelsen* som en rent *æstetisk oplevelse* er på Bachs tid en ganske fremmed (det blev først muligt efter gennembruddet af det gamle metafysiske verdensbillede sidst i 1700-tallet)... Når musikken i den Bach'ske forståelsessammenhæng formåede at vække opmærksomhed og behag hos tilhøreren, blev det stadig i første linie tilskrevet den *logiske* orden, der på forskellig vis og i forskellig henseende var nedlagt i musikken.“ Ifølge PT virker Bachs kirkemusik ikke ved at være musik, men kun ved „logisk orden“!? Men i Bachs samtid blev der skrevet meget om musikkens virkning og udtryk, og fra Bachs egen hånd er der bl.a. følgende om kirkemusik fra titelbladet til *Clavier-Übung* III, „... Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung...“.

Det er uomtvisteligt, at Bachs kirkemusik – herunder BWV 244 – rummer en art musikalsk eksegese af teksterne – i lighed med præstens eksegese af bibelens ord. Men selvom PT tydeligvis er på teologisk hjemmebane i forbindelse med gennemgangen af kristendom i Müllers prædikener og Picanders libretto, har forfatteren altså ikke de fornødne faglige kundskaber til at studere musikken i *Mattheus-Passionen*. Derfor er en lang række af de af PT påpegede sammenhænge mellem kristendom og musik i *Mattheus-Passionen* uholdbare.

Thorkil Hørlyk

Ruth Andersen: *Den rapmundede muse. 10 års Danmarkshistorie i skillingsviser fra Matthias Seests bogtrykkeri*. Odense Universitetsforlag, Odense 1995. 560 s. Ill. Noder: ISBN 87-7838-093-6. Kr. 350,-.

De ældste „flyveblade“ med viser er lige så gamle som bogtrykkerkunsten. Skillingsvisen blev i 1700-tallet et folkeligt massemedium og bevarede denne status indtil begyndelsen af det 20. århundrede, hvor den blev afløst af avis-

viser, sangpostkort, trykte revyviser m.m. Som regel har skillingsviser form af en 4-sidet tryksag i oktavformat, der rummer én til to vise-tekster med tilhørende melodihenvisning. Skillingstrykkene blev solgt i byernes visebutikker og bl.a. på markeder af kolportører, spillere, visesangere, bissekræmmere og kreaturtrækkere. Der er bevaret titusindvis af danske skillingsviser i Dansk Folkemindesamling, Det kgl. Bibliotek og Universitetsbiblioteket i København. Også adskillige privatpersoner har skillingsvisesamlinger, og det var en sådan samling, der gav anledning til nærværende bog.

Ruth Andersen er forhenværende underdirektør i F.E. Bording A/S. Femte generation af denne bogtrykkerslægt opkøbte gamle skillingstryk med tilknytning til slægten, og denne privatsamling var Ruth Andersens udgangspunkt. Bogen begrænser sig dog til *Matthias Seests* udgivelser, fra han i 1792 etablerede sit officin i København og til hans død i 1812. Hans liv blev lidt af en tragedie: Fra at være den respekterede udgiver af en lang række lodige og vigtige bøger i 1790'erne måtte han efter 1798 tage til takke med betydningsløse småtryk for at ende med skillingsvisetryk. Seest optog sin nevø, C.A. Bording, som lærling i sin husstand, og denne blev grundlæggeren af bogtrykkerslægten Bording. Ruth Andersen er dog ikke blot slægtshistorisk interesseret. Arbejdet har bragt hende til den erkendelse, at de viser, som Seest udgav – i modsætning til senere Strandbergs og Rantzaus – rummer „en skarp og afdækkende samfundsagttagelse og opfattelsesene, der giver disse viser dramatisk liv...“ (s. 444).

Skillingsviser kan bruges som kilder til mange ting. Ruth Andersen ønsker at bruge de 306 originale Seest-tryk, hun har identificeret, til at belyse Danmarkshistorien fra 1800 til og med 1809. Det var den periode, hvor Seest udgav sine skillingsviser, der i øvrigt fordeler sig mellem nyhedsviser (224 tryk), diverse lyriske og episke viser (44 tryk) samt lejlighedssange (38 tryk). 1801 med slaget på Rheden og 1803 var de år, hvor der blev udgivet flest nyhedsviser (begge år 34 tryk), mens bombardementet af København i 1807, der jo var et nederlag, kun fremkaldte få viser. I øvrigt handler viserne ikke blot om militære og politiske begivenheder, men også om forbrydelser, forlystelser, overtro, kærlighed m.m. Ruth Andersen fortæller om baggrunden for udvalgte viser fra hvert af de pågældende år, hvad enten det dre-

jer sig om mord, maskerader, bigami eller tyveri af guldhornene, og hun supplerer fremlæggelsen med uddrag fra samtidens aviser og tidsskrifter samt med citater fra viserne. Bogen rummer også bidrag til Matthias Seests og hans faste viseforfatter, J.C. Breestrups livshistorie samt et kapitel om melodierne til Seests skillingsviser. Til slut findes – foruden noteapparat – et værdifuldt appendix med et udførligt register over Seests nyhedsviser, register over melodier i Seest-skillingstryk samt registre over personer, bogtrykkerier, boghandler og forlag, stednavne m.m. Dertil bibliografi og fortegnelse over gennemgåede dagblade og tidsskrifter. Bogen er smukt trykt med adskillige faksimilegengivelser af viser og håndskrevne kilder.

Blandt lejlighedssangene omtales én til kronprinsens fødselsdag den 28. januar 1801 for „det Harmonerende Musikalske Selskab“, dvs. hovedstadens førende musikalske klub „Harmonien“ (s. 399). Det er dog især redegørelsen for de 138 melodihenvisninger på skillingstrykkene, der giver et bidrag til musikhistorien. Det er interessant at se, hvorledes melodivalget strækker sig fra åndelige sange over fædrelandssange, operaer og sygestykker til selskabsange og drikkeviser. Ganske tankevækkende er det ligeledes, hvor mange melodier fra de førende københavnske teaterkomponister, der hurtigt blev yndede til Seest-skillingsviserne. Det gælder f.eks. fire af melodierne fra Schulz' *Høstgildet*, fem fra sammes *Peters Bryllup*, tre fra Schalls *Chinafarverne* og fem fra Kunzens *Dragedukken*. Vejen var ikke lang fra Det kgl. Teater til gadens visekællinger. Den mest anvendte melodi var dog H.O.C. Zincks til Abrahamsons vidt udbredte fædrelandssang fra 1801, „Vi alle dig elske, livsalige Fred“. Den optræder atten gange som melodihenvisning i Seest-trykkene, og det er i øvrigt den, der i dag bedst kendes som „Langt højere Bjerge saa vide paa Jord“.

Det omtalte kapitel kunne være nået dybere i sin identificering og karakteristik af melodierne. Man mærker, at forfatteren ikke er så fortrolig med den musikhistoriske faglitteratur, som med andre dele af kulturhistorien. Ruth Andersens påstand om, at skillingsviserne var beregnet som fællessang (s. 55), er man f.eks. ikke rede til at sluge. Blandt andet Karl Clausens standardværk, *Dansk sanghistorie gennem 150 år* (1958/1975), kunne med fordel være inddraget.

Ruth Andersens bog er ikke desto mindre en grundig og charmerende materialefremlæggelse, der også bringer stof, som den sanghistoriske forskning kan drage stor nytte af. Udgivelsen minder os om, at vi stadig mangler en parallel til Margareta Jersilds *Skillingstryk* (Stockholm 1975), der er en afhandling om melodiforholdene i det ældre svenske skillingsvisemateriale. Der er flere sammenhænge mellem den „fine“ og den „folkelige“ sang – og i øvrigt også mellem sang- og dansemelodier – i ældre tid, end man sædvanligvis forestiller sig.

Jens Henrik Koudal

Dan Fog: Lumbye-katalog. Fortegnelse over H.C. Lumbyes trykte kompositioner / Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von H.C. Lumbye (1810-1874). (Danish Humanist Texts and Studies 10). Det kongelige Bibliotek / Museum Tusculanums Forlag, København 1995. 176 s. Ill. ISBN 87-7289-297-8. Kr. 198,-.

I Dan Fogs imponerende række af musikbibliografier er turen kommet til H.C. Lumbye. Denne bog er i alt væsentligt opbygget efter samme mønster som katalogerne over Griegs, Gades, Heises og Hartmanns trykte værker, der udkom 1980-91. Disse 'kataloger' er ikke tematiske, som det var tilfældet med Dan Fogs tidligere og lidt mere pretentiose tematisk-bibliografiske fortegnelser over Kuhlaus (1977) og Weyses (1979) værker.

Hvor det tidligere var Dan Fog selv, er det i det aktuelle tilfælde Det kongelige Bibliotek/Museum Tusculanums Forlag, der står som forlag. Det har betydet et (ikke uvelkomment) æstetisk løft. Hertil bidrager katalogets mange gengivelser af bl.a. originaludgavernes kunstfærdigt litograferede nodeforsider.

Lumbye (1810-74) var som 'musikdirektør' i mere end 30 år sin egen interpret, og mange af hans kompositioner havde selvsagt tilknytning til Tivoli, hvor han var med fra åbningen i 1843 og til kort før sin død. Det var fortrinsvis dansemusik, balletnumre og lejlighedskompositioner for orkester. Inden for dette populære repertoire var publikum fikseret på „nyheder“, og af hensyn til det ikke uvæsentlige nodesalg kom kompositionerne hurtigt i trykken i komponistens egne arrangementer for klaver, mens orkesterversionerne kun i få tilfælde blev trykt.

I forordet (på dansk og tysk) gør Dan Fog kort og klart rede for de komplicerede forlagsmæssige forhold. Lumbye var periodevis sin egen forlægger, bl.a. som redaktør af bladet *Musikalske Nyheder*, hvorigennem han lancerede sine nye kompositioner i årene 1861-74. Tidligt, fra 1845, var Breitkopf & Härtel inde i billedet, og dette forlag udgav 141 Lumbye-kompositioner inden samarbejdet ophørte i 1855. Ellers var hovedforlagene danske.

For at undgå sammenblanding med tidligere forlagsnummerrækker af Lumbyes kompositioner har Fog valgt at begynde sin nummerering med nr. 1001. Han slutter med 1444. Kataloget er opstillet kronologisk efter udgivelsestidspunkt for de klaverversioner af kompositionerne, Fog har valgt at lægge til grund for kataloget. Den udførlige primærregistrering af originaludgaverne for klaver suppleres med mere sparsomme data om samtidige parallel- og variantudgaver, titeloplæg på andre forlag, evt. nyudgaver. Ved hver komposition anføres, om den findes i de store samlede klaverudgaver, fx Lumbye-album (10 bind), der udkom hos Wilhelm Hansen i 1884.

Lumbye-kataloget er forsynet med et titelregister, et „danse-indeks“ samt registre over person- og stednavne (sidstnævnte er nyttigt og morsomt, i øvrigt en Dan Fog-specialitet – her kan man bl.a. se, at Lumbye komponerede en polka tilegnet „Damerne i Odense“, Fog 1086).

Grundlaget for kataloget er en kompositionsfortegnelse, trykt første gang i Godtfred Skjernes biografi *H.C. Lumbye og hans Samtid* i 1912 og revideret i denne bogs anden udgave 1946. Skjerne er yderst summarisk i sine oplysninger, men bringer bl.a. uropførelsesdato og -sted (så vidt det er oplyst) samt stedvis „originalmanuskriptets datering“ uden dog i øvrigt at oplyse noget om sine kilder. Skjerne medtager desuden i sin liste de ca. 125 utrykte kompositioner, som altså ikke nævnes i Fogs katalog.

Det er derfor prisværdigt, at Fog har ladet Skjernes kompositionsfortegnelse aftrykke i kataloget forsynet med løbenumre samt henvisninger til sine egne katalognumre, således at man har det væsentligste, der nu foreligger om Lumbyes kompositionsvirksomhed, samlet på et sted. Men det er et spørgsmål, om ikke Fog for overblikkets skyld burde have fulgt Skjernes kronologi, der retter sig efter førsteopførelsen. Udgivelseskronologien er ret beset i sig selv ikke særlig interessant.

Dan Fog indrømmer i forordet, at hans bidrag ikke er udtømmende, men at bogen forhåbentlig kan være til nytte for videre arbejder. Inden for Fogs eget felt – nodetrykkene – har han måttet renoncere på at få overblik over de utallige eftertryk og bearbejdelser af Lumbyes værker. Heller ikke de orkesterversioner, der udkom i samtiden, er katalogiseret til fulde. Det fremgår således ikke klart, om det er partitur eller stemmer – eller begge dele – der foreligger trykt, ligesom antallet af stemmer eller orkesterbesætning ikke er anført. Her er øjensynlig tale om sekundærregistrering på grundlag af forlagskataloger.

Det, der nemlig har størst interesse efter Fogs gedigne livtag med de trykte udgaver, er at få klarhed over, hvor mange og hvilke af Lumbyes kompositioner, der er bevaret i de originale orkesterversioner. Samt at få kontrolleret Skjernes oplysninger om førsteopførelser og kompositionsdateringer. Dette arbejde må tage udgangspunkt i de originalmanuskripter, der foreligger.

Med den status Lumbye har i dag, er det måske også ved at være tiden for en udgivelse eller nyudgivelse af et udvalg af originalversionerne i partitur og stemmer. Det er notorisk meget vanskeligt at finde frem til orkestermateriale til Lumbyes musik, og det betyder, at denne fornøjelige musik slet ikke bliver spillet så meget, som den fortjener. Var det ikke en sag for kulturministeren?

Bendt Viinholt Nielsen

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 og Sødring / Bärenreiter Verlag). 152 s. ISBN 87-90230-00-0.*

Niels W. Gade. *Works II:1. Octet, Sextet and Quintet for strings*, red. af Finn Egeland Hansen. *Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade, København 1995. (Distribution Engstrøm og Sødring / Bärenreiter Verlag). 283 s. ISBN 87-90230-01-9.*

Mit geringer zeitlicher Verzögerung liegen nun die ersten beiden Bände der in sieben Serien konzipierten Ausgabe der Werke Niels W. Ga-

des (GW) vor, die die 1990 gegründete „Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades“ ediert. Mit je einem Vorwort zur Ausgabe und zum vorliegenden Band, mit Faksimileabbildungen sowie ihrer Zweisprachigkeit (englisch-deutsch) bestechen beide Bände in ihrer übersichtliche Präsentationsform. Der nur englischsprachige „Critical report“ präsentiert sich ebenfalls ausführlich mit einer Liste der Abkürzungen, einer Erläuterung der benutzten Begriffe, der Quellenbeschreibung, der Evaluation und Hierarchie der Quellen, die je nach Quellenlage in der Präsentationsform modifiziert ist (tabellarische Übersicht in I:4). Das ohnehin übersichtlich angelegte Lesartenverzeichnis wird dadurch noch klarer, daß mehrfach auftretende Lesartenprobleme tabelnartig zusammenfaßt werden (vgl. GW II:1, S. 273; Sextett, 2. Satz, Takt 1-62 und Takt III-180), und das Druckbild, das „nur bei besonders problematischen Stellen“ (S. VII) eine Fußnote aufweisen soll, worauf in den vorliegenden Bänden verzichtet wird, ist klar und deutlich konzipiert.

Über die Grundsätze dieses umfangreichen Editionsprojekts klärt die „General Introduction“ auf. Ihr zufolge ist es Ziel, „eine sowohl kritisch-wissenschaftliche wie auch praktische Ausgabe“ (GW I:4, S. VII) der abgeschlossenen Werke sowie der vollständigen Einzelsätze Gades vorzulegen. Priorität wird dabei Gades Handexemplar der gedruckten Partitur eingeräumt, bzw. – wenn dieses nicht erhalten ist – dem Manuskript oder den gedruckten Stimmen. Die Entscheidung für die jeweilige „Quelle A“ als die „Fassung letzter Hand“ wird durch eine Evaluation im „Critical report“ einsichtig erläutert. Im Falle der Symphonie Nr. 4 erfolgte wegen der oft unkorrekten Setzung dynamischer Angaben in der Quelle „A“ eine vergleichsweise stärkere Gewichtung der Stimmen (Quelle „C“; offen bleibt jedoch die Bewertung der nicht oder nicht sicher von Gades Hand stammenden Eintragungen in der Quelle „A“). Den Ergänzungen und Berichtigungen, die den Notentext verändern, liegt „ein wichtiges Prinzip der Ausgabe“ zugrunde, bestehend aus „analoge[n] Vervollständigungen“ und der „Angleichung von Parallelstellen“ (S. VII).

Mag die ausdrücklich erwähnte „stillschweigende“, aber doch sinnvolle Ergänzung von Bindebögen und Wellenlinien bei Trillern (S. VII) in diesem Analogieprinzip begründet

sein, so bleibt zuweilen offen, wie bindend und konsequent das Prinzip der Analogie gehandhabt wird. Unklar bleibt dies beispielsweise im vierten Satz der Symphonie Nr. 4 (GW I:4, S. 89ff.): Liegt die analoge Ergänzung eines Staccatopunktes in Takt 7 (Oboe, 2. Note; vgl. „Critical report“) nach der Quelle „B“ nahe, so weicht das Staccato in Takt 4 (Oboe 1/2) von den im selben Takt parallel geführten Fagotten ab. Eine Angleichung erfolgte nicht, auch eine Kommentierung im „Critical report“ unterblieb. Im Vergleich zu diesem Satzbeginn weist die Reprise in Takt 189ff. einige Abweichungen auf, so z. B. in Takt 191 (Ob. 2. Note: Akzent fehlt; vgl. Takt 3), Takt 192 (Ob. 1. Note: Staccato fehlt; 2. Note: Akzent fehlt; vgl. Takt 4), Takt 193 (Cl. 1. Note: Staccato vorhanden; vgl. Takt 5) und Takt 199/200 (Ob./Cl./Fag. 1 und 2: Halbenoten ohne Akzent; vgl. Takt 11). In diesen Fällen erfolgte keine analoge Ergänzung, und auch der „Critical report“ kommentiert oder diskutiert diese Abweichungen nicht. Gerade das letzterwähnte Beispiel in Takt 199/200 wirft die Frage nach der Anwendung des Analogieprinzips auf, denn zu ergänzen bzw. zu übertragen wäre der Akzent sowohl aus der Fl., Vl. 1/2 heraus wie auch aus Takt 11/12.

Sicher kann und soll das Ziel einer philologischen Kritik nicht ein eingeebnetes, homogenes Bild der Einförmigkeit sein. Gerade beim Oktett op. 17 zeigt sich die Diskussionswürdigkeit des Analogieprinzips. Wie aus der faksimilierten Reinschrift (Quelle „B“, GW II:1, S. XIII) hervorgeht, erstreckt sich das Decrescendo der Violine 1 in Takt 5 bis in Takt 6 und wird durch vier kürzere Decrescendi aufgegriffen. Das im Vergleich zu den Unterstimmen verlängerte und in sich abgestufte Decrescendo der Abwärtsbewegung (Takt 6-8) der 1. Violine wurde in der GW analog zu den Unterstimmen zu einem Decrescendo in Takt 5 und halbtaktig folgenden Akzenten gedeutet. Der „Critical report“ (S. 264) verschweigt diesen bezüglich der Akzentschreibung in der Quelle „B“ heiklen Sachverhalt. Eine Diskussion dieser philologischen Probleme durch den quellenkundigen Herausgeber wäre vor allem deshalb wünschenswert, weil an anderer Stelle die Vereinheitlichung der Schreibweisen äußerst sinnvoll erfolgt (z. B. Quintett f-moll, 1. Satz: Zur Schreibweise der Decrescendi der Violine 1 in Takt 2, 4 und 7 vgl. das Faksimile in GW II:1, S. XVI und ebd. S. 155). Der bezüglich der

Lesart im Kontext der Stimmen eindeutige Befund läßt hier problemlos verschmerzen, daß eine Diskussion der in Violine 1 zu findenden Schreibweise im „Critical report“ nicht erfolgt.

Nicht unerwähnt dürfen indes weitere Vorzüge der GW bleiben: Viele im Bereich der Lesarten sinnvoll getroffene Entscheidungen finden Erwähnung im Kritischen Bericht (z. B. GW II:1. S. 266, Takt 477), in vielen Fällen wird im Lesartenverzeichnis ein Hinweis auf die für die analoge Ergänzung herangezogene Vergleichsstelle erbracht, und knapp und doch übersichtlich werden die unterschiedlichen Fassungen und damit die Entstehungsgeschichte des Oktetts und des Sextetts dargestellt (GW II:1, S. XIII und X), wobei im Falle des Sextetts ein detaillierter Vergleich der Frühfassung (Quelle „EV“) mit der Quelle „B“ erfolgt (GW II:1, S. 270f.).

Dennoch bleibt der Intention der Ausgabe folgend nach der aufführungspraktischen Relevanz der Ergänzungspraxis zu fragen. Mögen für die wissenschaftlich-kritische Ausgabe die „analoge[n] Vervollständigungen“ diskutabel oder sogar verzichtbar sein, so sind sie es nicht für die Praxis. Und hier kollidieren möglicherweise kritisch-wissenschaftliche und praktische Interessen, was bei einer Erstellung von Auführungsmaterial auf der Basis der GW bedacht werden müßte und – andere Gesamtausgaben belegen dies – Rückwirkungen auf die folgenden Bände der GW haben könnte. Eine systematische Durchsicht jedenfalls mit dem Ziel, Übertragungen zu erwägen und die bereits vorgenommenen abzuwägen, ist mit den beiden ersten Bänden der GW für den Interpreten nicht hinfällig geworden.

Joachim Kremer

Mina Miller (ed.): The Nielsen Companion. Faber and faber, London 1994. Ill., noder, 666 s. ISBN 0-571-16143-X. £ 25,-.

The Nielsen Companion er nok den vigtigste engelsksprogede udgivelse om Carl Nielsen siden Robert Simpsons berømte *Carl Nielsen. Symphonist* fra 1952. En sådan umiddelbart uskyldig konstatering er symptomatisk for Carl Nielsen-forskningens situation. Udgivelsen er på den ene side et bevis på, at Carl Nielsen nu for al-

vor tages alvorligt i den internationale musikforskning, i hvert fald i den engelsksprogede verden. Og med en lang række anerkendte forskere som bidragydere – 16 i alt – føjes der væsentlige nye aspekter til forståelsen af Carl Nielsens musik. På den anden side set betegner det et kontinuitetsbrud i Carl Nielsen-forskningen, der hidtil i væsentlig grad har været et dansk anliggende og derfor i vidt omfang udelukkende er blevet publiceret på dansk og som sådan har været lukket land for ikke-dansklæsende forskere. Væsentlige nøgler til forståelsen af det danske Carl Nielsen-billede har således haft karakter af *insider*-viden, som til dels endda har overlevet i form af en mundtlig tradition i danske musikerkredse. Et eksempel herpå er Lewis Rowells artikel om Carl Nielsens musiksyn, hvor han ikke kan forstå den vægt, Carl Nielsens udtalelser om intervallerne tillægges i den danske tradition: „I must admit that I do not find his discourse on intervals as meaningful as many of his critics do“ (s. 45), og lidt senere: „Nielsen treats the intervals as generalized intervals, not specific sizes, and has nothing else to say about them other than the general appeal of the ‘minor – sometimes a major – third’ when we hear a cockoo in the springtime. It is difficult to extract anything from this material other than the general advice that one should relish and dwell upon the stabilizing power inherent in consonant, harmonic intervals. I labour this point because it arises again and again in the Nielsen literature.“ (s. 46) Jeg trækker ikke dette frem for at vise, at Rowell ikke har ‘forstået’ Carl Nielsens musiktænkning, men fordi det vidner om, at tolkningen af disse egentlig ret generelle udtalelser som *centrale* er indlejret i en specifik dansk tradition som en underforstået forudsætning for Carl Nielsen-fortolkningen.

Mina Miller tager med denne bog fat på dette problem. For det første giver hun en indsigtsfuld introduktion til Carl Nielsen og Carl Nielsen-billedet, som det kommer til udtryk i den eksisterende, hovedsageligt danske, litteratur. For det andet bringer hun i bogen to centrale kildetekster til forståelse af Carl Nielsen-billedet i engelsk oversættelse: Tom Kristensens essay om *Min fynske Barndom* fra 1932 og Poul Hamburgers analyse af 1. sats af 3. symfoni: „Formproblemet i vor Tids Musik“ fra 1931. Og for det tredje medtager hun 27 breve oversat fra Torben Meyers og Irmelin Eggert Møllers *Carl Nielsens Breve* fra 1954. Dermed får

udenlandske læsere adgang til en væsentlig, om end lille, del af det materiale, som er centralt i den danske forskningstradition.

Bogen er disponeret i to store hovedafsnit. I den første del bringes fem artikler, der behandler æstetiske, kulturelle og historiske emner, og som tilsammen giver en bred indgang til Carl Nielsens placering i tidens kulturelle og musik-kulturelle landskab. I den anden – og langt største – del behandles musikken i form af en række analytisk funderede artikler om værker eller værkgrupper. Denne anden del består af først en række artikler om orkestermusikken, med hovedvægten på de sene værker, og derefter fire artikler om kammer- og vokalmusikken. Artiklerne i anden del er kædet sammen af Mina Millers *interludes*, hvor hun fint kommenterer artiklerne og fremdrager en række mere generelle betragtninger om Carl Nielsens musik.

Første del indledes af Lewis Rowells førnævnte artikel, der præsenterer de væsentlige træk i Carl Nielsens musiktænkning på en udmærket måde, og hvis egentlige svaghed består i, at det benyttede kildemateriale ikke giver stof til at specificere de generelle formuleringer. Rowell finder, først og fremmest i oversættelsen af *Levende Musik*. Jørgen I. Jensen giver et kulturhistorisk overblik, hvor han præsenterer sit syn på Carl Nielsen som eksponent for symbolismen. Robert Simpson redegør i sit „Personal View“ for den omvurdering af Carl Nielsens 6. symfoni, som han foretog i forbindelse med den reviderede udgave af sin bog om Carl Nielsens symfonier, men bruger forøvrigt urimelig megen plads på almene betragtninger af typen „ak ja, verden er af lave“. Jan Maegaards artikel om krisåret 1923 giver et udmærket billede af den kompositionshistoriske situation omkring dette tidspunkt med udgangspunkt i den ny musiks trekløver: Schönberg, Stravinsky og Bartók, der alle genoptager klassiske træk på dette tidspunkt. At der også sker *noget* med Carl Nielsens musik på dette tidspunkt er evident, og her koncentrerer Maegaard sig om den drift mod atonalitet, som finder sted i disse år. Det finder jeg dog nærmere, er en kompositionshistorisk pendent til udviklingen omkring 1908 end et bidrag til året 1923s magi.

Bogens hoveddel koncentrerer sig om forståelsen af Carl Nielsens musik med udgangspunkt i grundige analyser, og det er her, bogens vægtigste bidrag findes. David Fanning introducerer begrebet *progressive thematicism* – i

sproglig analogi med Robert Simpsons på side 83 tilbagetrukne term *progressive tonality* – som betegnelse for Carl Nielsens organiske tematiske processer i symfonierne. Harald Krebs skriver om den tonale struktur i symfonierne, angiveligt som addenda til Simpsons analyser, men faktisk når han længere end det. Med udgangspunkt i teorier om brug af 'tonal pairing' og 'directional tonality' i det sene 19. århundredes musik når han langt længere end Simpson. Et eksempel er hans taktfulde, men effektive tilbagevisning af Simpsons tolkning af begyndelsen af 1. sats i den 5. symfoni som F-dur (s. 226ff.). I stedet anskuer han begyndelsen som en kombination af tonale planer på c, d og Es. Mark Devotos glimrende analyse af samme sats under titlen „Non-classical Diatonicism and Polyfocal Tonality“ arbejder i samme retning. Her er vel heller ikke det sidste ord sagt endnu, blandt andet ser jeg frem til David Fannings kommende monografi om den 5. symfoni.

Jonathan D. Kramer skriver om „Unity and Disunity in Nielsen's Sixth Symphony“ ud fra det synspunkt, at symfonien repræsenterer et afgørende brud med ideen om det organiske kunstværk. I forlængelse heraf udnævner han den til „the most profoundly post-modern piece composed prior to the postmodern era.“ (s. 293) I Kramers terminologi repræsenterer såvel 'unity' som 'disunity' typer af det ikke-organiske kunstværk, idet han argumenterer, at de motiver, der gennemsyrrer første sats, godt nok giver satsen et enhedspræg ('unity'), men ikke er udtryk for organisk udvikling ud fra en fundamental ide (s. 323). I sin iver for at betone det disparate i symfonien synes jeg nok, han underbetoner betydningen af det intense motiviske arbejde i førstesatsen og det forhold, at flere af de store overraskelser, der umiddelbart fremstår som rene brud, er forberedt tidligere i symfonien. Hans postmoderne attitude kommer også frem på en skæg måde, når han på side 327 argumenterer for, at andensatsen citerer Prokofievs senere komponerede værk *Peter og ulven*.

Ben Arnolds artikel „Tradition and Growth in the Concertos of Nielsen“ giver et udmærket indtryk af udviklingen fra violinkoncerten fra 1911 til de to sene koncerter. Hans udgangspunkt er, at „the 'core characteristics' of Nielsen's compositional style“ (s. 351) kun ændrede sig lidt fra 1911 til 1928, hvad der kan synes paradoksalt i forhold til de gennemgribende æn-

dringer, han kan påvise, sker i løbet af disse 17 år.

De sidste artikler omhandler Carl Nielsens tidlige sangsamlinger op. 4, 6 og 10, strygekvartetterne og sonaterne for violin og klaver, men den mest bemærkelsesværdige artikel er Richard S. Parks analyse af „Pitch Structure in Carl Nielsen's Wind Quintet“. Han tager udgangspunkt i præludiet til 3. sats, som med sin afvigende *sonus* skiller sig klart ud fra det i øvrigt klassicistiske tonesprog, og udsætter værket for en omfattende Schenker-analyse fulgt op af en stor analyse af præludiet efter Fortes *pitch-set theory*. Resultatet af disse anstrengelser er, at ingen af metoderne forklarer, hvorfor præludiet lyder anderledes, og han konkluderer derfor, at det hverken er klassisk-tonalt eller atonalt, men en kontrast til omgivelserne. Den nærliggende mulighed at analysere præludiet ud fra den noterede toneart c-mol forkaster han som krøllet logik, og artiklen ender derfor – trods interessante iagttagelser – som et studie i forholdet mellem spørgsmål og svar ved anvendelsen af musikanalytiske metoder.

Alt i alt må man sige, at bogen er uundværlig for alle, der beskæftiger sig med Carl Nielsen, især på grund af de mange analytisk funderede artikler om instrumentalmusikken, og desuden en milepæl i internationaliseringen af Carl Nielsen-forskningen, som hermed er nået til 'a point of no return'.

Michael Ejeldsøe

Svend Hvidtfelt Nielsen: Virkeligheden fortæller mig altid flere historier. Om Per Nørgårds verdenssyn og musik. Det Fynske Musikkonservatorium, Odense 1995. 262 + 60 s. Noder. ISBN 87-985931-0-2. Kr. 300,-.

Anders Beyer (ed.): The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays. Scholar Press, London 1996. 304 s. inkl. diskografi og selektiv verkliste. Ill. Noder. Cd. ISBN 1-85928-313-6. Kr. 375,-.

I två nya böcker om Per Nørgård ges nya och gamla perspektiv på hans musik.

För den som redan känner till en del om Nørgård är utan tvekan Svend Hvidtfelt Nielsens bok den mest intressanta. Hvidtfelt Nielsens syfte är att studera relationerna mellan Per

Nørgårds världsbild, kompositionsteknik och den konkreta musiken. Som utgångspunkt har han Nørgårds utvecklande av de så kallade tonsjöarna och hans användning av dessa under de senaste tio åren. Detta leder ganska naturligt till en disposition i tre delar.

I den första delen om Nørgårds världsbild börjar Hvidtfelt Nielsen med att redogöra tonsättarens syn på människans medvetande och människans samhälle för att komma fram till hans idéer om konstens roll och dess möjlighet att ge människan kunskap och därmed möjlighet att förändra samhället till det bättre.

Del två är fokuserad på den process som ligger bakom utvecklandet av de så kallade tonsjöarna. Den första huvudfrågan är om det finns något samband mellan Nørgårds världsbild och tonsjöarna vid denna process. Den andra huvudfrågan är om det är möjligt att auditivt uppfatta tonsjöarnas struktur och om tekniken ger lyssnaren möjlighet för vad Hvidtfelt Nielsen kallar en naturvetenskaplig kunskap.

Hvidtfelt Nielsen redogör därefter både intresseväckande och analytiskt gediget för de olika stadierna i utvecklandet av de „äktade“ tonsjöarna: Nørgårds härledning av den diatoniska skalan ur övertons- och undertonsserien, förvandlingskulans uppkomst genom en mytisk/astrologisk tolkning av tonerna i den diatoniska skalans kvintstapling och dess motpol, förvandlingskulans förlängning (först genom supersekvensen och sedan med hjälp av oändlighetsserien) och de „falska“ tonsjöarna.

Hvidtfelt Nielsens framställning skiljer sig härmed på flera punkter från Jørgen Mortensens bok om Nørgårds tonsjöar (*Per Nørgårds tonesøer*, Vestjysk Musikkonservatorium 1992). Mortensen redogör nästan enbart för tonsjöarna utifrån tekniska aspekter och säger varken något om de bakomliggande idéerna eller de kompositoriska resultaten. Han nämner visserligen kort utgångspunkten i Nørgårds uppställning av diatoniska skalan, men säger inget om förvandlingskulans grund i den mytisk/astrologiska tolkningen av denna. Inte heller nämns supersekvensen eller de „falska“ tonsjöarna och det framgår inte att de tretoniga kvintstaplarna förlängs till nio toner genom bruk av oändlighetsserien. Detta skall inte ses som någon kritik av Mortensen (som ju har ett helt annat syfte än Hvidtfelt Nielsen), utan avsikten är endast att belysa skillnaden mellan de båda böckernas framställning av tonsjöfenomenet.

När det gäller den första huvudfrågan visar Hvidtfelt Nielsen övertygande att det finns ett intimt samband mellan Nørgårds världsbild och kompositionsteknik vid utvecklingen av tonsjöarna och att dessa båda sidor ömsesidigt påverkat varandra. Likväl som tonsjöarna hade varit otänkbara utan de metafysiska övervägandena, lika lite hade de varit möjliga utan ständiga praktiska kompositionstekniska överväganden. Till skillnad från oändlighetsserien som var ett resultat av kompositionstekniska överväganden som i efterhand gavs en metafysisk tolkning har dock tonsjöarna sin utgångspunkt i metafysiska överväganden som sedan tillämpats kompositoriskt.

En annan skillnad mellan oändlighetsserien och tonsjöarna är att den förra utgick från en kärna på två eller tre toner som sedan utvecklades på längden och där serien reproducerade sig själv på olika våglängder. Tonsjöarna utgår från ett 12-tons tema som är sammanflätat av fyra självständiga motiv. När tonsjöarna förlängs med hjälp av oändlighetsserien sker det på djupet genom att två toner stoppas in mellan huvudtonerna i de fyra motiven som sedan återigen flätas samman enligt den ursprungliga modellen till en 36-tonsserie. Denna procedur kan sedan fortsätta och serien utökas till 108, 324, 972 toner osv. Tonsjöarnas komplexa konstruktion gör dock enligt Hvidtfelt Nielsen att seriens strukturer inte är auditivt uppfattningsbara. Tonsjöarna kan då, i motsats till oändlighetsserien, inte i sig själva ge naturvetenskaplig kunskap.

I den tredje delen är det användningen av tonsjöarna i den konkreta musiken som undersöks. De viktigaste frågorna Hvidtfelt Nielsen här ställer är: Är tekniken hörbar? Gör Nørgård förändringar i tonsjömaterialet? Är det någon skillnad på djup- och ytstruktur och hur påverkar de båda strukturerna varandra? Har tonsjöarnas metafysik betydelse i kompositioner som bygger på dem?

Hvidtfelt Nielsen försöker besvara dessa frågor utifrån analyser av tre verk: violinkonserten *Helle Nacht*, Symfoni nr 5 och orgelstycket *Mattinata* (i avsnittet om det sistnämnda verket ges också en kort beskrivning av *Night-Symphonies*, *Day Breaks*).

Efter analyserna av *Helle Nacht* och den femte symfonin drar Hvidtfelt Nielsen några preliminära slutsatser. Den viktigaste är att ytstrukturen är helt överordnad i kompositionsprocessen och ger upphov till manipula-

tioner av och förändringar i djupstrukturen. Ett typiskt drag är t ex att djupstrukturen inte skall framstå som given på förhand, utan att den gradvis komponeras fram ur ytstrukturen. Vidare sker det brott i djupstrukturen genom att tidigare passager återkommer som citat. Andra manipulationer är att toner tillfogas fritt som klanglig förstärkning eller att toner som inte passar in i ytstrukturen ersätts genom en terssubstitution.

Frågan i samband med *Mattinata* är om de „äktade“ tonsjöarnas egenskaper utnyttjas och hur komponerandet med „äktade“ tonsjöar förhåller sig till komponerandet med „oäktade“. Slutsatsen är att Nørgård utnyttjar den „äktade“ tonsjöns egenskaper på så sätt att tonsjöns immanenta Ess- och A-tonala fält framhävs. Däremot framhäver Nørgård, till skillnad från *Helle Nacht* och femte symfonin, inte längre de fyra linjerna som tonsjön är en sammanflätning av. Djupstrukturens interna lagmässighet är därmed gömd och dess roll har förändrats. Den är inte längre en självständig uppfattningsbar del i det musikaliska förloppet, utan enbart en bakomliggande tonreservoar. Därmed ger den inte längre lyssnaren någon naturvetenskaplig förståelse. Detta leder också till att förståelsen av Nørgårds musik inte längre har någon koppling till förståelsen av hans världsbild. Världsbilden och djupstrukturen är nu bara angelägenheter för tonsättaren själv, vilka ger impulser till ett utvidgande av hans musikaliska gränser respektive ett material med vissa lagbundenheter som han kan botanisera i.

Hvidtfelt Nielsen har med denna studie åstadkommit en lysande och fascinerande bok. Hans frågeställningar är både viktiga och intressanta. Undersökningen av Nørgårds världsbild och analysen av musiken är föredömligt genomförd och presenteras på ett klart och pedagogiskt sätt. Slutsatserna är alltid noggrant underbyggda och bygger på en övertygande argumentation.

Jag har endast två invändningar. Den första gäller några mindre språkliga inkonsekvenser. På näst sista sidan i del två (s 121) hävdar Hvidtfelt Nielsen t ex att tonsjöarna inte är en teknik, utan ett fonorråd (med vissa relationer mellan tonerna) som man kan skapa musik av. På första sidan i del 3 (s 124) används dock trots detta ordet teknik om tonsjöarna: „Hvordan bruger Nørgård tonesøerne til komposition af musik? Har teknikens metafysik betydning i kompositioner baseret på den?“

Den andra invändningen gäller notexemplen i slutet av boken. Varför är inte dessa placerade i den separata notbilagan? Detta hade haft två fördelar.

För det första hade man sluppit mycket irriterande bläddrande fram och tillbaka i boken. För det andra hade det blivit mer plats. Notexemplen i slutet av boken är ofta alltför hoptryckta: toner går in i varandra, förtecken går in i föregående ton etc. (I förbigående kan påpekas att ett mindre fel har insmugit sig i exempel 25C där den andra tonen skall vara *e*1 och inte *b*2.)

The music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays är den första boken om tonsättaren på engelska. För nordiska läsare är säkert namnen på skribenterna välkända då det rör sig om tonsättare, musiker och musikforskare som under lång tid sysslat med och skrivit om Nørgårds musik: Jørgen I. Jensen, Hans Gefors, Karl Aage Rasmussen, Erling Kullberg, Jean Christensen, Ivan Hansen, Anders Beyer, Julian Anderson, Svend Hvidtfelt Nielsen, Jens Brincker, Jens E. Christensen, Stephen Johnson och Poul Ruders. Den avslutande essän är skriven av Nørgård själv och han berättar här för första gången om sin barndom och uppväxt i Köpenhamn samt om sina första år som tonsättare.

Spännvidden i boken är stor: här avhandlas olika genrer, kompositionstekniker och aspekter på Nørgårds världsbild i ett både tidsligt och geografiskt perspektiv, dvs både i relation till hans egen utveckling och den internationella 1900-talsmusikens historia. I de flesta av artiklarna kombineras flera dessa infallsvinklar även om det varierar var betoningen ligger. Ivan Hansen skriver t ex att då verken för slagverk är utspridda över många år ger de en koncentrerad bild av tonsättarens utveckling och kan därmed fungera som en allmän introduktion både till hans musik och estetiska utveckling. Artikeln handlar också mer om Nørgårds allmänna utveckling exemplifierad med slagverksmusiken än om slagverksmusiken belyst utifrån Nørgårds allmänna utveckling.

Trots den stora spännvidden skulle man därför lite tillsjopsat kunna säga att det är samma historia som berättas på fjorton olika sätt. Naturligtvis förekommer inte alla infallsvinklar i alla artiklar, men det finns vissa grundteman som återkommer med jämna mellanrum, t ex oändlighetsserien som förutom i Kullbergs artikel även spelar en stor roll i

Gefors, Rasmussen, Hansen och Anderssons essäer, och nämns i de flesta av de övriga. Om man liknar Nørgårds utveckling vid en oändlighetsserie kan man säga att de fjorton essäerna återger olika våglängder (eller segment av våglängder) i denna serie.

Denna uppläggning ger dock upphov till vissa kritiska synpunkter. Dessa gäller inte de enskilda essäerna, som alla håller mycket hög klass och är skrivna av ytterst kompetenta Nørgård-kännare. Den kritiska punkten är hur de fungerar tillsammans. Om man redan har en viss kunskap om Nørgård ger boken intressanta perspektiv på hans skapande, även om mycket redan är bekant sedan tidigare och att man irriterar sig på onödiga dubbleringar av information mellan artiklarna. För den som inte känner till så mycket om tonsättaren måste dock boken te sig mycket svårtillgänglig. Den första artikeln börjar ju in medias res med förändringen kring 1980 och första sidans tal om utvecklingen av oändlighetsserien och dess kombination med den naturliga övertonsserien och rytmer som bygger på det gyllene snittets proportioner, måste te sig som rena grekiskan för den oinvidde läsaren. En mindre detalj, som kanske inte är så viktig i sig, men som är ett symptom på problemen, är att man inte förstår i Nørgårds egen avslutande artikel får reda på när han är född (om man inte läser på insidan av omslaget).

Frågan är då vem man tänkt sig som mottagare: den som redan känner till Nørgårds musik eller den som inte gör det? Då boken är på engelska verkar ju syftet att vara att nå en bredare internationell läsekrets. Visserligen är Nørgård en av Nordens internationellt mest kända tonsättare, men man kan trots detta knappast räkna med någon mer utbredd kunskap om hans kompositionstekniker och världsbild.

Genom två ganska enkla åtgärder hade man kunnat göra boken mer lättillgänglig. För det första hade en annan disposition varit bättre. Exempelvis kunde man ha inlett med Nørgårds egen artikel, vilket inte bara hade gett viktig bakgrundsinformation, utan också en mer lättläst och fascinerande text som hade väckt läsarens nyfikenhet på tonsättaren. Därefter kunde Ruders essä ha kommit, vilken på ett intress väckande, om än personligt, sätt placerar Nørgård på den internationella samtida musikens karta. För det andra hade en inledning som, utifrån korta presentationer av de olika artiklar-

na, drog upp perspektiv och knöt samman trådar säkert också ökat bokens tillgänglighet.

En fråga som inställer sig är om man inte i Danmark har sysslat så mycket med och skaffat sig en sådan stor kunskap om Nørgårds musik att man tar mycket för självklart som inte är det för den oinvidde läsaren.

Joakim Tillman

Gerhard Schepelern: Operaens historie i Danmark 1634-1975. Munksgaard / Rosinante, København 1995. 366 s. Ill. ISBN 87-16-14112-1. Kr. 348,-.

I 1995 fyldte Gerhard Schepelern 80 år. Han fejrede fødselsdagen med udgivelsen af en dansk operahistorie.

I sit lange arbejdsliv har Schepelern både som kapelmester og musikforsker beskæftiget sig intensivt med operakunsten. Bogen vidner om, at han også har været en enestående flittig lytter. Han kan uden overdrivelse sige, at han i de sidste 65 år „har hørt og set det allermeste af, hvad der har været opført af opera i Danmark“. Da han samtidig er begavet med en usædvanlig god hukommelse og en smidig pen, kan han fortælle om de forestillinger, han har overværet, så man får et levende indtryk af operaens liv i Danmark i dette tidsrum.

Behandlingen af den ældre operahistorie er mindre fængslende. Fremstillingen er noget skitseagtig og ind imellem også mangelfuld. Et par eksempler: Sammenligner man skildringen af operaopførelserne under „Det store Bilager“ (den udvalgte prins Christians bryllup 1634) med Nils Schiørrings i *Musikkens historie i Danmark* (I, s. 187-89), så får man hos Schepelern kun en halv side (s. 12). Selv om det antagelig er rigtigt, at Det Kgl. Teater kun undtagelsesvis „har haft en chef, der havde operaen som sit hjertebarn“, så synes jeg nok, at skikkelser som C.F. Numsen, der skaffede J.G. Naumann hertil, og H.W.v. Warnstedt, der støttede opførelserne af J.E. Hartmanns og J.A.P. Schulz' syngespil, burde omtales i en dansk operahistorie. Fr.v. Holstein, teaterchef 1811-40 „med særlig interesse for operaens trivsel“ (Schiørring II, s. 190), nævnes lige akkurat i forbifarten uden nogen form for karakteristik. Hans navn må søges under sønnens navn i registeret! Denne søn, der var officer, blev gift

med sangerinden Ida Wulff. Hun måtte derfor efter tidens skik opgive sin karriere.

Denne vægtning af navne kan siges at være karakteristisk for bogen. Det er kapelmestrene og sangerne, der er i fokus.

Af stor og blivende værdi i denne danske operahistorie er de karakteristikker, som Schepelern giver af de kapelmestre og sangere, han selv har oplevet. Som et enkelt eksempel skal blot fremdrages skildringen af Else Brems (s. 166-67). I sådanne afsnit viser Schepelerns fremragende kritiske evner og betydelige sproglige kunnen sig på fordelagtigste vis.

Der er meget andet at glæde sig over i dette værk. Fremstillingen af operakunstens liv i Danmark uden for Det Kgl. Teater (privat-teatrene, landsdelsscenerne, udenlandske gæstespil m.m.) er foruden at være særdeles nyttig også for visse afsnits vedkommende ny. Det gælder f.eks. gennemgangen af Musikdramatisk Teaters historie.

Særskilt må bogens billedstof fremhæves. I de senere udgaver af Schepelerns standardværk *Operabogen* har man måttet savne de tidlige udgavers illustrationer. Her er de tilbage i rigt mål.

I operahistorien er der et rammende afsnit om danskernes forkærlighed for syngespillet (s. 32). Vi har altid holdt mest af den ræsonnerende strofiske sang og skyet de lidenskabelige udbrud: „man foretrak refleksion for eksplosion“, hedder det. Dette forhold må vel siges at have ændret sig på det seneste, og Gerhard Schepelern kan på sine ældre dage glæde sig over, at operakunsten, hans hjertebarn, nu mere end nogensinde er gået ind hos danskerne.

Sten Høgel

Frede V. Nielsen: Almen Musikdidaktik. Christian Ejlers' Forlag, København 1994. 390 s. Ill. ISBN 87-7241-728-5. Kr. 288,-.

Det er mange års arbejde med musikpædagogiske grundlagsproblemer, der er nedfældet i denne bog, der henvender sig til musiklærer-studerende og -uddannere, men som også kan konsulteres af musiklærere i geleddet, der har behov for eftertanke omkring fagets mål og midler. Det fremgår af forordet, at arbejdet med bogen har strakt sig over en halv snes år.

Dele af bogen har cirkuleret internt på Danmarks Lærerhøjskole, og et centralt kapitel om musik som „et mangespektret meningsunivers“ har været offentliggjort før i artikelform i den artikelsamling, som forfatteren udgav i 1988 sammen med Orla Vinther: *Musik – oplevelse, analyse og formidling*, Edition Egtved, Egtved 1988.

Forfatterens grundopfattelse er, at musikalske såvel som andre æstetiske objekter er mangesidige og mangetydige, at det musikalske objekt udgør et mangedimensionalt meningsunivers, som giver et bredt spektrum af oplevelsesmuligheder. Det er tydeligt, og efter min opfattelse positivt, at det grundlæggende ligger forfatteren på sinde at undgå normative standpunkter og i stedet sammenfatte, hvad der har været tænkt, og hvad der overhovedet er at tænke over i forbindelse med de forskellige aspekter af musikfaget. Jeg må indrømme, at jeg bedre kan lide denne tankegang end metaforen „mangespektret“, som altid har forekommet mig at skurre rent sprogligt. Denne formelle indvending anfægter ikke, at Frede V. Nielsens (FVN) tilgang til det musikdidaktiske felt rummer givtige betragtninger for enhver af fagets udøvere.

Bogen er uhyre stofrig, velinformeret og funderet i omfattende belæsthed, mest i tysksproget musikpædagogisk forskning, hvad der vel hænger sammen med, at det er der, den reflekterede fagdidaktiske tradition findes, til forskel fra mere pragmatiske anglo-amerikanske traditioner i musikpædagogikken. Bogen er til lige klart og omhyggeligt struktureret, næsten overrig på strukturo kommentarer. Man lades ikke et øjeblik i tvivl om, hvad forfatteren betragter, og i hvilken retning betragtningen går. Det kan føles lidt omstændeligt, når man læser bogen i ét stræk, men det forhøjer selvfølgelig dens værdi som studiebog i uddannelsessammenhæng. Det er kun sjældent, at den forfalder til blotte kompendiebemærkninger, som f.eks. når den blot anfører titlen på et værk som John Blackings *A commonsense view of all music* (1987) som eksempel på „en mere etnologisk orienteret musikalsk antropologi med pædagogiske konsekvenser“ (s. 47) uden at diskutere hverken bogen eller synspunktet nærmere. Hvorfor så overhovedet nævne den?

De to indledende kapitler diskuterer grundlæggende almene didaktikbegreber og dannelseseoretiske positioner, der „udefra“ kan lægges ind over musikfaget. I det næste ses musikfaget

„indefra“. Så følger det nævnte kapitel om musikken som mangespektret meningsunivers, og hermed er grunden lagt for bogens mest omfattende kapitel (kapitel 5, ca. 120 sider), hvor forfatteren gennemgår en række musikdidaktiske positioner ud fra dispositionspunkterne musik som sangfag, som 'musisk' fag, som sagsfag, som samfundsfag, som led i polyæstetisk opdragelse, og endelig som lydfag. Endelig belyses „Aktivitetsformer i musikfaget“ (kapitel 6) ud fra dispositionspunkterne reproduktion, produktion, perception, interpretation, refleksion.

Man kan ikke sige, at bogen er en fakkel ned i aktuelle letantændelige debatbål i det musikpædagogiske terræn. Det at tilblivelsesprocessen har været så lang, er måske medvirkende til at give bogen dens tilbageskuende karakter. At den har denne karakter, ses af dens meget omfattende diskussioner af 1970'ers-positioner omkring musikken som samfundsfag – positioner, som ingen mere for alvor hævder. Når den er på den måde retrospektiv, kan det på den anden side undre, at der ikke gives noget mere sammenfattende bud på kriterier omkring den rytmiske musik i undervisningen, en problemstilling som jo har været massivt til stede i den musikpædagogiske virkelighed, men som ikke gøres til egentligt tema.

Hvad man overordnet kommer til at savne, er mere fremadpegende perspektiver. Således savner jeg personligt en refleksion af grænsefladen mellem musikundervisning, musikpædagogik og musikterapi. Temaet berøres i sin tid noget håndfast hos forgængeren Mogens Wenzel Andreasen (*Om musikalsk fagdidaktik* (1979)), og det er senere blevet diskuteret perspektivrigt hos Hanne Tofte Jespersen m.fl. (*Man skal høre meget. Musikaliteten i fokus* (1988)). FVN kan indvende, at feltet falder uden for det didaktiske område, at det vedrører lærerrollen o.a. forhold som ikke hører med, sådan som FVN – i god og grundigt argumenteret lærerhøjskoletradition – afgrænser didaktik. FVN diskuterer muligheden af et bredere koncept, men vælger det smalle, en „relativt snæver og specifik betydning“, der omfatter spørgsmål vedr. „undervisningens begrundelse og formål, dens mål og indhold“ (s. 19). Om didaktikken i dette smalle koncept kan der, som bogen viser, siges meget. Men de vigtigste anliggender for musikpædagogikken – og da ikke mindst for kommende udøvere af den – ligger måske ret beset uden for dette

område, og ikke mindst i samspillet mellem de forskellige faktorer i undervisningen.

Bogen har et fortræffeligt personregister og en litteraturliste på omkring 500 titler, hvor jeg på bogens egne præmisser kun savner Bertil Sundin: *Musiken i mennesken. Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik*, Natur och Kultur, Stockholm 1988. Den er tiltalende illustreret bl.a. med kultegninger af musik- og dansesituationer af Erik Böttzauw, med klip af målformuleringer og synspunkter fra Berggreens *Veiledning* (1872) til *Dansk Musik Tidsskrift* i begyndelsen af 1970'erne, med fotos af musiksituationer og med børnetegninger.

Peder Kaj Pedersen

Marianne Clausen: *Hundredesyv-visebogen. Danske folkeviser og andre viser på dansk med færøske melodier. Indsamlet på Færøerne 1988-1994. H.N. Jacobsens bókahandil, Tórshavn 1995. 275 s. Ill. Noter. ISBN 99918-907-0-X. Kassett: Hundredesyv-visebogen mc 12.*

Danskspråkiga folkvisor publicerades anmärkningsvärt tidigt. 1591 utkom Anders Sørensen Vedels visbok. Nästa stora utgåva kom 1695: Peder Syvs visbok. Vedels utgåva är känd som „Hundredvisebogen“, Syvs har i folkmun kallats „Tohundredvisebogen“. Det finns således fog för Marianne Clausen att anknyta till de här titlarna när hon nu 300 år senare publicerar *Hundredesyv-visebogen*.

Antalet 107 står för 107 olika danska folkvisetexter, sjungna och inspelade på Färöarna. Visboken är till största delen resultatet av ett projekt som genomfördes 1991-93, när totalt ca 700 melodier till 161 texter spelades in. Upptagningarna har gjorts på flera öar, dels efter solosång och dels efter flera personer med försångare. Till dem som bidragit med ett större antal visor hör Albert Djurhuus i Sumba – i kvadsammanhang välkänd även utanför Färöarna. Flera olika slags viskategorier är representerade, bl.a. medeltidsballader, sjömansvisor och danskspråkiga visor som diktats på Färöarna. Men merparten av visboken utgörs av ballader, dvs. texttyper representerade i Svend Grundtvigs *Danmarks gamle Folkeviser*.

Hundredesyv-visebogen återger således 107 texttyper, men i flera fall får man ytterligare varianter till samma texttyp, och framför allt får man ofta flera melodivarianter till samma visa. Meloditranskriptionerna har gjorts av Marianne Clausen själv och, som hon också påpekar, blir melodinedskriften inte mer än en „glimt af en virkelighed“. Nedskrivning i noter är ändå ovärderligt, inte minst för visforskaren som vill göra jämförelser mellan olika varianter, och tillsammans med kassetutgivningen får man en så fullständig bild av sången som det är möjligt utan att själv vara närvarande vid framförandena. Litet synd är det väl bara att omständigheterna varit sådana att endast ett fåtal inspelningar har kunnat göras „på golvet“, alltså till den färödans som är så unik i den nutida folkmusiken. Men, som Marianne Clausen säger, har detta praktiska orsaker.

Sångarens val av tonart är villkorlig, och det underlättar därför naturligtvis alla jämförelser att Clausen har transponerat melodierna till G-dur (G-tonart) eller e-moll (e-tonart). Alla avvikelser från dessa noteras med tillfälliga förtecken, vilket ofta är positivt (det finns utgivare som pressar in melodier i noterade kyrkotonararter för att sedan skriva ut återställningstecken överallt på berörda ställen). Men skulle inte notbilden som helhet bli enklare om t.ex. en melodi med ständigt höjd sext i stället noterades som e-dorisk med två fasta förtecken?

Det är otvivelaktigt ett stort arbete som Marianne Clausen gjort med sin färöutgåva, ändå är boken mer än en „visebog“. Här finns en inledande text, som delvis fungerar som projektbeskrivning men som också är en redogörelse för färösången, dess utövare, kontexten, språket („gøtu-dansk“) etc. Till det mest intressanta hör rytmen i visorna. Långa toner läggs till obetonade stavelser och korta toner till betonade stavelser; tvärsen vad man skulle göra till samma texter i Danmark (och även i Sverige). Den betonade stavelsen får i stället sin tyngd genom att kombineras med ett betonat danssteg.

När det gäller folkvisemelodiken var tonalitetsfrågan tidigt debatterad i hela Norden. Under senaste tid har Finn Mathiassen kommit med ett väsentligt bidrag till tonalitetsforskningen (*Cecilia* 1992-93) som bitvis inte är särskilt lätt att sätta sig in i, men – som jag ser det – en spännande analysmetod och ett nödvändigt ställningstagande till tidigare diskussioner inom

området. Marianne Clausen har tillämpat Mathiassens analysmetod. I hennes material är påverkan från dur/moll inte så stor. I stället kan några av Mathiassens „tonala funktionsprinciper“ förklara mycket av den färöiska melodiken, då denna metod avfärdar flera analytiska begrepp som icke-relevanta inom folkvisemelodiken, t.ex. just sådana som bygger på ett funktionsharmoniskt tänkande med grund i lyssnande till dur/mollmusik.

Den medföljande kassetten bjuder på en fascinerande lyssning; den färöiska sångdansen är överhuvudtaget en upplevelse som blir alltmer suggestiv ju längre tid dansen och sången fortskrider. Även där inspelningarna gjorts efter solosång kan man i många fall tydligt känna att rytmen präglats av dansen. Marianne Clausen har också i sina transkriptioner sett det möjligt att sätta ut halva taktstreck för att markera rytmiska grupperingar i melodin utan att för den skull göra någon taktindelning i egentlig mening. Det visar sig då att enstaka „taktartsbyten“ förekommer, t.ex. en 3/4-takt i en för övrigt jämn takt. Det gäller t.ex. nr 100, „Nu ere vi komne i fremmede lande“, där frassluten förlängts. Här är ett exempel på vad som händer i det spännande mötet mellan melodins rytm, textens betoningar och dansens steg.

Slutligen ska bara tilläggas att Albert Djurhuus, Jens Ludvig Johannesen och Hans David Matras bidragit till boken med några kortare avsnitt. De ger såväl sakupplysningar som stämningsbilder från den äldre sång- och danstraditionen.

Margareta Jersild

Anne Orbæk Jensen og Lisbeth Ahlgren Jensen:
*Musikalsk byvandring i København. C.A.
Reitzels Forlag, København 1995. 176 s. Ill. ISBN
87-7421-959-6. Kr. 195,-.*

En *musikalsk* byvandring i København har manglet blandt det utal af håndbøger om hovedstaden, der siden Broby-Johansens legendariske vandringer i det gamle og det nye København har set dagens lys.

Titlen foreligger imidlertid nu, ved musikhistorikerne Anne Orbæk Jensen og Lisbeth Ahlgren Jensen. I forordet lægger de to i nogen grad afstand til bogen som én udelukkende

til at tage med på gåturen. Det gør ikke noget, skriver de, hvis læseren sætter sig i en lænestol og læser fra A-Z. Man behøver jo, som de skriver, ikke blande kultur og sport. Når smilet oven på den besked er falmet, må den kritiske læser dertil bemærke, at kravene til teksten i så fald skærpes. Hjemme i lænestolen kan man jo have adgang til diverse supplerende opslagsværker. I den forbindelse står Jensens og Jensens bog ikke distancen. De emner, bogens 40 opslag og seks mindre omtaler tilbyder, lader sig hurtigt slå op i andre værker, som alle beretter mere dybtgående og mere præcist i helhed såvel som i detalje.

Bogen indeholder ganske vist seks turforslag, men dens opbygning indbyder ikke til en fortløbende spadseretur gennem Københavns gader. I stedet sender den brugeren hid og did. *Når* man nu ved opslag nr. 5, Charlottenborg, allerede befinder sig på Kgs. Nytorv, hvorfor skal man så helt hen til opslag 32, Stårekassen, for at komme derhen igen. Opslaget om Det Kongelige Kapel, som i bogen er det samme som Det Kongelige Teaters gamle scene, har nr. 26, skønt naboskabet jo er indlysende. Der er kort sagt ingen overbevisende systematik i bogens opbygning.

Dertil kommer at oplysningerne ikke uden videre synes udtømmende og heller ikke hver gang korrekte. Et par kontrolopslag gør således læseren usikker. Måske forfatterne i artiklen om Stårekassen ikke kunne nå at få det seneste projekt med, men diskussionen kunne og burde de have uddybet og ikke blot affærdiget uoverensstemmelserne om den interessante bygning med sætningen: „Som bekendt diskuteres såvel bygningens udseende som dens funktionalitet stadig“.

Hvad angår Nikolaj Kirke, er denne lokalitet medtaget i anledning af den store organist Johan Lorentz, der havde sit virke i kirken i 1600-tallets første halvdel. Måske lidt søgt, eftersom kirken jo brændte i 1795 og først genopbyggedes i 1917. I billedtekstens opremsning af bygningshistorien, hvor sporadisk den end forekommer, er det ikke helt ligegyldigt for en kulturhistorisk betragtning, at bygningens store loft i årevis husede Orlorgsmuseet.

Bogens realoplysninger vedrørende bygninger og steder er som antydte reserveret de korte billedtekster. Brødteksten tager sig fortrinsvis af musikhistorien knyttet dertil. Det virker ikke som en helt rimelig disposition. Man er vel netop som byvandreren interesseret i

topografiske og andre materielle detaljer. Med andre ord burde oplysningerne have været fyldigere og mere overbevisende indarbejdet i teksten.

Når oplysningerne som nævnt nu og da også synes tvivlsomme, bliver man for alvor glad for sine mere omfattende og grundige opslagsværker. Disse lader for eksempel ikke til at tvivle på, hvor Chr.4.'s berømte musikanlæg på Rosenborg er installeret, nemlig i Vinterstuen bag panelerne. Musikere som John Dowland sad i kælderen og spillede, og kongen kunne til sine fremmede gæsters benovelse, en tilstand de ellers ikke følte sig hensat i ved oplevelsen af det danske hofs tarvelige niveau, åbne og lukke for de klanglige lifligheder.

Den stilistisk ikke videre vellykkede tekst i *Musikalsk Byvandring i København* er forsynet med fortrinsvis fotografisk illustrationsmateriale ved fotografen Torben Klint. Hvad enten det nu skyldes fotograf eller reproduktion, fremtræder billederne i bogen mørke og uklare. Motivbeskrivelsen er nu heller ikke indlysende og ihvertfald ikke så spændende, at man griber ud efter vandrestøvlerne.

Alt i alt må man konkludere – trods de uomtvisteligt nyttige oplysninger bogen også indeholder – at den musikalske byvandring, der i øvrigt end ikke rækker over bygrænsen og medtager noget så centralt for Danmarks hovedstads musikliv som Radiohuset, desværre heller ikke fortjener ret mange trut fra de lurblæsere, med hvilke bogen temmeligt umotiveret indledes. Ærgerligt nok. Nu føler man jo behovet for en *overbevisende* musikalsk byvandring i København.

Georg Metz

Orla Vinther: Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke med kritisk perspektivering af Erik Christensen. Edition Egtved, Egtved 1992. 307 + 107 s. Ill. Noder. ISBN 87-7484-064-9. Kr. 375,-.

Orla Vinther, der er docent ved Det Jyske Musikonservatorium, har udgivet en bog med titlen *Musikalsk analyse*. Det er en omfangsrig bog i to bind, hvoraf det første udgør tekstdelen, mens det andet indeholder noder til den analyserede musik.

I disse otte *essays om oplevelse og eftertanke* – bogens undertitel – søger Orla Vinther bestandig og meget bevidst at aktivere læseren ved at koble analyse og oplevelse sammen. Dette hovedformål opfyldes da også i mange henseender. Der er adskillige gode momenter i gennemgangen af de otte mesterværker, som er udvalgt således, at de repræsenterer forskellige epoker og genrer: *Moro lasso* af Gesualdo, Bachs c-mol fuga *Das wohltemperirte Clavier I*, Mozarts og „den lærde stil“, Beethovens op. 111, 1. sats, Brahms' 3. og 4. symfoni, adagiettoen af Mahlers 5. Symfoni og Bergs *Wozzeck*.

Det er vel for meget forlangt, at alle de fremlagte analyser og tolkninger skulle repræsentere nybrud, og det er da heller ikke tilfældet. Til gengæld er det et gennemgående træk ved næsten alle kapitlerne, at fremstillingen ikke alene er grundig, men også meget alsidig. Værkerne placeres almenhistorisk og musikhistorisk, og der anlægges en hel vifte af analytiske perspektiver, hvad jeg skal vende tilbage til. Udgivelsens berettigelse er måske først og fremmest netop dette righoldige lager af ud-sagn, som kan være en guldgrube for den musikstuderende, der her kan finde flere analytiske tilgange stillet op ved siden af hinanden. Når dette er sagt, må det imidlertid også siges, at man ofte søger forgæves efter en stringent gennemført analytisk hovedlinje. Det overordnede perspektiv står dog hele tiden klart: Oplevelsen er OV's hovedanliggende. Det kan være betagende og inspirerende, men visse steder rigeligt missionerende.

Det er påfaldende, men naturligvis legitimt, at så meget stof går igen fra den af forfatteren sammen med Ingmar Bengtsson, Frede V. Nielsen og Bo Wallner tidligere udgivne musikpædagogiske grundbog *Musik – oplevelse, analyse og formidling* (Edition Egtved 1988). En anmelder må desuden anholde nogle unøjagtigheder i benyttelsen af citater fra denne bog. S. 230 gengives Bo Wallners svenske tekst „Mahler hade ett utommusikaliskt budskap“ således: „Mahler havde et budskab i selve musikken“. Det vil sige, at meningen bliver den stik modsatte! S. 231 („En grundlæggende idé“ etc.) bringes, med ukorrekt sidehenvisning, en redigeret sammenkædning af to citater, uden at dette angives.

Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke rummer som sagt mange væsentlige iagttagelser. Så mange, må man efter grundig gennemlæsning konstatere, at det bliver for

meget af det gode. En analysebetragtning overbydes bestandig af en anden; gerne således at en traditionel analyse afløses af en mere konkret betragtningsmåde, som ligger *oplevelsen* nærmere. Det kan også være velgørende. Fx når en melodisk orienteret analyse bringes på bane som alternativ til, hvad jeg vil kalde funktionsteoretisk beton-analyse – med en glædelig overraskelse hos læseren som resultat.

Rosinen i polseenden er hver gang Erik Christensens „kritiske perspektivering“. Her er tale om et parløb i stil med Diether de la Mottes *Musikalische Analyse* med Carl Dahlhaus' kommentarer. Disse kritiske perspektiveringer byder på adskillige gode pointer. Der er dog også tilfælde, hvor Erik Christensen bevæger sig på et ret lille hjørne af emnet. Det historiske perspektiv trækkes visse steder skævt. Et politisk flop er det således, når PH's og Liva Weels „Man binder os på mund og hånd“ bruges i kommentaren til Schuberts *Winterreise*. OV skriver s. 192 „[det er] nærliggende at fortolke det livløse, snedækkede øde i 'Winterreise' som et forstemmende billede på et Europa, hvor en gravlignende stilhed sankede sig efter 1815" – og Erik Christensen fortsætter s. 194: „og det er nok lettest at forstå de politiske forhold i Østrig på Schuberts tid ved at sammenligne med Danmark under besættelsen 1940-45, eller i vor egen tid forholdene i det delte Tyskland før Berlimumens fald med Stasi-overvågning i Øst og Berufsvorbot i Vest.“ – Hvilken begrebs- og dimensionsforvridning! Et beslægtet eksempel på utilstrækkelig historisk indsigt kan læses s. 202, hvor OV skriver: „En anden årsag til Brahms' tiltagende tungsind kan måske søges i samtidens politiske og sociale udvikling. I 1871 blev det tyske rige grundlagt efter sejren over Frankrig.“ – Ja, men OV omtaler ikke, at Brahms i denne anledning komponerede en bombastisk, sejrsglædelig *Triumphlied*, hvad der sætter tingene i et andet perspektiv.

Den på mange måder indholdsrige tekst lider under en generel tendens til sproglig overfyldning, som visse steder komplicerer og slører udsagnet, andre steder virker som selvfølgeligheder. Et eksempel kan hentes fra s. 187: „Udgangspunktet var en musikanalytisk udfordring. Sangenes dybe følelses- og betydningsdimensioner er uløseligt forbundet med – og vævet ind i musikkens ydre, objektive strukturer i teknisk-musikalsk forstand.“ Et sådant udsagn kunne have været formuleret mere præ-

cist med halvt så mange ord. Den stil, som slår igennem, er præget af OV's pædagogiske foredrag. Tendensen til det overophedede ses ikke blot i det sproglige, men også i hele den energisk-eksalterede holdning, hvormed de mange budskaber i bogen bæres frem. Nogle af beretningerne, især i indledningen og afslutningen, er ganske uskrømtet heltedyrkelse af „det musiske menneske, eksemplificeret ved Bo Wallner – en kulturpersonlighed, en af vor tids betydeligste lærere, en musikforsker af utrolig produktivitet og nu pensioneret“ – eller af Peter Bastian, Ghita Nørby, Fuzzy, Jon-Roar Bjørkvold m.fl.

Det egentlige analysearbejde – hvis man tør skille tingene ad på en sådan måde – er som nævnt præget af de mange tilgange og samtidig af en besynderlig fastholden ved, hvad jeg anser for en særdeles upraktisk, musikfjern analysemåde, nemlig den gammeldags riemannske, iberegnet den af de „tilføjede sekster“ og „udeladte grundtoner“ helt underminerede stemmeførings- og dissonansbetragtning. Blot et par eksempler blandt mange: Om begyndelsen af Beethovens sidste klaversonate kan man s. 133 læse følgende analytiske betragtninger: „I den første frase, t.1 og 2, bestemmes altså den formindskede septimakkord på fis som dominantfunktion, den efterfølgende G-dur som tonika. [...] C-mol analyseres derfor ikke som Tonika, men som Subdominant.“ Her må jeg melde hus forbi: overstemmens melodi, es c h c etc., etablerer en klar c-mol tonalitet. Man må da spørge sig selv: Hvad er det, som får OV til at anlægge den fortænkte betragtning? Hvorfor gøres det indlysende kompliceret? Lidt længere henne på samme side skriver OV: „Ganske vist indtræder C-dur i t.4.“ Faktum er imidlertid, at der overhovedet ikke er nogen C-dur akkord i takt 4. Det er nemlig en E-dim akkord, om hvilken det så i efter min mening potenseret nonsens fastslås: „Men funktionen er ikke en lokal Tonika, men Dominant. Den subtile fluktuation (værdiændring) i afslutningsakkordens funktionelle status“ etc. Her er vi havnet i netop den musik- og oplevelsesfjerne teorisnak, som OV proklamerer sin afstandtagen fra – og man må spørge: hvilken konsekvens er der i OV's analyse af formindskede septimakkorder – og hvordan kan en sådan overhovedet have tonikal funktion?

Det skal til slut gentages, at denne bog, selvom den måske ikke har en i egentligste forstand videnskabelig status, indeholder et væld af analytisk stof til brug for musikformidlere på

mange niveauer. Som sådan kan den ikke undgå at være til stor inspiration, omend man mange steder kan have indvendinger mod både form og indhold.

Gunner Rischel

Erik Christensen: *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening*, Aalborg University Press, Aalborg 1996. 174 + 67 s. Ill. Noder. ISBN 87-7307-525-6.

Erik Christensens *The Musical Timespace* er en i dansk sammenhæng meget usædvanlig bog. Jeg mindes i hvert tilfælde ikke andre eksempler på en sammentænkning af grundlæggende musikpsykologiske problemstillinger og (hvad man kunne kalde) ny kompositionsmusiks teori og fænomenologi. Resultatet er efter min mening spændende og overbevisende, og det er godt at bogen er udgivet på engelsk – og dermed tilgængelig for et potentielt stort udenlandsk publikum.

Den amerikanske musikpsykolog Stephen McAdams (mangeårig medarbejder ved IRCAM i Paris) er nok en af de væsentligste teoretiske inspirationskilder bag bogen, men desuden hviler afhandlingen på et neurobiologisk fundament (repræsenteret herhjemme af Kjeld Fredens' også pædagogisk yderst indflydelsesrige tanker om Den musikalske Kompetence).

Projektet er ambitiøst. Det fremgår allerede af titlen: Musikken skal forstås multidimensionelt i tid og rum – og musikken er selv tid(s)rum. Indfaldsvinklen er frugtbar og måske den eneste rimelige, når det drejer sig om musiklytningens teori. ECs teori er faktisk et forsøg på en objektiv kortlægning af forholdet mellem musiklytningens kvantitative og kvalitative dimensioner (eller potentialer) og musikkens egenskaber (eller parametre). Herved adskiller bogen sig fra hovedparten af den eksperimentelle musikpsykologi – selvfølgelig ikke med hensyn til objektivitetsambitionen, men i sin syntese-karakter. Lige siden Helmholtz, Stumpf og Seashore har psykoakustikkens studier af lytterens sansediskriminations-kapaciteter fokuseret på de enkelte parametre hver for sig, specielt tonehøjden („pitch discrimination“), men EC sørger én gang for alle for at præcisere „pitch“ teoretisk som et sekundært aspekt af rum-dimensionen.

Bogen er opbygget – meget musikalsk – som en slags sonaterondo: i teoretiske ritorneller udbygges den grundlæggende model over det musikalske „Tidsrum“ (Timespace – begrebet stammer fra Charles Seegers *Collected Studies in Musicology*) gradvist – i fortløbende dialog med analytiske episoder, hvor udvalgte værker – mest hovedværker fra den paradigme-overskridende musikalske modernisme – beskrives og perspektiveres teoretisk eller blot illustrerer teorien. Musikken er af Xenakis, Ligeti, Lutoslawski, Ives, Schönberg, Langgaard, Steve Reich, Messiaen, Carl Nielsen (*Jens Vejmand*), Coleman Hawkins (*Body and Soul*), Beethoven (3. symfoni), Pink Floyd, Sepultura og Per Nørgård. Flere eksempler belyses fra forskellige synsvinkler.

Bogen falder i ni dele med den endelige model som konklusion:

Kap. 1 byder på en systematisk gennemgang af lyttedimensionerne. EC opererer i den udfoldede model med disse fem grundlæggende dimensioner: intensitet, bevægelsesform, farve, rum og puls, og tre sekundære (som opstår i interaktionen mellem de fem): harmonik, melodik og rytme.

Kap. 2 eksemplificerer udforskningen af lydens verden gennem analyser af udvalgte pionérværker fra 50'ernes og 60'ernes modernisme, værker som arbejder med rum, klang, intensitet, puls og bevægelsesform på helt nye måder.

I kap. 3-4 undersøges forskellige typer spatiole og temporale oplevelser. Primært spatiole oplevelser (af Væren) er knyttet til musik uden fast tempo eller i meget langsomme tempi, mens primært temporale kvaliteter (med klar pulsooplevelse) er knyttet til musik med klart markerede tempi. Og hvad er det så for en slags Rum og Tid, man kan opleve i musik? Det er virtuel rum/tid, siger EC – på elegant engelsk: „The musical space is a virtual space ... the virtual musical space is a virtual timespace“ (s. 67).

Kap. 5-6 undersøger „det musikalske tids-rums konstituerende dimensioner og kvaliteter“, i kap. 5 med fokus på de mikrotemporale dimensioner klang, tonehøjde og harmonik, i kap. 6 med fokus på de makrotemporale dimensioner bevægelse, puls, rytme og melodi. De knyttes til to typer auditiv perception, som fungerer samtidig i hjernens neurale processer: En spatiole orienteret („Hvor er det?“) og en objektorienteret („Hvad er det?“). Som nyere

eksperimentel forskning viser det, har klangen en kompleks, multidimensional natur, og klangforandringen spiller en vigtigere rolle for lytningen end de statisk identificerbare kvaliteter. Til tydeliggørelse af klangligt-harmoniske strukturer præsenteres den grafiske notationsform „Lyd-søjlerne“ („Sound columns“), som både angiver intervallforhold og samklangstyper.

Kap. 6 er en studie i forholdet mellem forandring og regelmæssighed ud fra den grundopfattelse, at det er skiftene, spændingen og balancen mellem de to faktorer, der er kernen i oplevelsen af musikkens foranderlighed (s. 115).

Kap. 7 er en undersøgelse af det totale musikalske soundspace, dvs. fænomener som tæthed, gennemsigtighed, farve og flow, forholdet mellem musikkens rum/tid kvaliteter. To stærkt kontrasterende rock-eksempler (Pink Floyd og Sepultura) analyseres med henblik på at vise, hvordan et soundspace kan være åbent og grænseløst henholdsvis tæt og fyldt med vibrationer og støj – i forskellige udtryksintentioners tjeneste. Kapitlet slutter med bogens længste enkeltanalyse – af Per Nørgårds 2. symfoni: „a multi-layered flow of timbres, streams, shapes, events, movements and transformations“ (s. 134). Hver gennemlytning fører til et nyt resultat (auditiv syntese), en ny oplevelse af dette rige „fraktale“ værk, hvis mange lag er baseret på uendelighedsrækken. En pædagogisk klar og overbevisende analyse.

I kap. 8 undersøges „Den 9. lyttedimension“: Micromodulation. Under denne betegnelse rubriceres forskellige former for samspil mellem de to mikrospatiale dimensioner puls og farve, nemlig tremolo, vibrato, interferens og forvrængning.

De mange værkanalyser og -beskrivelser i kap. 2-8 kalder på forskellige typer kommentarer:

1. Udvælgelsen forekommer meget vellykket. Værkerne er eksemplariske i forhold til de teoretiske pointer, de skal illustrere eller understøtte.

2. Det musikæstetisk centrale spørgsmål om forholdet mellem de udvalgte fortolkninger (indspilninger) og værket forstået som Æstetisk Objekt berøres ikke, selvom netop den udvalgte type værker som bekendt opleves meget forskelligt i forskellige indspilninger.

3. Analyse-/beskrivelsesmetoden ser ved første øjekast ensartet ud. Men når man dykker ned i de enkelte værkanalyser/-beskrivelser,

forekommer de mindre ensartede: De fleste holder sig til fænomenologiske beskrivelser af processer og hændelser med nødtorftige henvisninger til instrumenter og spillemåder, men der er også mange eksempler på mere traditionelle analytiske undersøgelser af formopbygning, melodistof, harmonisk progression og rytmisk variation. Jeg savner en explicit redegørelse for metoden og dens formål. Uden en sådan er det vanskeligt for mig at vide, hvad jeg skal mene, når min lytteoplevelse på visse punkter adskiller sig fra ECs – f.eks. oplever jeg storformen i Langgaards *Sfærenes Musik* anderledes, og det kan skyldes a) en reel uenighed vedrørende det æstetiske objekts beskaffenhed (hvilken status har de melodisk kontrasterende afsnit? Heltoneskalamotiverne?), b) subjektive oplevelsesforskelle (fjernorkestrets 'fjernhed', tekstens betydning i sopransoloen) eventuelt på grund af c) forskelle mellem John Frandsens RSO-indspilning, som EC analyser, og Genadaj Rosjdestvenskij's RSO-transmission, som jeg har lyttet til. F.eks. synges der ikke „Kyrie eleison“, men (som angivet i bilagsdelens partituruudsnit) „do-re-mi-fa-sol-la“ i den sidstnævnte.

Jeg savner mere generelt en præcisering af det anvendte beskrivelsessprog i forhold til specielt den fænomenologiske tradition (Clifton etc.). Bredere formuleret: Det er mig simpelthen ikke klart, hvilken psykologisk/videnskabsteoretisk retning EC ønsker sin teori relateret til. Inspirationen fra McAdams, Fredens m.fl. peger på den kognitive musikpsykologis mere naturvidenskabeligt inspirerede standpunkt, mens anvendelsen af oplevelseskategorier som „Væren“ og en lang række beskrivelser peger mere i fænomenologisk og humanistisk retning: „Musik som oplevet fænomen i en sansende bevidsthed“ (som EC formulerer det i sin artikel „Klangens dimensioner“ i *Dansk Musik Tidsskrift* 1991/92 nr. 2, hvorfra jeg har taget de danske formuleringer af teoriens grundbegreber).

En mindre indvending: Det angives ikke, at der findes to udgaver af Ives' *The Unanswered Question*. EC benytter den anden version (fra første halvdel af 1930'erne), selvom man af partiturangivelsen (1908, s. 120) skulle tro, det drejede sig om første version (komponeret 1906). Forskellen er bl.a., at trompetens „spørgsmål“ i første version slutter på et Bb4 i stedet for et C5. Ives' programnote (s.51) er også først skrevet til anden version.

Jeg vil fremover lade dele af *The Musical Timespace* indgå som obligatorisk læsning i faget musikpsykologi for musikerapistuderende på Aalborg Universitet. Erik Christensens bog er rig, relevant, nytænkende, velskrevet, velredigeret, teoretisk up to date og derfor oplagt pensumstof. Og større ros kan man vel egentlig ikke give en bog?

Lars Ole Bonde

Leif Jonsson, Ann-Marie Nilsson og Greger Andersson (red.): *Musiken i Sverige, I. Från forntid till stormaktstidens slutt [1720]. Bokförlaget T. Fischer & Co., Stockholm 1994. 429 s. Ill. Noder. ISBN 91-7054-700-9. S.kr. ca. 500,-.*

De godt 400 sider i 1. bind af denne svenske musikhistorie er opdelt i to hoveddele, 1: *Forntid och Medeltid* og 2: *Vasatid og Stormaktstid*. Første del har tre hovedkapitler om henholdsvis *Uppgifter, Medeltidens kyrkosång* og *Sång och spel utanför kyrkan*. Anden del omfatter *Allmän översikt, Vasahovens musik, Kyrkans musik, Skola och universitet, Stormaktstidens hovmusik* samt *Stad och landsbygd*.

Ikke bare kapitlerne, men i mange tilfælde også de enkelte underafsnit har selvstændig forfatterangivelse. Når teksten alligevel fremtræder med et betydeligt enhedspræg, skyldes det en stærk redaktionel styring i såvel oplæg som krav til den enkelte forfatter, hvortil kommer en effektiv efterbearbejdning af forfatterens tekster. Man har på denne måde opnået, at alle de bedste specialister (mere end 40 til hele værket) har bidraget med deres viden og derigennem sikret, at den nyeste forskning ligger til grund for fremstillingen – men uden at det er gået ud over den redaktionelle linie i stort og småt.

Hovedforfatterne til bind I er Greger Andersson og Ann-Marie Nilsson. Derudover har Cajsa S. Lund (*Forntiden*), Eva Helenius Öberg (*Kyrkans bild av den profana musiken*), Erik Kjellberg (*Vasadynastins renässanskultur; Musiken i tyska församlingen i Stockholm og Stormaktstidens hovmusik*), Fabian Dahlström (*Musiken i hertigdömet Finland*), Harald Göransson (*Kyrkans musik* i kapitlet om Vasatiden) og Jan Olof Rudén (*Skola och universitet*) bidraget.

Hvis man kort skal karakterisere bindet i sin helhed, er musikalsk socialhistorie det, der kommer nærmest. Musikalsk socialhistorie forstået som en positivistisk beskrivelse af musikens rolle og vilkår i samfundet snarere end beskrevet på baggrund af en historisk teori.

Den musikalske stilhistorie spiller ikke nogen rolle i dette første bind – og i den forbindelse rejser der sig en række spørgsmål, som delvis – men også kun delvis – belyses i forordene. Det anføres, at „*Musiken i Sverige* skall kunna bli ett standardverk för såväl envar kulturinteresserad som för alla berörda institutioner“. Enhver forlagsledelse vil af indlysende grunde være tilbøjelig til at postulere en så bred læserskare som overhovedet muligt. Men det er et stort spørgsmål på hvilket niveau den generelt kulturinteresserede – men ikke specielt musikkyndige – vil kunne læse dette bind af *Musiken i Sverige*. For *Medeltidens kyrkosång* gælder det, at et generelt og ikke ganske overfladisk kendskab til den gregorianske kirkesang må siges at være en forudsætning for forståelsen. På side 67 annonceres således en „allmän orientering kring sång och sångböcker i de medeltida katolska gudstjänsterna (liturgin) samt om den flerstämmiga sång som kunnat påträffas på svensk botten.“ Denne gennemgang er imidlertid for overfladisk og for lidt systematisk, til at jeg tror på, at den „uforberejede“ efter læsningen af dette afsnit vil kunne kapere det øvrige med fuldt udbytte. Hvis man derimod på forhånd har de nødvendige forudsætninger og selv er i stand til at relatere fremstillingen til den centrale europæiske musikhistorie, fremtræder middelalderafsnittet som oplysende og meget interessant læsning – med mange detaljer og beskrivelser af forhold specifikt for det svenske.

I forhold til den centrale del af Europa er Sverige – ligesom resten af Norden – temmelig fattig på kilder, især vedrørende flerstemmighedens indførelse og udvikling. Det tjener til forfatterens ros, at de ikke søger at vride mere ud af de få og spredte kilder, end de kan bære.

Det vægtigste afsnit i middelalderdelen er det om de svenske helgenofficier. Her får vi for første gang en fyldig og dog letlæselig redegørelse for denne i Sverige meget populære, sene forgrening af den gregorianske sang.

I første del af bogen er kirkemusikken naturligtvis det kildemæssigt bedst dækkede. Til to andre store afsnit – om *Forntiden* og *Musik utanför kyrkomurarna* – er kildedækningen derimod forsvindende.

I bogens første kapitel om forhistorisk tid gives en oversigt over de vigtigste arkæologiske fund, og der fortælles med støtte i helleristninger og andre ikonografiske kilder så nøjternt, som det nu kan lade sig gøre, om de fundne lydgi-veres og musikinstrumenters formodede anvendelse. Også det efter omstændighederne fyldige afsnit om den mundtligt traderede middelaldersmusik uden for kirken skal fremhæves for dets lodige kombination af fakta og nødvendigt gæt-værk.

Dispositionen af kapitlerne om Vasatid og stormagtstid lader tre musikulturelle strata træde særligt frem. De to er ikke overraskende hofmusikken og kirkemusikken, medens det tredje er musikken ved skoler og universitet. Dertil kommer et kortere, men uhyre vigtigt afsnit om *Musiken i tyske församlingen i Stockholm*.

Ved siden af de mere generelle oplysninger om musikken ved Vasahoffet (og hoffet i hertugdømmet Finland) er det efter min mening interessanteste i dette kapitel den ret detaljerede redegørelse for hoffets musikeransættelser, hvor vi i flere tilfælde støder på navne, som også kendes fra Danmark. Informa-tionerne om det konkrete musikalske repertoire til denne periode er temmelig begrænsede. Derimod får vi i afsnittet om musikken ved den tyske församling i Stockholm god besked om de repertoire-mæssige forhold. Dette skyldes naturligvis, at såvel den tyske församlings ældre repertoire som den nyere, såkaldte Düben-samling er bevaret, stort set intakte. Også musikken ved skoler og universitet er godt belyst gennem overleveringen af i hvert fald dele af de mange ved institutionerne anlagte musikalske samlinger. Ikke overraskende består disse samlinger mestendels af tryk af renaissance- og barokmusik fra de centraleuropæiske lande, mest Tyskland og Italien, men også meget håndskrevet materiale indgår, især i de ældre dele af samlingerne.

Hofmusikken i Sveriges stormagtstid (ca. 1620-1720) er i meget høj grad knyttet til det under Gustav II Adolf etablerede hofkapel og Düben-dynastiet, der som medlemmer og ledere af kapellet gennem flere generationer satte sit stærke præg på hofmusikken. I afsnittet om stormagtstiden får vi god besked om hofkapellets sammensætning og repertoire. Der er også et særskilt afsnit om hoffets trompeterkorps. Hovedvægten lægges dog i afsnittet om Andreas og Gustav (d.æ.) Düben, hvis rolle i

etableringen og opbygningen af en musikalsk hofkultur på højde med dem vi finder i resten af Europa, næppe kan overdrives.

Kapitel 6 beskæftiger sig med kirkemusikken i reformationstiden og stormagtstiden. Den endelige anerkendelse af den luthersk-evangeliske konfession finder sted så sent som ved Uppsala-mødet i 1593, og først i 1614 indføres en fælles, evangelisk gudstjenesteordning, som skulle blive gældende indtil 1811. Psalme-sangens selvstændige udvikling i Sverige finder først og fremmest sted i 1600-tallet – kaldet den svenske salmesangs guldalder. Og en for hele landet gældende korallbog udkom – efter megen tummel – så sent som i 1697. Dette var nogle få af de forhold, der gør udviklingen af den evangeliske kirkesang så forskellig i Sverige og Danmark.

I bogens sidste kapitel, *Stad og Landsbygd*, får vi et interessant indblik i musiklivets indretning, herunder forordninger, „tariffer“ og organisatoriske forhold.

Lidt om det ydre antræk: Bogen er sat i en nydelig typografi i en spalte. Der er mange og smukke illustrationer, herunder mange facsimiler af musikalske kilder, men kun forholdsvis få transskriberede nodeeksempler. Litteraturlisten er god og dækkende, uden at den antager urimelige dimensioner. Der er et person-, men ikke noget sagregister i dette bind. Sagregistret, som ikke er særligt omfattende, findes samlet for hele værket i bind IV. To små kritikpunkter: 1) Billedteksterne er sine steder ulogisk placeret (f.eks. side 104-105, hvor et nodeeksempel fylder hele højresiden, medens den tilhørende tekst incl. nodeeksemplets nummer står på venstresiden i venstre margin). 2) Jeg er sikker på, at den alment kulturinteresserede læser, som bogen angiveligt (også) henvender sig til, vil savne oversættelser af de latinske citater og sangtekster.

For den læser, der har sine forudsætninger i orden, er bind I af *Musiken i Sverige* let læselig musikhistorie – ikke tyngt af dybsindige historieteoretiske overvejelser, men forskningsmæssigt up-to-date i henseende til inddragelse af kilder og med et væld af relevante og interessante oplysninger. For den mindre vel forberedte kan bogen læses som et stykke velskrevet kulturhistorie.

Finn Egeland Hansen

Leif Jonsson og Hans Åstrand (red.): Musiken i Sverige, IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920-1990. Bokförlaget T. Fischer & Co., Stockholm 1994. 592 s. Ill. Noder. ISBN 91-85428-86-8. S.kr. ca. 500,-.

Med denne bog er udgivelsen af det store værk *Musiken i Sverige* bragt til afslutning. Fire omfattende bind der tilsammen tegner et meget detaljeret og nuanceret billede af vort nabolands musik og musikliv, som kun kan imponere. Selv om nærværende bind IV i alt væsentligt følger sig smukt til rækken af de øvrige, er det dog umiskendeligt mærket af de problemer, der uundgåeligt knytter sig til en samlet fremstilling vedrørende vort eget århundrede: Stofmængden er kolossal og har af gode grunde endnu ikke rigtig været gennem tidens effektive sorteringsmekanisme. Dette er da også nævnt i forordet – bl.a. som en slags forklaring på, at bogen ikke er blevet den, man oprindeligt havde planlagt: „Ett speciellt problem har varit att några medarbetare inte slutförde sitt arbete, i viss mån p.g.a. denna materialets obändighet, vilket har fått konsekvenser för några av kapitlen. De ersättningstexter som vi kunnat ta fram har av förklarliga skäl fått delvis andra tyngdpunkter.“ Dette er især gået ud over den planlagte behandling af musiklivets tolker og den nye medieverden, ikke mindst fonogramindustrien.

Bogen er disponeret i to hoveddele omfattende 13 kapitler forfattet af i alt 11 medarbejdere, der alle er meget velanskrevne kendere og forskere. Endelig rummer den (foruden forord og indledning) en kilde- og litteraturoversigt, et personregister og et afsluttende sagregister, der (gældende for samtlige fire bind) er et overordentlig nyttigt redskab.

I den korte indledning fremhæves, at musiklivet med dette bind „tydligare än någonsin kommit att inddelas i tre store områden: konstmusik, folkmusik, populärmusik“, hvad da også helt naturligt præger bogens stofdisposition. Dog ikke mere naturligt end at det absolut skal understreges, at dette ikke er en selvfølgelighed i international sammenhæng. Helt konkret tildeles populärmusikken et særligt kapitel på 116 sider (kapitel 6 af Per-Erik Brolinson og Holger Larsen, der åbner bogens anden hoveddel), folkmusikken får 32 sider (kapitel 7 af Märta Ramsten), mens konstmusikken belyses i fem kapitler omfattende i alt 214 sider (kapitlerne 8-12 af Hans Åstrand,

Göran Bergendal, Bo Wallner og Rolf Davidsson). Rimeligheden af den givne vægtning bliver ikke genstand for en nærmere argumentation, ej heller det forhold, at særlige enkeltportrætter (de i konstmusikkapitlerne indlagte fire store specialafsnit om Hilding Rosenberg, Lars-Erik Larsson, Karl-Birger Blomdahl og Allan Pettersson) udelukkende er forbeholdt komponister fra konstmusikken.

Helt galt er det gået med behandlingen af jazz. Den er blevet placeret i kapitlet om populärmusik, og det har den mildt sagt ikke haft godt af. Kun ni sider er det blevet til, uagtet svensk jazz i flere perioder (ikke mindst i 1950'erne og 1960'erne) i bemærkelsesværdig grad har markeret sig på internationalt niveau med lysende navne som fx Lars Gullin, Arne Domnerus, Bengt Hallberg og Jan Johansson. De er da nævnt, men uden tilløb til dybere karakteristik, og alt, hvad der tilhører tiden efter, glimrer ved et totalt fravær. De pågældende ni sider er tydeligt præget af, at forfatterne er på udebane og ustandselig med citater og henvisninger må læne sig op ad en forsker som Erik Kjellberg, og afsnittet om jazz lever da også langt fra op til, hvad der gennemgående er bindets standard i øvrigt.

Til gengæld må de omfattende afsnit i kapitel 9-11, som Bo Wallner tegner sig for, fremhæves for deres høje kvalitet. Det gælder bl.a. de to godt 18 sider lange portrætafsnit om henholdsvis Rosenberg og Blomdahl, der begge nyder godt af en fornem balance mellem biografisk skitsering, karakteriserende beskrivelse og detaljerede analytiske punktnedslag i en både nuanceret og meget præcis sproglig ikklædning. Her er en forfatter, der i eminent grad er et med sit stof, som det også kommer den mere bredt anlagte beskrivelse af „Måndagsgruppen och musiklivet“ med efterfølgende særabsnit om Sven-Erik Bäck og Ingvar Lidholm til gode.

Bogens første hoveddel giver en god redegørelse for væsentlige sider af musiklivet i mere almen forstand, og specielt i kapitel 2 og til dels også kapitel 5 (af henholdsvis Rolf Davidsson og Lennart Reimers) belyses, hvorledes man i løbet af perioden fik udviklet en særdeles udbygget og velfungerende infrastruktur, som i dag danner grundlag for svensk musikliv i al dets mangfoldighed. Den store statslige musikudredning fra 1947 fulgt op af bl.a. etableringen af Rikskonserter i 1963 samt OMUS-reformen i 1970'erne er afgørende trin i denne

udvikling, hvor bl.a. decentralisering bliver et nøglebegreb, ligesom den gradvise eliminerings af den forudgående tids konsensus om, hvad der repertoire-mæssigt er lodigt – til fordel for en langt mere pluralistisk musik- og kultur-opfattelse.

Slutkapitlet „Musiken i Sverige och framtiden“ (kapitel 13) rummer en række betragtninger, der ikke alle er lige opmuntrende, og som bl.a. handler om overlevelseskampen mod „multijätterna“, den multinationale musik-industri – for ikke at tale om skrækforestillinger om kunstmusikken eventuelt engang fortrængt af en mere eller mindre artificiel computermusik el. lign. Balancen genoprettes dog noget med følgende slutbemærkning: „musik ... lär inte låta sig förträngas av andra modaliteter eller ljudkonstvarianter utan kommer snarast som tidigare i mänsklighetens historia att i sig assimilera nymodige och framtida komponenter.“

Bertel Krrrup

Lars Lilliestam: Gehörsmusik, blues, rock og muntlig tradering (Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen 37). Göteborgs Universitet, Akademiförlaget, Göteborg 1995. 264 s. Noder. ISBN 91-24-16670-7.

Even Ruud og Odd Are Berkaak: Sunnwheels, fortellinger om et rockeband. Universitetsforlaget, Oslo 1994. 224 s. Ill. ISBN 82-00-02494-6.

Formålet med Lars Lilliestams bog er at beskrive den forskning, som findes om gehørs-musik, og at beskrive, hvorledes man kan analysere denne eksemplificeret ved blues- og rockmusik. Første kapitel, „Musik, muntlighed og skriftlighed“, kommer vidt omkring sit emne. Lilliestams inspiration har i høj grad været den amerikanske litteraturforsker Walther J. Ongs opstilling af karakteristika for hhv. mundtlig og skriftlig kultur (i afhandlingen *Orality and Literacy* 1982). I modsætning til Ong understreger Lilliestam dog, at tilstedeværelsen af den skriftligs kulturs fremtrædelses-former ikke fuldstændig udelukker den mundt-liges, men at vi befinder os i et samfund, hvor skriftkulturens mønstre slår igennem med forskellig styrke inden for samfundets forskellige klasser. Med inddragelse af musiketnologen

Ruth Finnegan slår Lilliestam fast, at mundt-lige og skriftlige træk ytrer sig forskelligt i forskellige kulturer på forskellige tidspunkter, og han hævder således, at mundtlig og skriftlig kultur har en historisk dimension. De mange referencer giver en udmærket gennemgang af den litterære og etnologiske forskning, der knytter sig til kapitlets emne, og Lilliestams sædvanlige, meget diskuterende og orienterende skrivestil åbner feltets problemstillinger snarere end besvarer dem. Det skal også fremhæves, at de mange præcise henvisninger til primærlitteratur gør fremstillingen meget brugbar for andre forskere med interesse for mundtlig/skriftlig-dikotomien.

Hvor indledningskapitlet forholder sig alment og temmelig overordnet til problemstillingen, er emnet for andet og tredje kapitel den musikalske praksis, som knytter sig til den mundtligt overleverede musik. De to kapitler fokuserer på bluesformlen. Andet kapitel er en gennemgang af bluesskemaets udviklingshistorie, idet skemaet netop ses som en musikalsk formel. Her udfoldes en musikhistorieskrivning, som i meget høj grad tager udgangspunkt i materialet (formlen) og musikernes bearbejdning heraf. Lilliestam refererer til den sydafrikanske musikforsker Peter van der Merwe, der har understreget, at essensen i 12-takters-blues ikke oprindeligt ligger i de 12 takter, men i formens tredelte natur; van der Merwe mener ligeledes, at oprindelsen til blues-skemaet ikke kun, som tidligere forskere har hæv-det, er den engelske ballades tre underliggende akkorder, men at akkordfølgen kan spores tilbage til renæssancens italienske og franske dansemusik. På denne baggrund karakteriserer Lilliestam blues-skemaet som en mundtlig overleveret musikalsk form, hvis formel kan varieres på utallige måder. Med udgangspunkt i sangfamilier – der defineres som en gruppe af melodier med samme karakter, med nogen-lunde enslydende tekst og i mange tilfælde knyttet sammen gennem en vis lighed i akkompagnementets akkordrækkefølge – analyseres fem versioner af *Rollin' and Tumblin'*, og Lilliestam påviser, hvordan den mundtlig overlevering påvirkes af skriftkulturens normer, idet bluesskemaet i rock og jazz er regelbundet i modsætning til countrybluesens løsere karakter. Dette har Lilliestam allerede påvist i sin af-handling, *Musikalsk Ackulturation*, fra 1988. I jazz- og rockmusik melodiseres en bestemt harmonik, mens den oprindelige bluesmusik i

højere grad tilpassede sin melodik til harmonierne – bluesskemaet er altså blevet en fastlagt formel, som musikeren kan spille med eller imod. Dette anser Lilliestam for at være et skriftkulturelt træk.

Bogens tredje kapitel bygger på musikeres udtalelser om mundtlig overlevering i praksis, og her berøres problemer i forhold til terminologi, spillestil, komposition, tekster og undervisning. Kapitlet er meget anvendeligt i en undervisningsmæssig sammenhæng, idet her er empiriske eksempler på alle mulige vinklinger af emnet „Rock som Gehörsmusik“.

Gehörsmusik, blues, rock og muntlig trading er en yderst velorienteret og -orienterende bog, der kan anvendes som supplement til de sædvanligvis meget personfikserede fremstillinger af rockmusikkens historie, idet Lilliestam har stor indsigt i udviklingen af rockens musikalske materiale. Sproget er klart, og de musikalske analyser er gode illustrationer af forfatterens pointer. Skal man komme med en lille indvending, må det blive, at Lilliestam i det sidste kapitel berører så mange facetter af rocken som mundtlig kultur, at det er svært for læseren at bevare overblikket.

Den svenske musikforskning synes at adskille sig fra den danske ved en større grad af åbenhed og orientering om forskningsarbejder inden for forskellige musikkulturer. Således vidner bogens litteraturliste om en stor orienteringsflade inden for det musikvidenskabelige felt.

Bogen *Sunwheels, fortællinger om et rockeband*, udgivet af Universitetsforlaget i Oslo, er den mest fængslende fagbog, jeg har læst i lang tid. Igennem to år har to nordmænd, musikforskeren Even Ruud og antropologen Odd Are Berkaak, fulgt et rockorkester på nært hold. Bogen beskriver et ualmindeligt spændende feltarbejde, som forfatterne hele tiden beskriver både indfølelse og analyserende. Fremstillingen er bygget op om historien om Sunwheels, *urbandet* for det band, forskerne fulgte. I den første del af bogen beskrives drengsårenes orkester gennem fortællinger kommenteret af de to forskere. I anden halvdel præsenteres vi for de nuværende bandmedlemmer og deres fortællinger om sig selv og om bandet. Forfatterne ser populkulturen som en mødeplads hvor brud og modstand – rockkulturens altid fremhævede oprør – lever side om side med en forsonende og samlende praksis – *the band must go on*.

Berkaak og Ruud tager afstand fra udelukkende at se rockkulturen som oppositionel, og gennem beskrivelser af øvelse, interviews med den enkelte musiker og beskrivelser af dennes forhold til musik og ambitioner viser de, hvorledes rockkulturen også skaffer sine medlemmer indsigt i samfundets strukturer og realiteter. Musikere repræsenterer hver deres holdning til musik, og spektret er bredt. Jeg har læst bogen flere gange i løbet af det sidste år, og jeg er stadig fascineret af dette forskningsarbejde, der er så indsigtfuldt, og som formidles så fremragende til læserne.

Både de to forfattere til denne bog og Lars Lilliestam er i øvrigt med i netværket *Nordisk Rockforskning*, som nu har bestået i fem år under NorFAs vinger.

Charlotte Rørdam Larsen

Plader

F.L.Ae. Kunzen og Jens Baggesen: Holger Danske. Inga Nielsen (Oberon), Henriette Bonde-Hansen (Titania), Inger Dam Jensen (Rezia), Marianne Rørholm (Almansaris), Gert Henning-Jensen (Holger), Johannes Mannov (Kerasmin), Johan Reuter (Buurman/Bobul), Guido Paëvatalu (Muftien), Radiosymfoniorkestret, Radiokoret, Thomas Dausgaard (dirigent). dacapo 8.224036-37. (2 cd'er).

Det litterære bunkslagsmål, der er gået over i historien som *Holger-fejden*, henviste for lang tid den store opera til en sekundær rolle på den danske scene. Ophobede spændinger i forholdet mellem dansk og tysk og mellem borgerkab og hof væltede frem i foråret 1789. Egentlig var *Holger Danske* vist et ret uskyldigt midtpunkt i mudderkastningen, men polemikken tog livet af værket, der endte som et af de mest respekterede spøgelsers i dansk musikhistorie. Et mesterværk, bedyres der overalt, men det er ikke blevet hørt eller set bortset fra ved enkelte behjertede forsøg på genoplivning.

Nu foreligger *Holger* på det medium, der i vore dage hurtigst og lettest – når man ser bort fra en kostbar TV-produktion – kan føre en

opera ud over verden og måske endda skærpe interessen så meget, at den igen kan komme til opførelse: Stridens genstand er kommet som en luksuriøs dobbelt-cd, der efter referaterne at dømme overalt er blevet mødt med begejstring og overraskelse.

Sikkerheden i syntesen af tidens stilarter, den nøje beregnede symmetriske opbygning af de tre akter, brugen af sammenknyttende elementer og motiver, for slet ikke at tale om den indtagende melodiositet – alt slår en med forundring ved første møde. For en gangs skyld er der guld for enden af regnbuen, og præsentationen på cd lever op til det på lykkelig vis.

Holger Danske er en eventyrlig trylleopera over Wicelands versroman *Oberon* med virtuos udnyttelse af kontrasterende scenebilleder fra østens pragthoffer, romantisk dunkel skov og bjerglandskaber med lyn og torden, som musikken følger i eksotisk 'tyrkisk' indfarvning af en dramatisk orkestersats, der ubesværet forbinder kontrasterne. Men operaen er først og fremmest en kærlighedshistorie, eller rettere to: Alfekongen Oberon søger forsoning med sylfidernes dronning Titania, og det kan kun ske gennem to dødeliges dydige troskab gennem alle farer. Første akt er forberedelsen. Oberon synger om sin længsel, møder Holger og hans tjener Kerasmin, slutter så at sige en pagt med Holger og forsyner ham med 'det hemmelige våben', hornet som alle må danse efter. Samtidig i Bagdad drømmer sultanens datter Rezia om en lys prins fra Vesten. I anden akt mødes Holger og Rezia, deres kærlighed slår ud i lys lue, og med hornets Okerons hjælp gør de sig fri af sultanens magt. Alt tegner lyst for fuldbyrdelsen, men på hjemvejen bliver de fanget og gjort til slaver i Tunis. Tredie akt er prøvelsen. Titania længes efter sin Oberon og følger med ængstelse det unge pars skæbne. Som slaver efterstræbes de af henholdsvis sultanen og sultaninden i Tunis, Bobul og Almansaris. Selv stående bundne på bålet fraviger de ikke dydens vej. Det er løsenet – dyden har fået sit, og de to par kan forenes.

Egentlig er historien ganske skematisk, men Baggesen og Kunzen har udfyldt den med en fantasirigdom og en sensuel følsomhed, som giver personerne kød og blod. Der er en dugfrisk betagelse af kærligheden i poesi og musik, som man er tilbøjelig til at tilskrive ophavsmandenes unge alder – de var henholdsvis 24 og 27 – noget lignende kom de tilsyneladende heller ikke senere til at skabe. Musikken følger

teksten og det danske sprog smidigt og uden ophold mellem akkompagnerede recitativer, dramatisk arioso, sange og arier på en måde, som føles aldeles fri for tyngende konventioner. Dansens berusende befrivelse går som et ledemotiv gennem operaen hånd i hånd med alfekorets ophøjede påmindelser om dydens løn. I 1789 var det fremtidens musik, romantikkens spændingsfyldte spil mellem krop og sjæl, mellem natur og kunst og gammelt og nyt. Her musikalsk tegnet i spændet mellem folkevisen og den erotisk henførte store soloscene. Forbillederne er indarbejdet næsten umærkeligt. Der er en reverens til Hartmann og Ewalds *Fiskerne* (Liden Gunver) i Kerasmins ballade (De spøgelses danser), og f.eks. Gluck dukker umiskendeligt op i starten af Rezias store scene (O fryd – ukendte kildren i mit bryst). Tredie akt rummer to sange, som har iørefaldende kvaliteter til at blive internationale slagere, Titantias „Sitrer sagte, gyldne strenge“ og Almansaris' „Bæver, gyldne strenge“ – samme sag udtrykt af modpoler.

De forbitrede kritikere i Holger-fejden havde ret på nogle punkter, selv om vi i dag nok ikke vil tillægge manglerne særlig vægt. Det nationale islæt er tyndt. Holger proklamerer 'Danmark er mit fødeland' – det virker som en halvhjertet gardering midt i begejstringen for det eksotiske. Og Almansaris' forsøg på at forføre Holger er i sin utilslørede erotik lige til et forbud!

Indspilningen bærer kun få og svage spor af, at det for de fleste medvirkende er første gang, de fortolker værket. Thomas Dausgaard gør en fornem indsats med Radiosymfoniorkestret, musikken står levende og nuanceret, kun i nogle af dansene fornemmer man lidt ufrihed, mere givn sig hen ville klæde dem. Mange numre forgyldes af det skønneste obospil, og der er flere fine violinsoloer – disse musikere havde fortjent at blive nævnt ved navn.

Rollerne er blevet besat med en rigtig fornemmelse for stemmernes karakter – det hjælper til at visualisere personerne. Gert Henning-Jensens nærmest overmodige tenor bringer helten Holger lyslevende på scenen, og Johannes Mannov er med præcis diktation hans tro følgesvend. Ellers er det kvindeskikkelserne, der fascinerer. Inga Nielsen og Henriette Bonde-Hansen er i særklasse som Oberon og Titania, perfekt matchede og begge med en sjælden varme i klangen. Inger Dam Jensen og Marianne Rørholm forsvare de vanskelige,

mere sammensatte partier som Rezia og Almansaris med held, selv om begges skikkelser sandsynligvis vil vinde i dybde efter sceniske opførelser.

Til udgivelsen hører et fremragende led-sagehæfte med teksten og udførlige regianvisninger på dansk, engelsk og tysk. Operaens baggrund belyses dels ved en kronologisk skitse til Kunzens biografi og dels ved to udførlige, reelt oplysende artikler, Heinrich W. Schwabs om selve operaen og Ole Kongsteds om Holger-fejden – sådan skal det gøres! Schwab får i en parentes gjort opmærksom på, at Kunzens partitur endnu ikke foreligger trykt. Et pålideligt trykt nodemateriale er afgørende for operaens videre udbredelse og burde nu være en påtrængende opgave. Desuden er nysgerrigheden efter at høre Kunzens og Baggesens anden store opera *Erik Ejegod* fra 1798 også voldsomt skærpet.

Peter Woetmann Christoffersen

Vagn Holmboe: *Symfoni nr. 1-13, Sinfonia in memoriam. Aarhus Symfoniorkester, Den Jyske Operas Kor, Mogens Dahl (korleder), Owain Arwel Hughes (dirigent). BIS-CD 572, 573, 605, 618, 695, 728. (6 cd'er).*

Da Knudåge Riisager i 1940 i *Dansk Musik-tidsskrift* skrev sin berømte artikel med titlen „Symfonien er død – musikken leve!“, blev han i det følgende nummer af tidsskriftet kraftigt imødegået af Vagn Holmboe, og det blev også netop Holmboe, der med størst eftertryk skulle vise, at symfonigenren stadig kunne udfordre danske komponister. Nu foreligger Holmboes store symfoniproduktion indspillet på cd, hvilket er glædeligt og yderst fortjenstfuldt. Ud over de 13 nummererede symfonier, som er blevet til i perioden 1935-94, har Holmboe komponeret fire symfonier for stort orkester: dels tre tidlige fra årene 1927-33, dels *Sinfonia in memoriam* fra 1954-55. Dette sidste værk er medtaget i den nye pladeudgivelse.

Medens størstedelen af Holmboes store strykekvartetproduktion længe har været tilgængelig på grammofonplade, har kun ganske få af symfonierne, nemlig nr. 7, 8 og 10, opnået en plads i pladekatalogerne. Det kan for så vidt undre, når det tages i betragtning, at Holmboe

tidligt høstede anerkendelse som sin generations betydeligste danske symfoniker endog med en meget stor anseelse også uden for landets grænser. Da ligeledes kun et fåtal af symfonierne er trykt, har vi med det nye pladesæt, indspillet 1992-96, for første gang muligheden for at danne os et samlet overblik over dette monumentale *oeuvre*.

Og monumentalt er det. En gennemlytning af de seks plader vil uden tvivl fylde de fleste lyttere med en dyb respekt for den kompromisløse og stærkt originale linie, Holmboe tidligt valgte at følge. At Vagn Holmboe allerede i den 2. symfoni fra 1938-39 er „sig selv lig“ i en grad, så de følgende værker i genren nærmest synes foregrebet her, er en af de forunderlige erkendelser, disse plader byder den opmærksomme lytter.

Den 1. symfoni (1935) er for kammerorkestret og bærer med sin folkemusikprægede melodik og sin fremtrædende dyrkelse af det rytmiske element tydeligt vidnesbyrd om den unge Holmboes fascination af Kodály, Bartók og Stravinsky. Owain Arwel Hughes giver dette værk en spændstig og klart formuleret opførelse med velgørende spilleglæde i de burleske afsnit. Det veloplagede orkesterspil præger i øvrigt alle pladerne. Med den 2. symfoni (1938-39) slog Holmboe for alvor sit navn fast, og det er næppe for meget sagt, at dette voldsomme og bredt anlagte værk er pladesættets store sensation. Det må forekomme komplet uforståeligt, at et sådant værk ikke for længst er blevet indlemmet i repertoire. I Århus Symfoniorkester og Hughes' opførelse fremstår det med en udtrykskraft og symfonisk bredde, som allerede i samtiden vakte opmærksomhed. Optagelsen realiserer uden problemer såvel de store dynamiske udsving som de fremtrædende soli. Ligesom de to nævnte symfonier har den 3., *Sinfonia rustica* (1941), kun været spillet få gange i de seneste årtier. Skønt den i ydersatserne har et festligt, diverterende præg, hviler der over mellemsatsen en skæbnsvanger stemning, som varslar flere af de følgende symfoniers delvis dystre grundkarakter. Både den 4. symfoni, *Sinfonia sacra* (1941, 1945), og den 5. (1944) er stærkt præget af besættelsestiden. Sammenligner man Hughes' fortolkning af den 4. symfoni med en optagelse fra 1975 med Herbert Blomstedt, Radiosymfoniorkestret og Radiokoret (upubliceret), viser der sig overraskende forskelle i spilletid især i de to første satser: Blomstedt 8:57 og 8:02,

Hughes 6:33 og 6:55. Det hurtige og fremadrettede er karakteristisk for Hughes, men i denne symfonis andensats går en del af den knugende stemning tabt i det opskruede tempo. I den 5. og særligt 6. symfoni (1947) formår Hughes derimod at formidle de lyriske kvaliteter, som findes i disse overvejende alvorlige og strenge værker. 6. symfonis anden del får hos Hughes en ilter udførelse, som fastholdes fint i optagelsen.

Den 7. symfoni (1950), der nok er komponistens hyppigst spillede, foreligger i en gramfonindspilning med Radiosymfoni-orkestret og John Frandsen (DMA 018). Ligesom Nicolai Malko i den upublicerede optagelse fra uropførelsen i 1951 foretrækker Hughes en hurtig puls, hvorimod Frandsen lader symfonien folde sig bredere ud ved bl.a. at betone det klanglige aspekt. Ingen af de to nye eller nyere indspilninger når dog Malkos i dens overordentlig dynamiske og spirituelle anlæg. Anderledes forholder det sig med Symfoni nr. 8, *Sinfonia boreale* (1951), som i Jerzy Semkow og Det Kgl. Kapels gramfonindspilning (EMI 2903161) fremstår med et noget vagt udtryk. Hos Hughes og Århus Symfoni-orkester bliver denne symfoni til et kraftfuldt billede på det nordiske med voldsomme udladninger i messing og slagtojs og et stærkt bid i det rytmiske. Med den unummererede *Sinfonia in memoriam* (1954), skrevet til tiåret for besættelsens ophør og oprindelig benævnt nr. 9, afsluttede Holmboe første del af sin symfonirække.

Der skulle gå 14 år, før Symfoni nr. 9 forelå. Dette stærkt nuancerede værks klangskønhed og latente styrke forløses smukt i Hughes' tolkning. Efter denne symfoni fulgte med relativt få års mellemrum symfonierne nr. 10 (1970-71), nr. 11 (1980), nr. 12 (1988) og nr. 13 (1994). Sammenligner man Sixten Ehrling og Göteborgs Symfoni-orkesters indspilning af nr. 10 (Caprice CAP 1116) med den nytilkomne, kan man hos Ehrling konstatere en større beherskelse af det storformale, de dynamiske linier og den rytmiske smidighed – det høres f.eks. i den gigantiske opbygning af kulminationen i anden sats – men Hughes formår dog også her at redegøre overbevisende for værkets struktur og lade musikkens stærke iboende kraft komme frem. Når man stiller den upublicerede optagelse fra Yuri Ahronovitch og Radiosymfoni-orkestrets uropførelse (1982) af den 11. symfoni over for Hughes', tegner den sidstes profil sig med stor tydelighed. Hvor Ahronovitch dispo-

nerer sin opførelse på grundlag af værkets subtile klangnuancer og flere steder statiske virkning, lader Hughes permanent det rytmiske være drivkraften med en noget prosaisk virkning til følge. Varighederne – hhv. lidt over 27 min. og 20:21 – taler deres eget klare sprog. Symfonierne nr. 12 og 13 føres fint frem på det nye sæt. Man må her forbavses over den aldrende komponists evne til stadig fornyelse; selv disse sene værker åbner for nye perspektiver i det holmboeske landskab.

Pladernes tekniske kvalitet er i mange henseender upåklagelig. Dog kunne man sine steder have ønsket sig et mindre analyserende, instrumentspottende klangbillede, som tilmed for ofte afføder en skarphed i gengivelsen. De ledsagende booklets, som rummer fyldige beskrivelser af værkerne og de optrædende, prydes af Meta May Holmboes smukke naturfotografier.

Claus Røllum-Larsen

Kenneth Krak, Arne Ryge Petersen, Esben Wolf & Anders Christensen: Læsø – dans & musik.

Folkemusikbusringen, Århus 1995. 184 s. Ill.

Noder. ISBN 87-89444-10-8.

Traditionel musik fra Læsø. Forlaget Kragen & Folkemusikbusringen CD DFS 5/FHMR 9501. (1 cd).

Evald Thomsen: Så nemt er dét! Folkemusikbusringen, Århus 1994. 104 s. Ill. Noder. ISBN 87-89444-08-6.

Evald Thomsen: Lydbilleder. Folkemusikbusringen OTR-CD 1015. (1 cd).

Læsø och Evald Thomsen är två centrala begrepp i dansk folkmusik – båda finns nu dokumenterade i bok- och CD-form. Læsø är för dansk folkmusik något av vad Telemark är för norsk, Dalarna för svensk, Karelen för finsk eller varför inte Galway för irländsk och Szék för ungersk. Det är till platser som dessa folkmusiksamlarna helst dragit, och efter dem alla folkmusikintresserade. Det är platser vars musiktraditioner blivit närapå nationella ideal, fastän de på många sätt är otypiska.

Evald Thomsen personifierade i flera decennier dansk spelmansmusik i en vid omvärld. Det är inte för mycket sagt att han till och med personifierade dansket. Med sitt medryckande spel, sin okuvliga spelglädje och sin ständiga

cigarr var Evald Thomsen alltid rejält synlig i de sammanhang han framträdde.

Dessa båda institutioner i dansk folkmusik kan således studeras därhemma genom läsning och lyssning. Böckerna, för att börja med dem, är mycket olika. Boken om Læsø är författad av fyra sakkunniga personer. Den bygger på ett mångårigt insamlingsarbete som delvis utförts på ideell grund, delvis av medarbetare från Dansk Folkemindesamling. Av redovisningen framgår att Anders Christensen medverkat i expeditioner av båda lagen.

Boken ger inledningsvis en kulturhistorisk inramning av musiken och dansen, bjuder därpå på generösa presentationer av informanterna. Huvuddelen av boken innehåller dansbeskrivningar (inte mindre än 36 stycken) och melodiuppteckningar (109 stycken).

Utgivarna understryker svårigheterna med att överföra såväl dans som spel till skrift. Syftet med utgivningen av materialet är – som jag uppfattar det – tvåfalt. Boken ska återge dansen och musiken från Læsø så troget som möjligt, men också fungera som en instruktion för den som vill lära sig dansa eller spela. „Vores nedskrift af melodierne er derfor et kompromis mellem ønsket om en præcis nedskrift og noderens læsbarhed“, hävdar utgivarna helt följdriktigt. Det ska sägas att många moderna folkmusikutgåvor delar ambitionen att både dokumentera och instruera.

Av bokens många förtjänster vill jag allra helst ta fram det faktum att dans och musik dokumenterats parallellt. Det är nämligen mycket sällan som dansen och dansmusiken får följas åt in i arkiven och ut på boksidorna. Detta självklara samband mellan musiken och stegen bryts i regel – och kvar blir nästan alltid bara den klingande musiken. Boken om Læsø är på så sätt en förebild.

Boken om Evald Thomsen har en annan bakgrund. Den bygger i allt väsentligt på ett inspelat material: muntliga hågkomster som spelmannen talade in till sonen Hardy 1986. Dessa inspelningar har renskrivits och redigerats av Arne Keller som blygsamt menar att Evald Thomsen „er at betragte som forfatteren“. Tillvägagångssättet har prövats förr. „Oral Autobiography“ kallar amerikanen Glen Alyn sin bok om bluesångaren Mance Lipscomb (1993), vilket skulle kunna gälla som en genrebeteckning. I detta fall, dvs vad gäller boken om Evald Thomsens spelmansliv, är det synd att inte källorna redovisas bättre. Läsaren

får inte veta vilka band Keller utnyttjat, heller inte hur mycket eller litet Keller redigerat Thomsens tal.

Fördelen med metoden är att huvudpersonen kommer nära läsaren, vilket sker här. Evald Thomsen berättar i jag-form på ett sätt som nästan är lika livfullt som hans spel.

Den kronologiska berättelsen ackompanjeras av 16 låtuppteckningar, de flesta utförda av Evald Thomsens „upptäckare“ och dokumentatör: Thorkild Knudsen. Det kan noteras att Knudsens uppteckningar är mer detaljerade än uppteckningarna från Læsø.

Till båda böckerna följer en CD, dvs bok och CD fungerar separat, men bästa behållningen får den som tar del av såväl bok som CD. Utgåvan med inspelningar från Læsø innehåller mestadels fiolspel (38 av sammanlagt 43 nummer). Levy och Madvig Vilsen, kusiner på svenska, fättre på dansk, tillhöriga en stark spelmanssläkt på denna ö i Kattegat, dominerar med 32 nummer.

Inspelningarna är gjorda mellan 1958 och 1986. Ett informativt häfte, skrivet av Anders Christensen, medföljer.

CD:n innehåller kort sagt underbar musik. Spelet är i de flesta fall så oerhört dansant och rytmiskt. Mycket riktigt är flera inspelningar gjorda i samband med danstillfällen – ljuden från de dansande låter som ett diskret slagverksackompanjemang.

I än högre grad är inspelningarna på CD:n med Evald Thomsen hämtade från levande situationer. Inledningsnumret från en krog i Köpenhavns närhet har sådant tryck att en varningstext vore befogad! Idén att sammanställa inspelningar med Evald Thomsen inför en publik – „lydbilleder“ som utgivaren Vagn Dahl Hansen kallar dem – höjer lyssnarvärdet åtskilligt. Men allting vilar förstås på kvaliteten i Evald Thomsens spel.

Samtliga inspelningar är gjorda av paret Anelise och Thorkild Knudsen under åren 1963-1980.

På kort tid har de kanske mest kända inslagen i dansk folkmusik blivit tillgängliga för läsare och lyssnare – till de här anmälda utgåvorna ska läggas bok och CD med den makalösa sångerskan Ingeborg Munch. Utgåvor av detta slag betyder mycket: de sprider kunskap och inte minst intresse. I bästa fall ger de med sin populära form underlag för fortsatta satsningar, ty det finns många intressanta men ännu outgivna dokument.

Gunnar Ternhag

Bibliografi, 1996

ved Niels Bo Foltmann

I lighed med de foregående to års bibliografier er også denne primært baseret på spørgeskemaer. Tak for de mange tilbagemeldinger. For at der ikke skal herske tvivl om bibliografiens omfang og karakter, skal det her præciseres, at den har et dobbelt sigte, nemlig at beskrive dels danske musikforskeres produktion, dels udenlandske musikforskeres publikationer vedrørende dansk musik. Der optages kun titler udkommet i de to foregående år. Følgende publikationer optages som hovedregel ikke: Utrykte universitetsspecialer, avisartikler, anmeldelser, cd-booklets samt artikler vedrørende musik i *Den Store Danske Encyklopædi*.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Niels Bo Foltmann: „Bibliografi 1995“, *DÅfM XXIII*, s. 118-122

Niels Bo Foltmann, Anne Ørbæk Jensen og Claus Røllum-Larsen: „Jan Maegaard: Videnskabelige arbejder“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 303-319

Vagn Kjerulf Jensen: *En registrant over Gunnar Berg's (i Danmark) efterladte manuskripter*. Dansk Musik Informations Center, København 1996, 218 s.

Thomas Michelsen: „Jan Macgaard: Kompositioner og diskografi“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 320-340

Paul Rapoport: *The Compositions of Vagn Holmboe*. Edition Wilhelm Hansen, København 1996, 224 s.

Susanne Sugar: *The Danish national bibliography: Music / comp. by the Music Department of the Royal Library; 1991-1995*. Dansk Biblioteks Center, Ballerup 1996, 138 s.

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

Dansk Musikforskning mod år 2000
Dansk Musikforskning frem mod år 2000. Rapport fra seminar den 11. maj 1994, red. af Finn Ege-

land Hansen. Statens Humanistiske Forskningsråd 1996, 102 s.

DÅfM XXIII

Dansk Årbog for Musikforskning XXIII (1995) red. af Jens Henrik Koudal og Niels Bo Foltmann. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødring Musikforlag) København 1996, 126 s.

Festskrift Jan Maegaard

Festskrift Jan Maegaard, red. af Mogens Andersen, Niels Bo Foltmann og Claus Røllum-Larsen. Engstrøm & Sødring Musikforlag, København 1996, XV + 348 s.

Music Therapy within Multi-Disciplinary Teams. Proceedings of The 3rd European Music Therapy Conference Aalborg 1995, red. af Lars Ole Bonde og Inge Nygaard Pedersen. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 1996, 216 s. [denne titel vil blive indekseret i næste årbog]

Musik im Norden

Friedhelm Krummacher: *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und nord-deutschen Musikgeschichte*, udg. af Siegfried Oechsle, Heinrich W. Schwab, Bernd Sponheuer og Helmut Well. Bärenreiter, Kassel 1996, 248 s.

M&F 21

Music in Copenhagen. Studies in the Musical Life of Copenhagen in the 19th and 20th Centuries (Musik & Forskning 21, red. af Niels Krabbe) C.A. Reitzels Forlag, København 1996, 299 s.

The Music of Per Nørgård

The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretive Essays, red. af Anders Beyer. Scholar Press, København 1996, 320 s.

ÖMZ (Nielsen Special)

Österreichische Musikzeitschrift 51 (Nielsen Special) red. af Marion Diederichs-Lafite. Wien 1996, 104 s.

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600

John Bergsgaard: „Forskning indenfor gregorianik i Danmark – Kilder og forskningsstrategier“, *Gregorianikk, billedkunst og liturgi i middelalderen: Nordiske studier* (Senter for middelalderstudier, Skrifter nr. 1, red. af Ola Kai Ledang) Dragvoll 1996, s. 29-38

- John Bergsagel: „Musik på dronning Margrete 1.s tid“, *Margrete 1. Nordens Frue og Husbond. Kalmarunionen 600 år*, red. af Poul Grindler-Hansen. København 1996, s. 174-177
- Ole Kongsted: *Ars Baltica Musicalis* (Marmorkirkens Koncerter 1996) København 1996, 7 s.
- Ole Kongsted: *Glemte Renæssancemestre. Fund og forskning i dansk og nordeuropæisk renaissance-musik* (Kirkemusik i Sorø Kirke 1996) København 1996, 12 s.
- Ole Kongsted: „Hertugens musiksamling. Om hertug Johann Albrecht I af Mecklenburgs samling af musikaler i universitetsbiblioteket i Rostock“, *CHM-nyt. Meddelelser fra Center for Historisk Musik* 19/7 (1996) s. 16-22
- Ole Kongsted: „Itinerarium Balticum. En musikalsk rejse i Balticum i anden halvdel af 1500-tallet“, *Copenhagen Early Music Festival* [programbog, m. engelsk oversættelse] København 1996, s. 26-29 og s. 33
- Ole Kongsted: „Musikervandring i Balticum i 1500-tallet“, *Musa*, 14/8, s. 17-22; også i *CHM-nyt. Meddelelser fra Center for Historisk Musik* 20/3 (1996) s. 7-13
- Ole Kongsted: „Triduum Sacrum. Orlando di Lassos 5-stemmige 'Lamentationes Jeremiae Prophetæ', *Kirkemusik i Sankt Andreas Kirke*, København 1996, s. 3-37
- Bent Olsen: *Musikken i Middelalder og Renaissance*. Forlaget Systime 1996, 167 s.
- CA. 1600 TIL CA. 1910
- Lars Ole Bonde: „Opera, nej tak! Træk af Wagners kompositionsteknik / From Opera to Drama. Aspects of Wagners Composition Technique in the 'Ring', [tosproget artikel] *Ringene* [programbog til Den jyske Opera, august 1996] Århus 1996, s. 23-27 og s. 34-39
- Gorm Busk: „Friedrich Kuhlau's Operas and Theatre Music and their Performances at the Royal Theatre in Copenhagen (1814-1830)“, *M&F* 21, s. 93-127
- Gorm Busk: „Weyses klavermusik“, *DÅfM XXIII*, s. 11-21
- Tine Frank: „Rued Langgaard – A Symbolistic Composer?“, *DÅfM XXIII*, s. 31-37
- Carsten E. Hatting: „C.E.F. Weyses Symphonies“, *M&F* 21, s. 11-48
- Peter Hauge: „Carl Nielsens første opus: Problemer omkring tilblivelsen og førsteopførelsen af Lille Suite“, *Fund og Forskning* 35 (1996) s. 223-237
- Sten Høgel: „The Sun Arises in the East. On the Morning Songs for Children, 1837 by B.S. Ingemann and C.E.F. Weyse“, *M&F* 21, s. 49-92
- Anne Ørbæk Jensen: *Hellige Flamme. Studentersang i Danmark i 1800-tallet*. Engstrøm & Sødring Musikforlag, København 1996, 408 s.
- Niels Martin Jensen: „Buxtehude und Kaspar Förster – Vergleich im Rahmen der deutsch-italienischen Musiktradition“, *Deutsch-italienische Musikbeziehungen. Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600-1750* (Musik ohne Grenzen 3) München-Salzburg 1996, s. 44-54
- Ole Kongsted: „Der Hofkapellmeister F.L.Ae. Kunzen – Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung in Kopenhagen, Lübeck und Kiel“, *Forum Musikbibliothek* (1996/1) s. 71f
- Ole Kongsted: „Om Holger Danske og Holger-fejden“, *Magasin* 10/4 (1996) s. 19-31
- Jens Henrik Koudal: „Mobility of Musicians in the Baltic in the 17th and 18th Century“, *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993*, red. af E. Ochs, N. Schüller og L. Winkler. Akademie Verlag, Sankt Augustin 1996, s. 137-147
- Jens Henrik Koudal: „Stadsmusikantens betydning / The Importance of the Town Musician“ [tosproget artikel] *Copenhagen Early Music Festival*. København 1996, s. 38-43, s. 53
- Niels Krabbe: „The Reception of Beethoven in Copenhagen in the 19th Century“, *M&F* 21, s. 160-201
- Friedhelm Krummacher: „Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik“, *Musik im Norden*, s. 99-116
- Friedhelm Krummacher: „Gattung und Werk. Zu Streichquartetten von Gade und Berwald“, *Musik im Norden*, s. 117-143
- Friedhelm Krummacher: „Nationaler Ton und Gattungstradition. Über Streichquartetten von Nielsen und Stenhammar“, *Musik im Norden*, s. 160-187
- Friedhelm Krummacher: „Mozart in skandi-

- navischer Sicht: Carl Nielsen als Vermittler“, *Musik im Norden*, s. 188-205
- Lars Lindeberg: *Champagnegalop. H.C. Lumbye – en stor komponist i guldalderens København*. Secsam, København 1996, 152 s.
- Finn Mathiassen: „Agnete, Havmanden og Gades ‘Jugendträume’. En indsigelse og et par supplerende bemærkninger“, *DÅfM XXIII*, s. 23-30
- Ole Nørlyng: „Champagnegaloppen. H.C. Lumbye og Tivoli“, *Guldalderens verden. 20 historier fra nær og fjern*, red. af Bente Scavenius. Gyldendal, København 1996, s. 126-133
- Inger Sørensen: „Flugten af Klosteret’ – Et mishandlet Mozart-partitur“, *Fund og Forskning* 35 (1996) s. 95-112
- Allan Mylius Thomsen: *Sangerindeuvasenet. En nostalgisk odysse gennem Københavns berygtede sangerindeknejsper i tiden 1820-1920*. DR Multimedia/Forlaget Parlando, København 1996, 160 s.
- Peter Thyssen: *Af Kærlighed vil min Frelser dø. Musik og kristendom i Johann Sebastian Bachs Matthæuspassion*. Forlaget Anis, Frederiksberg 1995, 192 s.
- Orla Vinther: *Musikken i 1700-tallet. Overgangstid og wienerklassik*. Forlaget Systime, Århus 1996, 212 s.
- Jens Østergaard: „Fra Ossian til Sjolunds fagre sletter. Niels W. Gades eventyrlige gennembrud i dansk og europæisk musik“, *Guldalderens verden. 20 historier fra nær og fjern*, red. af Bente Scavenius. Gyldendal, København 1996, s. 160-167
- EFTER CA. 1910
- Bent Friis Alsinger (udg.): *Komponisten Svend S. Schulz – et kapitel af dansk musikliv*. [Med værkfortegnelse og diskografi] Friis Musik Forlag, Karlslunde 1996, 72 s.
- Julian Anderson: „Perception and Deception. Aspects of Per Nørgård’s hierarchical methods and parallel developments in recent Central European music“, *The Music of Per Nørgård*, s. 147-166
- John Bergsgaard: „Egon Wellesz and Denmark“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 131-138
- Anders Beyer: „Attraction and Repulsion. Four fragments of a portrait“, *The Music of Per Nørgård*, s. 127-145
- Anders Beyer: „På sporet af en fremmed skønhed“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/[særnummer om Stockhausen] (1996/97) s. 2-5
- Jens Brincker: „Direction inconnue“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 269-276
- Jens Brincker: „Per Nørgård’s Music Drama: Failures, triumphs, and new beginnings“, *The Music of Per Nørgård*, s. 189-215
- Patrice Chopard: *Ib Nørholm. Tradition in seiner Musik und seinem Denken. Analyse seiner 9. Symphonie*. Universität Hamburg, Hamburg 1996, 137 s.
- Jean Christensen: „Nørgård’s Choral Music. Lyricism – with a Dramatic Nerve“, *The Music of Per Nørgård*, s. 95-106
- Jens E. Christensen: „The Cosmic Dance. Per Nørgård’s Organ Music“, *The Music of Per Nørgård*, s. 217-232
- Jørgen Gram Christensen: *Jacob Gade – et eventyr i musik. Biografi og værkfortegnelse*. Vejle 1996, 154 s.
- Michael Fjeldsøe: „Metamorphosen. Vagn Holmboe, 1909-1996“, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 66 (1996) s. 66-67
- Michael Fjeldsøe: „Organizing the New Music. Independent organizations for contemporary music in Copenhagen, 1920-1930“, *M&F* 21, s. 249-273
- Dan Fog: „Men det skete i de dage. Udviklinger 1919-1926“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 197-210
- Hans Gefors: „Make Change Your Choice! Nørgård and Nordic melody“, *The Music of Per Nørgård*, s. 35-55
- Finn Egeland Hansen: „Musikalsk modernisme i Danmark“ [syv artikler, heraf fire udkommet i 1996]: „INTRO“, „Bent Lorentzen“, „Per Nørgård“ og „Pelle Gudmundsen-Holmgreen“, *Dansk Sang* 47/6 (1995/96) s. 19-30; 48/1 (1996/97) s. 11-24; 48/2 (1996/97) s. 18-31; 48/3 (1996/97) s. 30-40
- Ivan Hansen: „Waves, Hierarchies, Interferences. Per Nørgård and percussion music“, *The Music of Per Nørgård*, s. 107-125
- Jørgen I. Jensen: „The Great Change. Per Nørgård and Adolf Wöflfl“, *The Music of Per Nørgård*, s. 9-34
- Jørgen I. Jensen: „Zeiten des Umbruchs“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 8-10

- Niels Martin Jensen: „Es fing mit der ‘Mas- karade’ an“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 96-98
- Stephen Johnson: „In Search of the Spirit. Dialogues with Per Nørgård and his music“, *The Music of Per Nørgård*, s. 233-242
- Martin Knakkegaard: „Boulez, IRCAM og Répons“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/3 (1996/97) s. 82-87
- Bertel Krarup: „Stockhausen. Biografi og værker – skitse til et portræt“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/[særnummer om Stockhausen] (1996/97) s. 6-13
- Erling Kullberg: „Beyond Infinity. On the infinity series – DNA of hierarchical music“, *The Music of Per Nørgård*, s. 71-93
- Erling Kullberg: „Om komponisten Jan Maegaard“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 277-300
- John Fellow Larsen: „Carl Nielsen, Wien und die europäische Wende. Von psychischer Expansion bis Wertzerfall“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 11-62
- Jørgen Lekkfeldt: „Stockhausen – myterne og musikken“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/[særnummer om Stockhausen] (1996/97) s. 14-19
- Jan Maegaard: „ISCM og Danmark“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/1 (1996/97) s. 14-17
- Jan Maegaard: „Schönberg in Kopenhagen. Schönberg-Rezeption in Dänemark bis zum II. Weltkrieg“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 63-76
- Jan Maegaard: „Wien omkring år 1900. Afskedsforelæsning den 22. maj 1996“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 17-31
- Finn Mathiasen: „Et strygekvartet-fragment af ‘den sene Carl Nielsen’“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 211-218
- Thomas Michelsen: „Modernist med modifikation. Et portræt af Alexander Zemlinsky i anledning af 125-året for hans fødsel“, *Alef – tidsskrift for jødisk kultur* 14-15 (1996) s. 62-70
- Svend Hvidtfelt Nielsen: „Art and Truth. Per Nørgård and Martin Heidegger“, *The Music of Per Nørgård*, s. 167-187
- Per Nørgård: „Early Worlds. Close-ups from my childhood“, *The Music of Per Nørgård*, s. 249-274
- Karl Aage Rasmussen: „Connections and Interspaces. Per Nørgård’s thinking“, *The Music of Per Nørgård*, s. 57-70
- Per Erland Rasmussen: „Poul Ruders. Et revideret resumé og en fortsættelse“, *Musikhøst 96. Festival for ny musik 6.-10. november* [programbog] Odense 1996, s. 61-76
- Svend Ravnkilde: „Nielsen hier, Hindemith dort: Aufpassen Arnold, Du musst Dir ein eigenes Bläserquintett einfallen lassen!“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 77-81
- Svend Ravnkilde: „Finn Høffding erzählt: ‘München, Paris oder was?’ – ‘Unbedingt Wien, denn da ist im Moment so unheimlich viel los!’“, *ÖMZ (Nielsen Special)* s. 82-91
- Poul Ruders: „Mind the Gap! A colleague’s personal view“, *The Music of Per Nørgård*, s. 243-247
- Claus Røllum-Larsen: „Finn Høffding – streger til et portræt af dansk musiks nestor“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/1 (1996/97) s. 2-9
- Søren Hallundbæk Schauer: „Olav Anton Thommessen“, *Musikhøst 96. Festival for ny musik 6.-10. november* [programbog] Odense 1996, s. 51-60
- Søren Sørensen: „Knud Jeppesen som lærer, komponist og forsker“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 263-268
- Morten Topp: „Variazioni Interrotti. Nine episodes and a coda on the composer Jørgen Benzon and his music“, *M&F* 21, s. 202-248
- Birthe Trærup: „Tre Szymanowski-værker i dansk koncertliv 1924-1994. Symfoni nr. 2, Stabat Mater og Symfoni nr. 4“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 219-261
- Mogens Vestergaard (udg.): *Fra byorkester til symfoniorkester. Odense Symfoniorkester 1946-96*. Odense Symfoniorkester, Odense 1996, 176 s.
- Erik Wiedemann: „Tolvtonemusik og jazz, en indkredsning“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 139-148

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

- Folke Bohlin: „Dansk musikforskning och forskarutbildning – från Sverige sett“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 63-73
- Hans Hagen Larsen: „Historiske positioner i tysk musikvidenskab – og musica humana“, *Dansk Musik Tidsskrift* 71/2 (1996/97) s. 54-60

Søren Møller Sørensen: „Musikkultur og musikforskning i forandring“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 74-81

Orla Vinther: „Forskningen ved musikkonserveratorierne“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 38-52

TEORI/ANALYSE

Mogens Andersen: „Tonaliteter. Om struktur og betydning i Ib Nørholms symfonier og om tonalitet som fænomen og begreb“, *DÅFM XXIII*, s. 39-62

Mogens Andersen: „Hvordan opfattes tonehøjdestrukturer i Schönbergs 'atonale' og dodekafone musik?“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 185-194

Erik Christensen: *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening*. Aalborg University Press, Ålborg 1996, 174 s. (2 bd.)

Keld Fredens, Finn Egeland Hansen og Orla Vinther: „Det teoretiske arbejdsgrundlag“, *MPU-Midtjylland – Rapport fra et udviklingsarbejde 1992-1996. I. Almen del II. Speciel del*, red. af Orla Vinther. Silkeborg 1996, s. 5-34

Finn Egeland Hansen: „The Tristan Chord is nothing but a tritone substitution of the characteristic subdominant“, *Festskrift Jan Maegaard*, s. 165-183

Jens Henrik Koudal: „A System for the Retrieval of Tunes on the Computer“, *Typological Classification of Tunes. Advanced Systems for Arranging Folklore Stocks. Papers Presented at the International Ethnomusicologist's Conference held in Vilnius, Lithuania, on December 1-3, 1994*, red. af Rimantas Astrauskas. Vilnius 1996, s. 72-77

Steen K. Nielsen: *12 Essays om musik. Partituret – verk eller spilleanvisning? Musik og betydning. Musik og værdi (da capo)*, arbejds-papirer fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet 11) Århus 1996, 49 s.

Steen K. Nielsen: „Øje for øre – kompositionsteknik og analytisk praksis“, *Formelle rum – Æstetikstudier III*, red. af Morten Kyndrup og Niels Lehmann. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1996, s. 27-56

ÆSTETIK

Erik Christensen: „Musik skaber rum af klingende tid i det lyttende sind“, *Humaniora* 10/3 (1996) s. 26-30

PÆDAGOGIK/TERAPI

Lars Ole Bonde: „Sound and Psyche. Reflections on the VIII. World Congress in Music Therapy, Hamburg July 1996“, *Nordisk Tidsskrift for Musikterapi* 5/2 (1996) s. 122-127

Inge Nygaard Pedersen og Wolfgang Mahns: *Nordic Network in Music Therapy Research 1993-1996*. Aalborg Universitet, Ålborg 1996, 80 s.

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS

Ansa Lønstrup: „At lytte godt og meget er det vigtige“, *96 Kirker – Den menneskelige stemme*. København 1996, s. 24

Mette Müller: „Vokseværk. Dyrehorn, træhorn, metalhorn – og horn af ler“, *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling V* (1994/95) red. af Mette Müller, København 1996, s. 29-41

Dorthe Falcon Møller: *Klang på kalk – Musik-symbolik i dansk kalkmaleri*. Forlaget Falcon 1996, 192 s.

Lisbet Torp: „Lav dit eget nationalinstrument. Historien om fem tamburaer og et katalog i museets samlinger“, *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling V* (1994/95) red. af Mette Müller, København 1996, s. 12-28

Lisbet Torp: „Tschumakoff – musikeren. En russisk emigrant i 2ornes og 3ornes Danmark“, *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling V* (1994/95) red. af Mette Müller, København 1996, s. 48-56

POPULÆRMUSIK

Charlotte Rørdam: „Forskning i populærmusikalske genrer“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 25-37

Erik Wiedemann: „The Montmartre, 1959-76. Towards a history of a Copenhagen jazz house“, *M&F* 21, s. 274-293

ETNOLOGI

Annemette Kirkegaard: „Taarab-musik for nydelsen“, *Kontakt* 48/8 (1995/96) s. 37-38

Jens Henrik Koudal: „Musiketnologi og folke-musikforskning“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 12-24

Jens Henrik Koudal: „Tradition og innovation“, *Genklang. En vänskrift till Märta Ramstens 60-årsdag den 25. december 1996*, red. af Gunnar Ternhag. Uppsala 1996, s. 49-55

Rob Pannekoek: „Kulturel identitet og tradition“, *Kontakt* 48/8 (1995/96) s. 16-18

Jane Mink Rossen: „Jødisk Musik Festival 1996 set i perspektiv“, *Jødisk Orientering* (dec. 1996) s. 7-9

Birthe Trærup: „Musik fra Islams verden“, *Sultan, Shah og Stormogul. Den islamiske verdens historie og kultur*, red. af Kjeld von Folsach, Torben Lundbæk og Peder Mortensen. Nationalmuseet, København 1996, s. 238-253 [også i engelsk udgave]

DANSEFORSKNING

Knud Arne Jürgensen: *The Verdi Ballets* (Premio internazionale Rotary Club di Parma 'Giuseppe Verdi') Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995/1996, 398 s.

Knud Arne Jürgensen: „I balli nei melodrammi dell'Ottocento“, *Creture di Prometeo. Il Ballo Teatrale. Dal Divertimento al Dramma. Studi di Musica* 23, red. af Giovanni Morelli. Leo S. Olschki Editore, Firenze 1996, s. 315-322

Ole Nørlyng: „Til bal med Willumsen“, *Demons Stemme* [katalog til en videoinstallation af Niels Lomholt] J.F. Willumsens Museum, Frederikssund 1996, s. 101-121

Henning Urup: „Dance in Copenhagen, c. 1750-1840“, *M&F* 21, s. 128-159

Henning Urup: „Hofdansemester Pierre Jean Laurent“, *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv* 15 (1996) s. 15-22

Elsebeth Aasted: *Sylfide og Heks. Den romantiske balletdanserinde Lucile Grahn* (Danmarks Købstadsmuseums Skriftrække IV) Den gamle by [Århus] 1996, 275 s.

MUSIKTEKNOLOGI

Finn Egeland Hansen: „Musikforskning og moderne teknologi“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 53-62

FILOLOGI

Niels Martin Jensen: „Udgivelsespraksis og udgivelsesstrategi – nu og i det kommende

tiår“, *Dansk Musikforskning mod år 2000*, s. 82-96

V. KOMMENTEREDE NODE-UDGIVELSER

Gorm Busk og Jan Maegaard (udg.): *Kuhlan. Kanons*. Engstrøm & Sødring Musikforlag, København 1996, 194 s.

Finn Egeland Hansen (udg.): *Niels W. Gade, Works / Werke II, 2, The String Quartets / Streichquartette*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades. København 1996, 160 s.

Supplement til bibliografi, 1995

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600

John Bergsagel og Jonna Louis Jensen: „Maria bold' på dansk“, *Danske studier* 1995, 90 (1995) s. 18-41

CA. 1600 TIL CA. 1910

Orla Vinther: *Musikken i 1800-tallet. Romantik og impressionisme*. Forlaget Systime, Herning 1995, 173 s.

EFTER CA. 1910

Lars Ole Bonde: *Randers Byorkester gennem 50 år. 1945-1995*. Randers 1995, 98 s.

Niels Martin Jensen: „Carl Nielsen und Rued Langgaard – Gegensätze in der dänischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“, *Musik zwischen Weltkriegen und Slovak Osterr.* Ljubljana 1995, s. 268-276

Bertel Krarup: „Krzysztof Penderecki. Fra eksperimenter med lyd til 'Romantikken genopdaget'“, *Dansk Musik Tidsskrift* 70/4 (1995/96) s. 116-121

Bertel Krarup: „Dualisme – Finn Savery i omrids“, *Dansk Musik Tidsskrift* 70/4 (1995/96) s. 122-127

Thomas Michelsen: „Musik for alle sanser. Tæt på komponisten Ilja Bergh“, *Dansk Musik Tidsskrift* 69/8 (1994/95) s. 290-297

Svend Hvidtfelt Nielsen: *Virkeligheden fortæller mig altid flere historier. Om Per Nørgårds verdenssyn og musik*. Det Fynske Musikkonservatorium, Odense 1995, 262 s. + 60 s. nodebilag

Søren Hallundbæk Schauser: „Med rødder i modernismen. Et portræt af komponisten Anders Brødsgaard“, *Dansk Musik Tidsskrift* 70/2 (1995/96) s. 38-45

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

INSTRUMENTFORSKNING

Dorthe Falcon Møller: „Do Danish Medieval Mural Paintings with Musical Motifs Say Something About Medieval Instruments?“, *RIdLM* 20/2 (1995) s. 49-52

ETNOLOGI

Ruth Andersen: *Den rapmundede muse. Ti års danmarkshistorie i skillingsviser fra Mathias Seests bogtrykkeri*. Odense Universitetsforlag, Odense 1995, 360 s.

DANSEFORSKNING

Knud Arne Jürgensen: „L'Opéra et le Ballet Royal du Danemark“, *Ars Lyrica, La Revue de l'opéra, du ballet, de l'art* (2 septembre-octobre 1995) s. 88-92

Knud Arne Jürgensen: „The Reconstruction of the Original Choreography of the 'Ballet des nonne' from 'Robert le diable'“, *Meyerbeer und der Tanz*, red. af Gunhild Oberzaucher-Schüller. Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Bayreuth 1995, s. 69-74

Knud Arne Jürgensen: „Verdi et la Danse“, *Verdi et la Grande Boutique*, red. af Pierre Vidal. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris 1995, s. 60-73

Knud Arne Jürgensen: „Bournonville in Photographs: Photography as a Source in Ballet History“, *RIdLM Newsletter* 20/2 (1995) s. 53-57

V. KOMMENTEREDE NODE-UDGIVELSER

Marianne Clausen: *Hundredesyv-visebogen. Danske folkeviser og andre viser på dansk med færøske melodier. Indsamlet på Færøerne 1988-1994*. H.N. Jacobsens Bókahandil, Þórshavn 1995, 280 s.

Dansk Selskab for Musikforskning, 1996

Ved Selskabets ordinære generalforsamling d. 27. marts genvalgte Niels Martin Jensen til bestyrelsen; nyvalgt til bestyrelsen blev Lisbeth Ihlemann og Thorkil Hørlyk. Som suppleant nyvalgte Birthe Trærup, og som revisor genvalgte Henrik Palsmar.

På bestyrelsesmødet d. 22. maj konstituerede bestyrelsen sig med Niels Martin Jensen som formand, Gorm Busk som næstformand og sekretær, Eva Hvidt som kasserer og Lisbeth Ihlemann som sekretær. Dania sonans-komiteen består fortsat af Henrik Glahn, Claus Røllum-Larsen og Peter Woetmann Christoffersen.

Der har været afholdt følgende foredrag:

20. februar

Tove Barfoed Møller: Musikalske og dramaturgiske indfaldsveje til teaterdigteren H.C. Andersen

7. marts

Ansa Lønstrup: Det musikalsk-poetiske fjernsyn. Om hørelsens æstetik i TV

30. april

Jan Macgaard: Schönbergs sene tonale værker

15. maj

Annemette Kirkegaard: Taarab-musik fra Zanzibar. Hvilke perspektiver giver en kreoliseret kultur som den zanzibariske for musik-etnologisk forskning?

2. oktober

Erik Christensen: Musikken skaber et rum af klingende tid i det lyttende sind

4. november

Erik Stahl: Ideen bag „Den russiske musiks historie“

10. december

Peter Wang: Forskningen på musikkonserverierne

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

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O.L.

Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling V (1994-95) red. af Mette Müller. 57 s. Ill. ISSN 0900-2111.

Music in Copenhagen, Studies in the Musical Life of Copenhagen in the 19th and 20th Centuries (Musik & Forskning 21 (1995-96)). Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, red. af Niels Krabbe. C.A. Reitzels Forlag, København 1996. 299 s. Ill. Noder. ISBN 87-7876-015-3.

Nordic Sounds, red. af Anders Beyer. 1996:1-4. 31 s. Ill. ISSN 0108-2914.

Secundo convegno europeo di analisi musicale. (Studi e testi 1), red. af Rossana Dalmonte og Mario Baroni. Università degli Studi di Trento, Trento 1992. 733 s. Ill. Noder. Inkl. cd. ISBN 88-86135-09-2.

BOGUDGIVELSER

Greger Andersson (ed.): *Spelglädje i Lunda-gård. 250 år med Akademiska kapellet*. Lund University Press, Lund 1996. 255 s. Ill. Noder. ISBN 91-7966-343-5.

Laila Barkefors: *Gallret och Stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni*. (Skrifter från Musikvetenskapliga avdelingen, Musikhögskolan i Göteborg 40). Göteborg 1995. 440 s. Ill. Noder. ISBN 91-85974-34-X.

Anders Beyer (ed.): *The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretive Essays*. Scholar Press, København 1996. 320 s. Ill. Noder. Inkl. cd. ISBN 1-85928-313-6.

Christine Byriel og Sten Byriel: *Se mig! – Hør mig! Introduktion til stemmens lyd, krop og psyke*. C.A. Reitzels Forlag, København 1996. 104 s. Ill. ISBN 87-7421-980-4.

Rossana Dalmonte og Massimo Privitera: *Gitene, Canzonette. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*. (Historiae Musicae Cultores 78 og Madrigalisti dell'Italia centro-settentrionale 7). Leo S. Olschki Editore, Firenze 1996. 198 s. Noder. ISBN 88-222-4416-8, ISSN 0073-2516.

Beat Föllmi: *Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg*. Verlag Paul Haupt,

Bern 1996. 299 s. ISBN 3-258-05461-4.

Michael Hall: *Leaving Home. A conducted tour of twentieth-century music with Simon Rattle*. Faber and Faber Limited, London 1996. 288 s. Ill. Noder. ISBN 0-571-17877-4.

Finn Egeland Hansen (ed.): *Dansk Musikforskning frem mod år 2000. Rapport fra seminar den 11. Maj 1994*. Statens Humanistiske Forskningsråd, København 1996. 102 s. ISBN 87-90201-11-6.

Vagn Kjerulf Jensen: *En registrant over Gunnar Berg's (i Danmark) efterladte manuskripter*. Dansk Musik Informations Center, København 1996. 218 s. Fotokopieret, uden ISBN-nr.

Anne Ørbæk Jensen og Lisbeth Ahlgren Jensen: *Musikalsk byvandring i København*. C.A. Reitzels Forlag, København 1995. 176 s. Ill. ISBN 87-7421-959-6.

Knud Arne Jürgensen: *The Verdi Ballets*. Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1995. 398 s. Ill. Noder. ISBN 88-85065-12-0.

Steen K. Nielsen: *12 Essays om musik. Partituret – verk eller spilleanvisning? Musik og betydning. Musik og verdi*. (da capo, arbejdsplaner fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 11). Århus 1996. 49 s. ISSN 0906-2998.

Inge Nygaard Pedersen og Lars Ole Bonde (ed.): *Music Therapy within Multi-Disciplinary Teams. Proceedings of The 3rd European Music Therapy Conference Aalborg June 1995*. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 1996. 216 s. Ill. ISBN 87-7307-532-9.

Ekkehard Ochs, Nico Schüler og Lutz Winkler: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum; Konferenzbericht Greifswald-Gdansk, 28. November bis 3. Dezember 1993*. Academia Verlag, Sankt Augustin 1996. (Deutsche Music im Osten 8). 494 s. Ill. Noder. ISBN 3-88345-724-8.

Michael Talbot: *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*. Leo S. Olschki Editore, Firenze 1995. 565 s. Ill. Noder. ISBN 88-222-4361-7.

NODEUDGIVELSER

Gorm Busk og Jan Macgaard (ed.): *Kuhlau Kanons*. Engstrøm & Sødring Musikforlag, København 1996. 194 s. ISBN 87-87091-72-0.

Giovanni Contino: *Madrigali a quattro e cinque voci in antologie ed intavolature, a cura di Ro-*

mano Vettori. (Monumenti musicali italiani XVI. Opere di antichi musicisti bresciani V). Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1994. L+187 s. Uden ISBN-nr.

Max Lütolf (ed.): *Othmar Schoeck. Sämtliche Werke. Serie IV: Band 21. Werke für kleines Orchester und für Streichorchester*, rev. af Victor Ravizza. Hug & Co. Musikverlage, Zürich 1995. 211 s. ISBN 3-906415-30-9.

CD-UDGIVELSER

D' er os' fordi... vi elsker at synge! Nysted Kirkes Pigeor, Korskolle, Nysted Optimist Kor, Rikke Juul Thomsen (orgel, dirigent), Storstrøms Kammerensemble, Paul W. Terracini (dirigent). NKP 001. (1 cd).

Vaggvisor & Ramsor/Rhymes and Lullabies. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 6). Caprice CAP 21477. (1 cd med booklet, 36 s.).

Munspel & Handklaver/Harmonica and Accordion. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 7). Caprice CAP 21482. (1 cd med booklet, 24 s.).

Lockrop & Vallåtar/Ancient Swedish Pastoral Music. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 8). Caprice CAP 21483. (1 cd med booklet, 28 s.).

Lena, Ulrika & Svea/Three Traditional Folk Singers. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 9-10). Caprice CAP 22043. (2 cd'er med booklets, 24 + 60 s.).

Spelmän från fem landskap/Fiddlers from Five Counties. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 11). Caprice CAP 21487. (1 cd med booklet, 16 s.).

Sjungande Tornedalen/Songs of Tornedalen. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 12). Caprice CAP 21485. (1 cd med booklet, 40 s.).

Prillarhorn & Knaverharpa/Nordic Folk Instruments. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 13). Caprice CAP 21484. (1 cd med booklet, 24 s.).

Vall- trall- & Lapp-Nils låtar/Folk Tunes from Jämtland. (Musica sveciae, Folk Music in Sweden 14). Caprice CAP 21489. (1 cd med booklet, 24 s.).

Drømte mig en drøm. Mogens Friis, Knud Albert Jepsen og Erik Axel Wessberg. (SKALK CD 1). Forlaget Skalk 1996. (1 cd).

Järven. Frifot, Per Gudmundson, Ale Möller og Lena Willemark. Caprice CAP 21462. (1 cd med booklet, 18 s.).

From Sweden to America/Amerikavisor. Caprice CAP 21552. (1 cd med booklet, 36 s.).

Skribenter i dette bind

Greger Andersson, professor, dr. Lunds Universitet, Musikvetenskap, Kävlingevägen 20, S-222 40 Lund

Alf Björnberg, lektor, Musikvetenskap, Boks 5439, S-402 29 Göteborg

Lars Ole Bonde, lektor, cand.mag., Kaserneboulevarden 25, 8000 Århus C

Peter Woetmann Christoffersen, dr.phil., Ellegårdsvej 8, 2750 Ballerup

Michael Fjeldsøe, ph.d.-stipendiat, cand.mag., Vestervang 34 A, 2.th., 2500 Valby

Niels Bo Foltmann, forskningsbibliotekar, mag. art., Peter Bangs Vej 119, 3.th., 2000 Frederiksberg

Nils Grinde, professor emer., Slemdalsveien 91B, N-0373 Oslo

Finn Egeland Hansen, professor, dr.phil., Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art., Wiehesvej 11, 2900 Hellerup

Sten Høgel, lektor, cand.mag., Hesselvang 6, Ganløse, 3660 Stenløse

Thorkil Hørlyk, lektor, ph.d., Mastrupvej 9, 9530 Stovring

Margareta Jersild, forstearkivarie, docent, Svenskt visarkiv, Norrtullsgatan 6, S-113 29 Stockholm

Annette Jung, cand.mag., Granlyet 3, 3540 Lyng

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand.mag., Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj

Bertel Krarup, rektor, Det Fynske Musikkon-servatorium, Islandsgade 2, 5000 Odense C

Joachim Kremer, Dr., Ernst-Mantius-Strasse 7, D-21029 Hamburg

Charlotte Rørdam Larsen, lektor, cand.phil., Marie Belowsvej 4c, 8200 Århus N

Georg Metz, journalist, Holsteinsgade 9, 2.tv., 2100 Kbh. Ø

Thomas Michelsen, forskningsbibliotekar, cand. mag., Viborggade 22, 1.tv., 2100 Kbh. Ø

Bendt Vinholt Nielsen, bibliotekar, Hyldegårds Tværvej 22, 2920 Charlottenlund

Frede V. Nielsen, docent, dr.phil., Digelsvej 2, Laugstrup, 3480 Fredensborg

Steen Kaargaard Nielsen, ph.d.-stipendiat, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C

Peder Kaj Pedersen, lektor, cand.mag., Brunstedvej 10, 9260 Gistrup

Gunner Rischel, lektor, cand.mag., Kærvej 16, Blovstrød, 3450 Allerød

Peter Ryom, fagredaktør, dr.phil., Hyldegårds Tværvej 45, 2920 Charlottenlund

Claus Rollum-Larsen, forskningsbibliotekar, mag. art. & ph.d., Carl Bernhards Vej 13, 2.th., 1817 Frederiksberg C

Søren Hallundbæk Schauser, ph.d.-stipendiat, Toftebakkevej 20, 1.sal, 2500 Valby

Nanna Schiødt, cand.mag., Svanevænget 20, 2100 Kbh. Ø

Martin Staehelin, professor, Dr., Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität, Kurze Geismarstraße 1, D-37073 Göttingen

Inger Sørensen, forskningsbibliotekar, cand. phil., Egholmsvej 1, 2830 Virum

Gunmar Ternhag, fil.dr., Dalarnas forskningsråd, Boks 743, S-791 29 Falun

Joakim Tillman, fil.dr., Skogsbacken 16, 1 tr., S-172 41 Sundbyberg

Yngve Jan Trede, professor, Rolandsvej 5, Laugstrup, 3480 Fredensborg

Birthe Trærup, lektor, cand.mag., Skovmarksvej 52, Vettterslev, 4100 Ringsted