

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXVI
1998

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXVI

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
XXVI
1998

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
THOMAS HOLME HANSEN og THOMAS MICHELSEN

I kommission hos
Engstrøm & Sødring Musikforlag
KØBENHAVN 1999

Dansk Årbog for Musikforskning

© 1999 forfatterne

Sats og layout: Hans Mathiasen

Tryk: Werks Offset, Århus

ISBN 87-88328-15-5 · ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af *Statens Humanistiske Forskningsråd*

Deadline for næste årgang (XXVII) er 1. oktober 1999

Dansk Årbog for Musikforskning,

c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, DK-1308 København K

Redaktion: Thomas Holme Hansen og Thomas Michelsen

Redaktionssekretærer: Michael Fjeldsøe og Axel Teich

Redaktionskomité:

Danmark

Peter Woetmann Christoffersen (Dansk Selskab for Musikforskning og Københavns Universitet), Jens Egeberg (Det Kongelige Bibliotek), Carsten E. Hatting (Københavns Universitet), Anne Ørbæk Jensen (Det Kongelige Bibliotek), Niels Martin Jensen (Københavns Universitet), Jens Henrik Koudal (Dansk Folke-mindesamling), Bertel Krarup (Det Fynske Musikkonservatorium), Charlotte Rørdam Larsen (Aarhus Universitet), Hans Peter Larsen (Danmarks Radio, P2musik), Bo Marschner (Aarhus Universitet), Peder Kaj Pedersen (Aalborg Universitet), Heinrich W. Schwab (Københavns Universitet), Inger Sørensen (Danmarks Lærerhøjskole), Erik Wiedemann (Københavns Universitet)

Sverige

Greger Andersson (Lunds Universitet), Olle Edström (Göteborgs Universitet)

Norge

Bjørn Aksdal (Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim), Arvid Vollsnes (Universitetet i Oslo)

Finland

Fabian Dahlström (Åbo)

Omslag: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester af Carl Nielsen, manuskript, Det Kongelige Bibliotek samt foto af Karl Aage Rasmussen (Marianne Grøndahl)

Indhold

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

ARTIKLER

Chairetismos. En byzantinsk formel-melisme med særlige karaktertræk ANNETTE JUNG	9
Fremtidslegender. Musikalsk fortid og nutid i David Bowies dystopier MORTEN MICHELSEN	21
Ny musik, men ikke modernisme. To unge komponister i de danske 1970'ere: Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen SØREN MØLLER SØRENSEN	35
Gender Differences in Maltese Ballad Singing ANNETTE ERLER	59

RAPPORTER

En historisk musiksamling fra Mongoliet (<i>Annette Erler</i>)	73
Caribisk populærmusik (<i>Hans Christian Nielsen</i>)	74
Real time i musikcomputere (<i>Steffen Brandorff</i>)	75
Kulturteorier og kulturanalyse i musikvidenskaben (<i>Ansa Lønstrup</i>)	76
Musikterapikonference i Belgien (<i>Charlotte Lindvang</i>)	77
Musikterapiforskning ved Aalborg Universitet (<i>Lars Ole Bonde</i>)	79
Musikforskning ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium (<i>Steen Pade</i>)	81
Musikforskning ved Vestjysk Musikkonservatorium (<i>Jørgen Mortensen</i>)	82

ANMELDELSER

Bøger

Mette Müller og Lisbet Torp (eds.): <i>Musikkens tjenere</i> (Thomas Holme Hansen)	84
Per Kynne Frandsen m.fl. (eds.): <i>Dansk Orgelkultur</i> (Carsten E. Hatting)	85
Lars Ole Bonde (ed.): <i>Fra Århusopera til Landsopera</i> (Sten Høgel)	87

Thomas Holme Hansen m.fl. (eds.): <i>Festskrift til Finn Mathiassen</i> (Lisbeth Ahlgren Jensen)	88
Greger Andersson (ed.): <i>Musik i Norden</i> (Niels Krabbe)	89
Olle Edström: <i>Göteborgs Rika Musikliv</i> (Peder Kaj Pedersen)	92
Henning Bro Rasmussen: <i>Kirkesanger og landsbyorganist</i> (Kirsten Sass Bak)	93
Erling Møldrup: <i>Guitaren. Et eksotisk instrument i den danske musik</i> (Dorthe Falcon Møller)	95
Lansing D. McLoskey: <i>Twentieth Century Danish Music</i> (Erling Kullberg)	96
Paul Rapoport: <i>The Compositions of Vagn Holmboe</i> (Claus Røllum-Larsen)	97
Thomas Holme Hansen: <i>Fra Modus til Toneart</i> (Peter Hauge)	98
<i>Handbuch der musikalischen Gattungen 1 og 13:</i> Stefan Kunze: <i>Die Sinfonie im 18. Jahrhundert</i> / Sieghart Döhring m.fl.: <i>Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert</i> (Bo Marschner)	100
Gottfried Boehm m.fl. (eds.): <i>Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935</i> / Felix Meyer (ed.): <i>Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation</i> / Hermann Danuser (ed.): <i>Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts</i> (Michael Fjeldsøe)	102
Martin Thrun: <i>Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933</i> (Thomas Michelsen)	104
<i>Noder</i>	
Gorm Busk (ed.): <i>C.E.F. Weyse. Samlede Verker for Klaver 1-3</i> (Thorkil Hørlyk)	105
Niels Bo Foltmann og Michael Fjeldsøe (eds.): <i>Carl Nielsen. Symfoni nr. 2 og 5</i> (Giselher Schubert)	107
<i>Cd'er</i>	
Dansk senromantik (Jens Cornelius)	109
100-årsudgivelser af essays og musik af Knudåge Riisager (Erling Kullberg)	112
BIBLIOGRAFI 1998 (Anne Ørbæk Jensen)	114

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning 1998	124
Nordisk Musikforskerkongres Århus 2000	125
Tilsendte publikationer	125
Skribenter i dette bind	127
Forfattervejledning	128

En kvalitet ved en videnskabelig årbog er, at den giver overblik. Naturligvis skal en årbog først og fremmest give fagfolk mulighed for at læse og publicere forskningsresultater, og *Dansk Årbog for Musikforskning* har ligesom andre videnskabelige årbøger og tidsskrifter sin primære funktion i præsentationen af dybdeborende forskning. Men samtidig kan man ved læsning af årbogen dårligt undgå at foretage sonderinger i bredden. Nogle blik ned over indholdsfortegnelserne i de enkelte årgange er nok til at afsløre, hvorledes strømpile inden for faget skifter retning, og nærmere studier af indholdet bekræfter, at genstandsområder og metoder er størrelser under forandring. Det er andet og mere end en floskel, når det i de senere års ledere er hævdet, at der er opbrud i dansk musikvidenskab. Det sås i 1997-udgaven af årbogen, der, uden at det var planlagt sådan, nærmest blev et temanummer om musikvidenskabelig metode – og et tiltrængt sådant, kunne man tilføje. Tidligere var metodediskussionerne et sparsomt opdyrket område inden for musikvidenskabens herhjemme, nu vokser de sig stærke.

Også i indholdet af denne årgang aftegner der sig visse tendenser. Gennem de senere år har beskæftigelsen med samtidsmusikken – populær- såvel som kunstmusikken – vundet stadig større hævd. To ud af fire artikler i dette bind fokuserer på musikken i 1970'erne. Under overskriften "Fremtidslegender" skriver Morten Michelsen om musikalsk fortid og nutid i David Bowies dystopier og giver dermed sit bud på et væsentligt aspekt af en af vor tids mest fremtrædende rockmusikeres produktion fra 1970'erne, dyrkelsen af *dystopia* eller 'det dårlige sted'. Søren Møller Sørensen, der sidste år bidrog med en metodereflekterende artikel angående forholdet mellem den ny musik og historieskrivningen, demonstrerer denne gang et resultat af sin metodes anvendelse i praksis, idet han fremlægger en beskrivelse af to fremtrædende danske samtidskomponister, Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen, samt analyser af et udvalg af deres værker. Samtidig trækker artikelsektionen en tråd tilbage til den gamle musik, idet Annette Jung bidrager med en redegørelse for Chairetismos, en byzantinsk formel-melisme med særlige karaktertræk. I årbogens bind I fra 1961 kan man orientere sig om, at Danmarks status som internationalt centrum for forskningen i byzantinsk musik strækker sig helt tilbage til begyndelsen af 1930'erne, og Jungs artikel viser, at dansk forskning på dette område stadig er livskraftig. I de senere års årbøger har man kunnet spore betydelig aktivitet inden for det musiketnologiske felt, der denne gang er repræsenteret ved Annette Erlers artikel om balladesangen på Malta og dens kønsspecifikke aspekter. Med Erlers artikel, der behandler materiale indsamlet af forfatteren i '80'erne og '90'erne, er vi igen fremme ved vor egen tid.

Anmeldelsessektionen præges i år blandt andet af, at nodeudgivelsesprojekterne blomstrer på dansk jord som aldrig før. I rækken af udgivelser fra *Dania Sonans* er Weysses samlede klaverværker udkommet, og mens antallet af bind i udgaven af Niels W. Gades samlede værker vokser (en anmeldelse af de første findes i 1996-årbogen), har den lidt yngre Carl Nielsen Udgate i 1998 præsenteret sine første to bind indeholdende komponistens 2. og 5. symfoni i kritisk-videnskabelig udgave til brug for såvel udøvende musikere som musikvidenskabsfolk.

I rapportsektionen dukker stadig flere rapporter fra ph.d.-projekter op, samtidig med at rundgangen blandt institutionerne fortsætter. I år er turen kommet til musikkonservatorierne, hvor forskning sammen med kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed er blevet en formaliseret del af lærerstabenes arbejde. Det Kgl. Danske Musikkonservatorium og Vestjysk Musikkonservatorium rapporterer som de første herom, idet vægten, som det er naturligt i denne sammenhæng, er lagt på forskningen.

Fra redaktionen skal det meddeles, at Jens Henrik Koudal efter fem år på posten er fratrådt som redaktør af årbogen. Jens Henrik Koudal har ydet en stor indsats i den periode, hvor årbogen har fået sit nuværende udseende, og der skal her lyde en varm tak for hans altid meget engagerede arbejde. Som hans efterfølger er forskningsadjunkt Thomas Holme Hansen indtrådt i redaktionen, og samtidig skal stud.mag. Axel Teich hilses velkommen som assisterende redaktionssekretær. Tak skal også lyde til alle, der har bidraget til dette bind, forfattere såvel som redaktionskomitémedlemmer, samt til James Manley, der har forestået den sproglige revision af de engelske tekster. Tak endelig til Statens Humanistiske Forskningsråd, der med sin økonomiske støtte forhåbentlig også i årene fremover vil sikre, at dansk musikliv kan beholde *Dansk Årbog for Musikforskning* som et skrift, der forsøger både at afspejle det dybdeborende musikvidenskabelige arbejde og at give overblik over tendenser, mangfoldighed og forandringer inden for faget.

Århus og København i januar 1999
Thomas Holme Hansen og Thomas Michelsen

Chairetismos

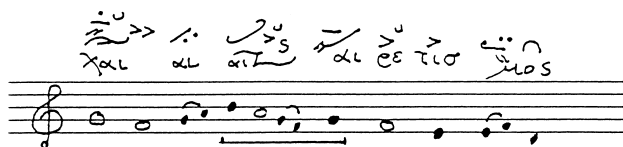
En byzantinsk formel-melisme med særlige karaktertræk

Af ANNETTE JUNG

Under arbejdet med en undersøgelse af de lange melismer, der udsmykker melodierne i den såkaldte sticheron-genre, viste det sig, at melismen *chairetismos* – foruden at opføre sig som de øvrige melismer – ved visse fester dukkede op i bestemte hymner i forbindelse med ordet *χαίρε* (*chaire*, vær hilset). Ingen af de andre melismer havde en tilsvarende funktion, heller ikke de hyppigst anvendte. Melismens navn kendes fra en musiktraktat fra det tidlige 14. århundrede udarbejdet af hymnografen Johannes Koukouzeles, og den ældste overlevering findes i håndskriftet *Athen* 2458,¹ dateret 1336. Kunne der være en sammenhæng mellem *χαίρε* og melismens navn,² og hvad var i det hele taget baggrunden for denne anvendelse?

Som kilde til undersøgelsens materiale anvendtes håndskriftet *Ambrosianus A 139 sup.*³ (herefter: Ambr.) skrevet af skriveren Leon Padiates og af en anden skriver, Athanasios, forsynet med musikkens neumer. Håndskriftet er dateret oktober 1341 og højst sandsynligt fremstillet i Konstantinopel. En udgivelse foreligger i *Monumenta Musicae Byzantinae*s hovedserie.⁴

Melismen, det drejer sig om, tilhører det repertoire af formelagtige melismer, der bruges igen og igen i musikken i sticheron-genren. Chairetismos er forholdsvis lang, på 14 toner,



og den er indrammet af den korte, videreledende formel *E-F-D-G*,⁵ således at den første tone i melismen og den første tone i den efterfølgende passage altid ligger

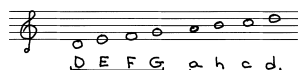
¹ Athens, National Library, 2458 (Suppl. 458).

² Christian Troelsgård, Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet, arbejder i øjeblikket med spørgsmålet om en eventuel forbindelse mellem melismernes navne og funktioner.

³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 139 sup. (gr. 44).

⁴ Lidia Perria & Jørgen Raasted (eds.): *Sticherarium Ambrosianum, Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup.* Phototypice depictus, et Pars Suppletoria (*Monumenta Musicae Byzantinae* XI), København 1992.

⁵ For overskuelighedens skyld arbejdes der generelt med en bogstavtranskription af musikken, hvor henholdsvis store og små bogstaver repræsenterer følgende toner:



på *G* og melismen som følge heraf altid på samme tonetrin. Den hører til i den 2. autentiske toneart med intonationsmelodien *b-a-G-a-b*, og toneartens ambitus og første tre toner er repræsenteret i melismens centrale synagma-figur (markeret med klamme i den femliniede transskription).⁶ Det er ganske normalt, at man ved nedadgående bevægelser i en toneart lige berører den første under tonearten liggende tone.

Chairetismos ornamenterer den første stavelse i et ord, og hvis dette ord optræder som første ord i hymnen, udvides den sungne intonationsmelodi med et *E-F-D-G*, så sangeren sikres mod ændringer i tonehøjden. I de tilfælde, hvor hymnens struktur kræver det, og det meliserede ord er det sidste ord i en periode, kan det afsluttende *E-F-D-G* udskiftes med den finale formel *E-F-E-D*, en såkaldt thema haploun-slutning.

Sticheron-genren er en af de genrer af kirkepoesi, der synges ved den byzantinske gudstjeneste. Et sticheron er et monostrofisk digt beregnet til at indskydes mellem grupper af vers fra Davids psalmer, hvor det fungerer som forbindelsesled mellem psalmens indhold og dagens festlige anledning. Ordet er afledt af det græske ord *στιχος* (*stichos*, et vers, en verslinie) og refererer her til versene i psalmerne. Alle de stichera, der anvendes kirkeåret igennem, findes samlet i sticherariet, en af de liturgiske bøger.

Et sticheron har hverken rim eller et fast rytmisk skema, men må snarere betegnes som knækprosa, og melodien til digtet følger derfor heller ikke noget fast formskema, sådan som det sker i andre genrer. Melodierne er såre enkle, i princippet syllabiske og sammensat af formler, men en beskeden ornamentering i form af ganske korte formler sunget på en enkelt stavelse er dog ikke ualmindelig. Disse formler hentes som regel fra et fast repertoire af ornamenter.

Ved sjældne, særligt festlige lejligheder kan melodierne imidlertid tillige være udsmykket med længere melismer, der varierer i længde fra mindst seks toner pr. stavelse til særdeles mange. Melismerne kan foruden den æstetiske kvalitet også have en strukturerende funktion i digtet eller medvirke til en tolkning af digtets indhold ved at understrege særligt vigtige ord i teksten. De tages som regel fra et begrænset repertoire af tilbagevendende formel-melismer, hvoraf nogle er forsynet med et navn, men også friere kompositioner forekommer. Disse er som

⁶ Der benyttes otte tonearter i sticheron-genren, og den første tone i hver af tonearterne kan placeres inden for oktaven *D-d*. Denne oktav deles i to disjunkte tetrakorder (jf. nodeeksemplet i note 5). De autentiske tonearter tager deres udgangspunkt i den øverste tetrakord begyndende med første autentiske toneart fra *a* og sluttende med fjerde autentiske fra *d*. De plagale tonearter tager deres udgangspunkt en kvint lavere i den underste tetrakord. Tredie plagale toneart fra *F* omtales dog ikke som 3. plagale, dens navn er barys. Rækkefølgen opregnes på følgende måde: 1. aut., 1. plag.; 2. aut., 2. plag.; 3. aut., barys; 4. aut., 4. plag. og altså ikke med en fortløbende nummerering. Før hymnen synges, høres en lille melodi, eller snarere en formel, med en tilhørende 'meningsløs' tekst. Den tilkendegiver tonearten og det tonetrin, hvorfra eller i forhold til hvilket melodien starter. Hver toneart har sin egen intonationsmelodi, der viser toneartens opbygning og omfang, og alle otte intonationsmelodier er forskellige.

regel sammensat af mindre formler, og den mest almindelige fremgangsmåde består her i at kombinere de ovenfor nævnte, ganske korte formler fra det faste repertoire af ornamenter på forskellig vis.

Melismen *chairetismos* og den litterære genre *chairetismoï*

Chairetismos hører til i kategorien af regelmæssigt forekommende, navngivne lange melismer. Koukouzeles angiver ikke bare melismens melodi og tonernes fordeling i forhold til teksten, men også hvilke neumer, der skal anvendes. I dette ligger der en anvisning på udførelsen af melismens fraserings. Koukouzeles' forskrifter mht. udførelsen af *chairetismos* svarer nøje til praksis i hymnerne i de håndskrifter, der foreligger i diastematisk notation, dvs. den runde notation, der fortrængte de palæobyzantinske, adiestematiske notationer omkring 1170 og derefter blev enerådende. Melismen er sjælden og forekommer kun 50 gange fordelt på 38 hymner i hele det store repertoire af stichera. I det følgende redegøres for forholdet mellem *chairetismos* og *chairetismoï*, en litterær og poetisk genre, der egentlig er en poetisk prædiken, hvis indhold drejer sig om Jomfru Maria.

Det var under analysen af det sidste sticheron i sticherariets månedsdel, at det blev klart, at *chairetismos* kunne indgå i en helt speciel forbindelse med en hymnes tekst. Det pågældende sticheron synges 31. august, kirkeårets sidste dag, hvor man fejrer overførelsen af Marias bælte til Chalkoprateia. I hymnen, *ως στεφανον υπερλαμπρον* (*hos stéphanon hypérlamppron*, som en strålende krans; Ambr., fol. 173v), forekom der tre *chairetismos* tæt efter hinanden, alle tre som udsmykning af et *χαιρε*. Hymnen blev derved delt i to dele, og *chairetismos* var kun at finde i den sidste del.

Første halvdel af hymnen beskriver jublen over det dyrebare relikvie, anden halvdel priser Maria med følgende tekst:

*χαιρε, διαδημα τιμιον και στεφανε της θειας δοξης
χαιρε, η μονη δοξα του πληρωματος και αιωνιος ευφροσυνη
χαιρε, των εις σε προστρεχοντων λιμην και προστασια και σωτηρια
ημων*

Vær hilset, du den guddommelige herligheds dyrebare diadem og krone.
Vær hilset, du fuldkommengørelsens eneste herlighed og evige munterhed.
Vær hilset, du havnen for dem, der søger tilflugt hos dig og vor beskytter
og sikkerhed.

I denne tekst er der mindelser om ærkeenglen Gabriels ord til Maria ved Bebudelsen, som det beskrives hos Lukas i kap. 1, vers 28:

χαιρε, κεχαριτωμενη, ο κυριος μετα σου

Vær hilset, du benådede, Herren er med dig!

Det var derefter nærliggende at undersøge repertoireet for 25. marts, Mariæ Bebudelse (Ambr., fol. 122r-125r), og det viste sig, at af de 11 stichera, der blev sunget ved festen, indeholdt de tre dette bibelcitater, mens yderligere tre hertil havde føjet en tekst efter samme princip som i den ovenfor nævnte hymne til Marias bælte. Eet sticheron havde en sådan tekst, men manglede bibelcitaterne, og både bibelcitater og teksttilføjelse manglede i fire hymner. I de tilfælde, hvor tilføjelsen forekom, forekom den altid i den sidste halvdel af hymnen, som regel med to eller tre tekstlinier. Hvad musikken angår, var melodierne i hovedsagen syllabiske, kun i én teksttilføjelse og to bibelcitater forekom der en melisme på ordet *χαυρε*, og i ingen af disse tilfælde skete det med en chairetismos.

Et tekststafsnit svarende til tekststafsnittet i hymnen til 31. august forekommer i det berømte kontakion Akathistos-hymnen, der sandsynligvis er skrevet af digteren Romanos fra det 6. århundrede. I dette digt får hvert vers med lige nummer tilføjet et alleluia, mens vers med ulige nummer efterfølges af 16 linier tekst plus et refrain, alle indledt med *χαυρε*. Og netop disse vers hører til den poetiske genre chairetismoi, der er karakteristisk ved, at hvert vers er en kombination af *χαυρε* og en metafor for Theotokos (Den Hellige Jomfru).

Traditionen for chairetismoi er ældgammel. Prototypen går formodentlig tilbage til det tidlige 5. århundrede og tiden omkring kirkemødet i Ephesus 421, hvor det blev bestemt, at den rette betegnelse for Maria var Theotokos, Gudsfødersken. Der findes nogle poetiske prædikener med chairetismoi af bl.a. Cyril af Alexandria (d. 444) og Germanos, patriark af Konstantinopel 715-30,⁷ og fra sticherariets repertoire hører to stichera dogmatika af Johannes Damasceneren (ca. 675-749) til denne genre (Ambr., fol. 306r og 308v). Hans stichera består udelukkende af chairetismoi og er ikke tilføjelser til en tekst i sticheron-genren. Melodierne er syllabiske, mens musikken til chairetismoi i Akathistos-hymnen er melismatisk. Melismerne i denne hymne varierer meget i form og længde, ingen af dem er faste, tilbagevendende og formelagtige, og chairetismos forekommer ikke. Det er ikke sandsynligt, at sticheron-genren har været under påvirkning af Akathistos-hymnen, de to genrer har snarere udnyttet chairetismoi-genren uafhængigt af hinanden.

Forekomster af chairetismos på *χαυρε*

Chairetismos optrådte altså ikke som melisme i nogen af hymnerne til Bebudelsesfesten, men den synes alligevel at have en særlig tilknytning til Maria-fester. Foruden ved festen 31. august (omtalt ovenfor) findes den i to hymner til 15. august, koimesis, Marias Hensoven. I den ene, *δευτε την παγκοσμιον κοιμησην* (*defte tin pangkosmion koimisin*, kom lad os fejre koimesis fælles for hele verden; Ambr., fol. 167r), er strukturen som i hymnen til 31. august, hvor sidste halvdel udgøres af tre chairetismoi, hver med sit *χαυρε* udsmykket med melismen chairetismos. Den anden, *τη αθανάτω σου κοιμησει* (*ti athanátō su koimisi*, ved din udødelige

⁷ Egon Wellesz (ed.): *The Akathistos Hymn* (Monumenta Musicae Byzantinae, Série Transcripta 9), København 1957, s. XX. Egon Wellesz: "The 'Akathistos'. A Study In Byzantine Hymnography" (*Dumbarton Oaks Papers* 9-10), Harvard 1956, s. 143-74.

hensoven; Ambr., fol. 166v), afsluttes med en parafrase over bibelcitater og med *χαίρε* melismeret med chairetismos.

Endnu et bevis på tilknytningen til Maria findes i en hymne til 8. september, Marias Fødsel, *αυτη η ημερα κυριου* (*hafti hi himéra*, dette er Herrens dag; Ambr., fol. 8v), men her optræder melismen dels som åbningsmelisme, dels på et andet ord.

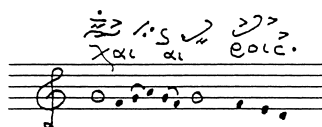
Maria-festerne har dog ikke 'eneret' på chairetismos, den forekommer også i hymner til helgen-fester. Et sticheron til Sct. Georg 23. april, *δευτε παντα της γης τα περατα* (*defte panta tis jis ta pérata*, kom hid alle jordens egne [områder]; Ambr., fol. 128r), som også synges på Sct. Procopios' dag 8. juli (Ambr., fol. 145v) blot med udskiftning af helgennavnet, er struktureret som hymnerne til 15. og 31. august med tre chairetismoi som afslutning på hymnen og anvendelsen af melismen chairetismos, men i disse stichera er *χαίρε* erstattet med *χαίροις* (*chairis*, glæd dig) og en hierarkisk orden dermed indført. De tre chairetismoi genfindes i en hymne til Theodors Lørdag i fastetiden, *δευτε φιλομαρτυρες παντες* (*defte philomártires pantes*, kom hid alle I der elsker martyrerne; Ambr., fol. 190r), ligeledes med *χαίροις* i stedet for *χαίρε* og melismeret med chairetismos.

Varianter i anvendelsen af melismer forekommer. I to helgen-stichera og et sticheron til profeten Elias ornamenteres de to første *χαίροις* med chairetismos, det tredje med en anden melisme (Ambr., fol. 37r, 147v og 150r). Et sticheron til den hellige Katarina har to syllabiske *χαίροις* og ét melismeret med chairetismos, mens en hymne til Sct. Antonius har hele fire, ét syllabisk, to melismeret med chairetismos og ét med en anden melisme (Ambr., fol. 56r og 104v). Noget helt for sig selv er et sticheron til apostlene Peter og Paul 29. juni, *εορτη χαρμοσυνης* (*heorti charmósynos*, en glædelig fest; Ambr., fol. 142r). Det indeholder kun to chairetismoi, ét til Peter og ét til Paul. Teksten tilkendegiver, at de to apostelfyrster hører til i samme hierarkiske sfære som Theotokos ved at hilse dem begge med et *χαίρε*, men musikken indfører et hierarki imellem dem ved at melismere Peters *χαίρε* med chairetismos som i hymnerne til Theotokos, Pauls med en anden melisme. I alle disse stichera er placeringen af chairetismoi-linierne mere tilfældig.

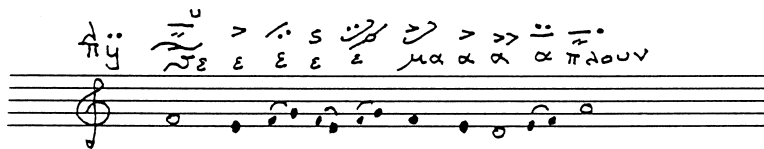
Som tidligere vist kan chairetismos også forekomme som melisme i andre omgivelser, ligesom andre melismer kan ornamentere et *χαίρε/χαίροις*. Ingen af disse andre melismer har dog en så regelmæssig forekomst i denne forbindelse, at det kan opfattes som en parallel til chairetismos.

Chairetismos og melismen thema haploun

I en hymne til 16. januar, Peters Lænker, *σημερον ημιν η κρηπισ* (*simeron imin i kripis*, i dag er for os grundlaget; Ambr., fol. 104r), forekommer der en uregelmæssighed, idet *χαίροις* i det ene af hymnens to chairetismoi melismeres med en melisme, der virker som en 'misforstået' chairetismos:



Melismen har endvidere en vis lighed med en anden formelagtig, navngiven melisme, thema haploun, der dog tilhører 2. plagale toneart med ambitus E-G:



Der kan foreligge en fejl i håndskriftet, eller der kan være tale om en helt tredje tilbagevendende, formelagtig melisme, men der kan også ligge andre forhold bag. For at afgøre, hvad der er årsagen, blev nogenlunde samtidige håndskrifter undersøgt (dvs. håndskrifter i rund notation), og der foretoges en sammenligning med ældre håndskrifter i en af de adiasmatiske palæobyzantinske notationer, Chartres-notationen og Coislin-notationen. Det specielle ved disse notationer er, at kun visse stavelser i teksten er forsynet med neumer, hvorfor tolkningen af intervaller er usikker eller umulig. Man er derfor ude af stand til at transskribere en hel melodi efter disse systemer, men som regel forholder det sig sådan, at når man finder en melisme i den runde notation, er der neumer på det samme sted i de palæobyzantinske notationer. De to notationer var til at begynde med i brug samtidig, men Chartres-notationen gik på et tidspunkt ud af brug og Coislin-notationen – i forskellige stadier – blev enerådende. Notationerne dækker perioden fra de ældste overleverede musikhåndskrifter fra det 10. århundrede til slutningen af det 12. århundrede, hvorfra det tidligst daterede håndskrift i rund notation stammer.

Som en kontrolforanstaltning er forholdene omkring de fire hymner med tre chairetismoι undersøgt, nemlig hymnerne til Koimesis, Marias Bælte, Theodors Lørdag og Sct. Georg (Sct. Procopios), og endnu en hymne er inddraget, nemlig en hymne til Langfredag, *σημερον σε θεωρουσα* (*simeron se theorusa*, mens hun tænker på dig i dag; Ambr., fol. 240v). Denne indeholder ikke chairetismoι, men både thema haploun og chairetismos optræder heri, thema haploun på ordene *τι εδυσ* (*ti ethys*), chairetismos på ordet *οθεν* (*hothen*). Hymnen skildrer Stabat Mater-situationen.

De overleverede håndskrifter sætter en naturlig grænse for undersøgelsesmaterialelets omfang, dels ved deres ringe mængde og fragmentariske tilstand, dels fordi sticherariets repertoire først standardiseredes omkring år 1050, hvorfor større lokaliteter før den tid havde hver deres liturgiske vaner.

Ingen af de valgte hymner er indeholdt i de ældste håndskrifter fra det 10. århundrede undtagen langfredagshymnen, som desværre mangler musiknotationen. Til gengæld findes der i Athos-håndskriftet *Laura Γ 67*⁸ (fol. 159) fra samme periode en særdeles betydningsfuld liste over tonearterne og de vigtigste neumer i Chartres-

⁸ Athos, Laura, Γ 67 (307).

notationen. Listen meddeler neumernes navne og udseende, men siger ikke noget om deres anvendelse. Håndskriftet synes at være fremstillet i selve Konstantinopel.

Chairetismos og thema haploun i de palæobyzantinske håndskrifter

I et Athos-håndskrift fra det 11. århundrede, *Laura Γ 74*,⁹ der benytter sig af Chartres-notationen, er de to divergerende melismer i hymnen til Peters Lænker begge meliseret med den samme neume:



Den findes desuden på alle *χαρμε* i de fire hymner med tre chairetismoi. Der kan derfor ikke herske tvivl om, at den betegner melismen chairetismos, samt at det er chairetismos, der oprindeligt er blevet sunget som melisme i begge forekomsterne i hymnen. Neumen optræder i neumelisten i *Laura Γ 67* under navnet synagma, og det passer godt med, at den centrale del af melismen chairetismos netop udgøres af synagma-figuren (jf. s. 9-10). Her er der overensstemmelse mellem anvisningerne i neumelisten og anvendelsen i praksis, men det er ikke altid tilfældet.

Langfredagshymnen findes ikke i nogen af de eksisterende musikhåndskrifter i Chartres-notation, og der er derfor ingen mulighed for direkte at registrere en eventuel forskel i notationen mellem chairetismos og thema haploun, men ser man i bred almindelighed på, hvordan thema haploun noteres i Chartres-notationen på de steder, hvor den også forekommer i rund notation, finder man, at Chartres-notationen har to muligheder, dels en konjunktion af synagma og syrma, dels en gruppe bestående af flere neumer, heriblandt thema, der er en af de neumer, der gøres opmærksom på i neumelisten i *Laura Γ 67*:



I begge realisationer er det muligt at holde chairetismos og thema haploun ude fra hinanden.

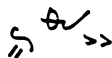
Man kan naturligvis ikke med sikkerhed vide, om begge notationsformerne har været realiseret som thema haploun på dette tidspunkt, men sandsynligheden herfor er stor, når alle forekomsterne har thema haploun i den runde notation.

Det stenografiske udtryk for melismen synes at være opgivet allerede i det 11. århundrede. I Athos-håndskriftet *Vatopedion 1488*,¹⁰ der benytter både Chartres- og Coislin-notation, noteres thema haploun-stederne med en gruppe af neumer

⁹ Athos, *Laura*, Γ 74 (314).

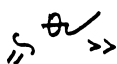
¹⁰ Athos, *Vatopediou*, 1488 (fra 11. årh.). Enrica Follieri og Oliver Strunk (eds.): *Triodion Athoum. Pars Principalis et Pars Suppletoria* (Monumenta Musicae Byzantinae IX), København 1975.

med thema som hovedneume, dvs. en forenklet udgave af det ene af de tidligere nævnte alternativer:

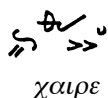


Denne notation bliver standardnotationen for thema haploun i Coislin-notationen indtil slutningen af det 12. århundrede, hvor den runde notation bliver enerådende.

Chartres-notationens korte betegnelse for Chairetismos-melismen erstattes ligeledes af en neumegruppe i Coislin-notationen, men det besynderlige er, at denne gruppe, der optræder konsekvent eller med ubetydelige variationer på $\chi\alpha\rho\epsilon/\chi\alpha\rho\iota\varsigma$, er den samme, som bruges til at betegne thema haploun:



Den findes på $\chi\alpha\rho\epsilon/\chi\alpha\rho\iota\varsigma$ i de fire hymner med tre chairetismoi, dog med en enkelt undtagelse, idet Wiener-håndskriftet *Vind.* 136¹¹ fra første halvdel af det 12. århundrede udskifter melismen på $\chi\alpha\rho\epsilon$ i det midterste chairetismoi i koimesis-hymnen med en længere melisme:



$\chi\alpha\rho\epsilon$



$\chi\alpha\rho\epsilon$

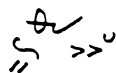


$\chi\alpha\rho\epsilon$

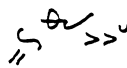
Fordi notationen er den samme for thema haploun som for chairetismos, kan man vælge at sige, at enten er tvetydigheden i hymnen til Peters Lænker sløret, så man ikke kan sige noget præcist om melismerne, eller også er den elimineret så begge $\chi\alpha\rho\iota\varsigma$ melismeres med chairetismos som i Chartres-notationen, således som det fremgår af følgende håndskrifter:

11. århundrede:

Grottaferrata Δα XV¹² (fol. 141)



$\chi\alpha\rho\iota\varsigma$



$\chi\alpha\rho\iota\varsigma$

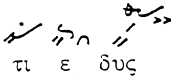
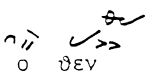
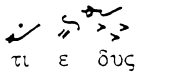
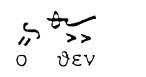
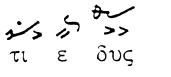
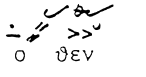
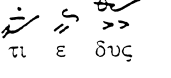
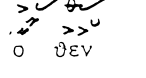
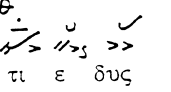
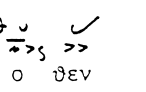
¹¹ Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 136. Gerda Wolfram (ed.): *Sticherarium Antiquum Vindobonense*. Pars Principalis et Pars Suppletoria (Monumenta Musicae Byzantinae X), Wien 1987.

¹² Grottaferrata, Badia greca, Δα 15.

12. århundrede:
Vind. 136 (fol. 105v)



I langfredagshymnen, som jo indeholder begge melismer, gøres der et bevidst forsøg på at holde melismerne adskilt, og selvom den fælles notation forekommer både på thema haploun og på chairetismos (*Sinai 124I*,¹³ *St. Petersburg 789*,¹⁴ *Vind. 136*), sker det aldrig samtidig i nogen af håndskrifterne. *Patmos*-håndskriftet¹⁵ fra 1167 følger sin egen notationsmåde, men skelner også tydeligt mellem melismerne:

	Thema haploun	Chairetismos
Vatop. 1488 fol. 109v	 τι ε δυς	 ο θευ
Sinai 124I fol. 95	 τι ε δυς	 ο θευ
St. Petersb. 789 fol. 196v	 τι ε δυς	 ο θευ
Vind. 136 fol. 22IV	 τι ε δυς	 ο θευ
Patmos 218 fol. 19IV	 τι ε δυς	 ο θευ

Årsagen til, at det forholder sig sådan, kunne ligge i chairetismos-melismens nære tilknytning til chairetismoi-genren. Thema haploun optræder aldrig i disse omgivelser, så når psaltes stod over for en angivet melisme på *χαίρε/χαίροις*, vidste han derfor umiddelbart, at der mentes chairetismos. På alle andre ord end disse ville det være nødvendigt at skelne mellem melismerne. Man må dog i denne situation

¹³ Sinai, Monastery of St. Catherine, 124I (fra 12. årh.).

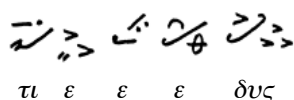
¹⁴ St. Petersburg, Public Library, 789 (fra 1106).

¹⁵ Patmos, Monastery of St. John, 218.

erindre sig, at sticherariet nok indeholder hymner, men at det ikke fungerede som partitur under selve sangen, og at hymnerne var indlært mundtligt med sticherariet som det faste udgangspunkt.

Chairetismos og thema haploun i håndskrifter i rund notation

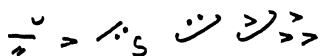
I langfredagshymnen fortsatte den samme skelnen mellem thema haploun og chairetismos, efter at den runde notation var slået igennem, men i det tidligst daterede håndskrift i denne notation, *Sinai 1218*¹⁶ fra 1177 (fol. 199v), optræder en variation af thema haploun, som ligger tæt op ad varianten i hymnen til Peters Lænker (jf. s. 13):



Thema haploun har endnu ikke fundet sin endelige form i dette håndskrift,

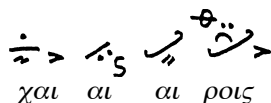


det sker først en generation senere, som f.eks. i Jerusalem-håndskriftet *Taphu 533*¹⁷ fra det 12.-13. århundrede, hvor formen svarer til formen i *Athen 2458* (jf. s. 14):



Chairetismos har derimod allerede i *Sinai 1218* den samme form som senere i musiktraktaten i *Athen 2458* (jf. s. 9).

Den tvetydige notation i hymnen til Peters Lænker findes ikke i de øvrige håndskrifter fra det 12.-14. århundrede, i hvilke hymnen blev fundet. Her var begge *χαίροις* meliseret med chairetismos. Derimod blev varianten fundet i *Taphu 533* og i endnu et Jerusalem-håndskrift fra samme periode, *Taphu 528*,¹⁸ nemlig i hymnerne til Sct. Georg/Procopios, Koimesis og Theodors Lørdag, samt i endnu en hymne fra fastetiden, *εκαθίσεν Αδάμ απεναντι* (*ekáthisen Adám apénanti*, Adam sad over for Paradiset), til Ostesøndag/Adams Uddrivelse, der alle havde chairetismos i *Ambr. A 139 sup.* Varianten i Jerusalem-håndskrifterne svarede til varianten i *Ambr.* (jf. s. 13):

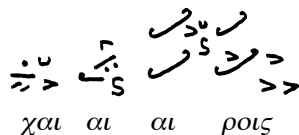


¹⁶ Sinai, Monastery of St. Catherine, 1218.

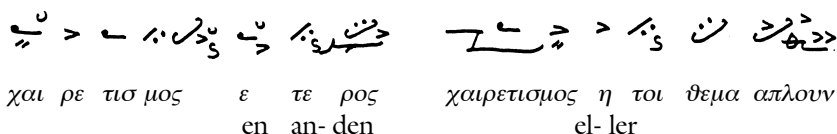
¹⁷ Jerusalem, Patriarchate, Taphu 533.

¹⁸ Jerusalem, Patriarchate, Taphu 528 (fra 12.-13. årh.).

I *Taphu* 533 er forekomsterne i hymnerne til Theodors Lørdag og Adams Uddrivelse udstyret med en tilskrevet valgmulighed, der ændrer melismen til chairetismos:



Valgmuligheden viser tydeligt, at der er tale om en variant af chairetismos og ikke af thema haploun, men om den skal opfattes som en selvstændig melisme eller blot som en variant er ikke klart. At der har været et problem, fremgår tydeligt af en senere musiktraktat i *Athos*-håndskriftet, *LK* 175 (1462),¹⁹ dateret 1560 og tilskrevet Pseudo Damascenos. Heri gives (fol. 8) et godt overblik over de tre beslægtede melismer, så korlederen kunne være på det rene med situationen:



Det er ikke muligt ud fra ovennævnte undersøgelse at afgøre, om melismen chairetismos har fået sit navn pga. tilknytningen til den litterære genre chairetismoι og ornamenteringen af ordet *χαίρε*, men i betragtning af den manglende vilje til at skelne mellem chairetismos og thema haploun i den palæobyzantinske Coislinnotation og de forekomster i den runde notation, hvor chairetismos erstattes af thema haploun, kunne man fristes til at drage den konklusion, at melismen har erhvervet sit navn af mnemotekniske årsager, netop for at der skulle være en mulighed for klart at kunne skelne mellem de to melismer.

¹⁹ Athos, Laura, K 175 (1462).

SUMMARY

Chairetismos – a Byzantine Formulaic Melism with Distinctive Features

During an investigation of the long melisms in the otherwise syllabic melodies used for the monostrophic church poem known as a *sticheron*, it was found that the melism *chairetismos* had a certain connection with the literary genre *chairetismoi*, where it embellished the *χαίρε* (*chaire*, hail) at the beginning of a verse. This poetic genre is modelled on the Annunciation text in Luke 1,28, and a line of *chairetismoi* expresses a dogmatic theological interpretation of the nature of the Virgin Mary (*Theotokos*), but the form may also be transferred to hymns of apostles and saints. Besides its use with *chairetismoi*, *chairetismos* also functions in the same way as the other melisms in the *sticheron* genre.

There is a tendency for *chairetismos* to be confused with another melism, *thema haploun*. The two melisms are clearly kept apart in the adiastrumatic Palaeobyzantine Chartres notation, but notated with the same group of neumes in the adiastrumatic Palaeobyzantine Coislin notation. The distinction between the two melisms is re-established in the universal diastematic round notation after about 1170, but an ambiguous melism, which may equally be interpreted as *chairetismos* or *thema haploun*, appears in this notation. A late Byzantine theorist showed, however, that this melism is just an alternative to *chairetismos*.

Fremtidslegender

*Musikalsk fortid og nutid i David Bowies dystopier**

Af MORTEN MICHELSEN

Efter 1960ernes utopiske ungdomskultur blev dystopien – den pessimistiske forestilling om *dystopia* eller ‘det dårlige sted’ – oplagt som emne i 1970erne, og David Bowie er en af de musikere, der har beskæftiget sig intenst med dystopiske fremtidsvisioner. Bowie har i det meste af sin karriere ligeledes været meget interesseret i science fiction-relaterede temaer. Siden det første hit, “A Space Oddity” (Philips 1969), er denne indfaldsvinkel blevet brugt på forskellig vis, nok mest kendt på *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (RCA 1972). Desuden flirtede han på et tidspunkt med en blanding af Nietzsches overmennesker og fantasy, f.eks. på *The Man Who Sold the World* (Mercury 1971). ‘Bowie som rumvæsen’-imaget kulminerede med hans fremstilling af rollen som Thomas Newton i Nicolas Roegs film *The Man Who Fell to Earth* (England 1976). Dystopi-temaet optræder også flere steder. Det antydes på *Aladdin Sane* (RCA 1973) med titelnummerets undertitel (“1913 – 1938 – 197?”), og der er dystopiske aspekter på de Berlinmur-inspirerede *Low* (RCA 1977) og “*Heroes*” (RCA 1977).¹

Kun på de to koncept-albums *Diamond Dogs* (RCA 1974) og *Outside* (BMG 1995) er der tale om specifikke fremtidsdystopier, og førstnævnte er så vidt vides det første eksempel på en sådan i rockmusikken. Det er musikken på de to fonogrammer, der skal undersøges nærmere i det følgende, idet jeg med nogle analytiske bemærkninger vil antyde de musikalske strategier i David Bowies tonsætning af de to fremtidsdystopier. Set ud fra en musikalsk vinkel er spørgsmålet om tonsætningen komplekst (hvis hensigten er, at musikken skal underbygge teksterne og ikke blot være et neutralt akkompagnement), idet både noget fremtidigt og noget dystopisk skal illustreres. Samtidig er fremtidsdystopien primært en litterær og filmisk genre, hvorfor dens konventioner er bestemt heraf. Dog findes der, som jeg vil vise, kontekstuelte givne musikalske konventioner for hhv. science fiction-temaer og forfald.

Men først et par ord om de analytiske greb, der foretages. I en diskussion af, hvilke musikalske elementer, der kan forbindes med forestillingen ‘verdensrum’, fremfører Allan Moore konkluderende:

[...] although it is possible to identify some musical techniques that may have operated as metaphors for ‘space’ (both inner and outer), the evidence

* Dele af denne artikel er tidligere trykt under titlen “Diamanthunde og kunstforbrydelser – dystopier med musik af David Bowie” i *Anglo Files* 107 (maj 1998) s. 22-26.

¹ Her tænkes specielt på det dystre instrumentalnummer “Warszawa” fra *Low* og teksterne til titelnummeret og “Sons of the Silent Age” på “*Heroes*”.

is not particularly strong. It seems more likely that two non-musical factors are connotationally stronger. The first is the staging (especially light shows) and the overt sensory overload, particularly of Pink Floyd's early shows, while the second may be simply song titles, lyrics and album design. Any other sounds that were perceived as slightly weird might well have worked equally successfully.²

Moore leder efter visse specifikt musikalske elementer, der på en eller anden måde kan fungere som musikalske metaforer for verdensrummet, men finder dem ikke. Flere andre steder i bogen betvivler han direkte muligheden af, at det kan lade sig gøre. Det vil jeg mene, han har ret i, for så vidt som specifikt musikalske elementer i sig selv næppe kan have så konkrete betydninger. Blot tager han ikke højde for, at musik kun meget sjældent eksisterer i sig selv, den indgår næsten altid i en sammenhæng, som forlener den med en eller anden betydning. Lysshows, tekster, titler, cover designs, filmmusik osv. er uomgængelige, når rumreferencer i Pink Floyds musik diskuteres. Selve klangerne er polysemantiske, men polysemantikken begrænses væsentligt af den visuelle og tekstlige kontekst uden dog at blive helt entydig. Desuden har musikalske elementer mulighed for at blive stabile musikalske metaforer for relativt bestemte ting, hvilket dog ikke medfører, at de får en fast, uforanderlig betydning.³

I det følgende er udgangspunktet for at tolke *Diamond Dogs* og *Outside* som fremtidsdystopier numrenes tekster. Det antages, at musikkens funktion er at underbygge og nuancere teksterne, bl.a. ved at trække på musikalske traditioner, som i andre sammenhænge er blevet brugt som musikalsk ledsagelse til billeder og tekster, der skildrer f.eks. dystopier, science fiction eller dekadence. Det betyder ikke, at receptionen af musikken altid vil falde inden for disse kategorier, ligesom det langt fra er sikkert, at Bowie bevidst har tonsat teksterne ud fra denne vinkel. Blot vil jeg hævde, at der er tale om en rimelig sandsynlighed for associationer af denne type, når vesterlandske lyttere lytter koncentreret til de to fonogrammer, fordi der i populærmusikken er en tendens til at bruge bestemte musikalske klicheer for at understrege bestemte ideer eller tekstligt indhold.

Ingen af de musikalske klicheer er determineret én gang for alle, de skifter til stadighed betydning. F.eks. er Bowie nødt til at bruge forskellige greb i tonsætningen af de to dystopier, der er skrevet med 20 års mellemrum. Flere af '74-klicheerne virker ikke på samme måde i dag, og de må så vidt muligt forstås ud fra deres samtid, mens andre principper umiddelbart kan forstås i dag. Modsat kan flere af '95-klicheerne for øjeblikket være så indlysende, at de undslipper refleksionen og blot virker umiddelbart.

² Allan Moore: *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Buckingham og Philadelphia 1993, s. 100.

³ Se min ph.d.-afhandling, *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*, Københavns Universitet 1997, for en nærmere diskussion af dette, specielt kap. 3 og 4.

Næppe nogen af de klicheer og andre kompositoriske greb, som omtales i det følgende, henviser entydigt til den sproglige forestilling 'dystopi', dertil er begrebet alt for nuanceret. Musikkens betydning er langt løsere, men den kan fremhæve visse sider af dystopien og give dem en fylde, som rockteksten ikke formår. Det sker ofte ved brugen af såkaldte genresynekdoke,⁴ og det er undersøgelsen af disse, der vil stå i centrum.

Science fiction og dystopier i litteratur og film

Som litterær genre fik science fiction sine konturer i sidste halvdel af forrige århundrede med Jules Vernes romaner, hvor teknologi og farefulde rejser blev blandet.⁵ H.G. Wells videreudviklede genren, og en af hans bøger, *Klodernes kamp* (1898), blev ekstra berømt/berygtet, da Orson Welles 40 år senere udsendte den som radiomontage og fik skræmt en stor del af den amerikanske befolkning pga. den livagtige reportagestil. Genren blev ikke for alvor anset for seriøs litteratur, og med udgivelsen af hurtigt producerede science fiction-magasiner fra 1926 blev genren henvist til de mørkere afkroge af populærkulturen som 'litteratur' for drenge og udannede mænd. Der opholdt den sig længe og blev først så småt rehabiliteret i '60erne og '70erne sammen med flere andre populærkulturelle produkter.

Ganske anderledes er det med den utopiske genre, der har en lang og glørværdig historie. Selve ordet har en dobbeltbetydning alt efter hvilket græsk ord, det afledes af: εὐτόπιος, der betyder 'det gode sted', eller οὐτόπιος, der betyder 'intetsteds'. Utopien beskriver et opdigtet samfund og fungerer ofte som en kritik af de herskende tilstande. Allerede Platon beskrev den ideelle stat, men først med Thomas Mores roman *Om den bedste statsforfatning og om den nye ø Utopia* (1516) indføres begrebet. Et par århundreder senere afledte økonomen John Stuart Mill så begrebet dystopi for at kunne omtale 'det dårlige sted'.

Som betegnelse for litterære værker har dystopien vundet indpas i vort århundrede med værker af f.eks. Jevgenij Samjatin, Aldous Huxley, George Orwell og Ray Bradbury.⁶ Fælles for de fire nævnte (men ikke for alle dystopier) er, at handlingen foregår i fremtiden, og at det teknologiske aspekt er fremtrædende. De er alle skrevet som reaktion på samtidens totalitære regimer og skildrer magtens totale kontrol over menneskene. Specielt Huxley retter også sin kritik mod underholdningsindustrien.

⁴ Begrebet stammer fra Philip Tagg: *Introductory Notes to Music Semiotics* (kopieret undervisningsmateriale, Institute of Popular Music, University of Liverpool 1993), s. 25. I sproget er en synekdoke en talemåde, hvor en del træder i stedet for helheden. En musikalsk synekdoke er en samling musikalske strukturer (musemer) inden for en given musikalsk stil, der henviser til en anden stil. Ved at citere elementer fra en anden stil citeres ikke blot stilen i sin helhed, men også alle de ekstramusikalske aspekter ved den fremmede stil (tøj, talemåder, omgangsformer osv.).

⁵ F.eks. *Rejsen til Månen* (1865) og *En verdensomsejling under havet* (1870).

⁶ Jevgenij Samjatin: *Vi* (1920/21), Aldous Huxley: *Fagre nye verden* (1932), George Orwell: *1984* (1949) og Ray Bradbury: *Fahrenheit 451* (1953).

Science fiction har også været udgangspunkt for mange film, de fleste i en voldsom Hollywood B-film-stil. Men med filmens nyvundne kunstneriske respektabilitet i '60erne, kunne også science fiction-temaer benyttes, ofte med utopiske eller dystopiske træk. Stanley Kubrick er nok den, der væsentligst har bidraget til science fiction-filmens rehabilitering med film som *Rumrejsen år 2001* (USA/England 1968) og *A Clockwork Orange* (England 1971). Det er her interessant at bemærke, hvilken musik Kubrick har valgt.

I det første tilfælde bruges en del ældre musik. Dels begyndelsen af Richard Strauss' *Also Sprach Zarathustra* (1896) for at fremhæve monumentaliteten af den monolit, der har en central placering i filmen, med traditionelle filmmusikalske fanfarer, dels første halvdel af Johan Strauß d.y.'s *An der schönen blauen Donau* (1867) for at understrege det dagligdags og ubekymrede ved rejsen fra Jorden til Månen. Men også en på det tidspunkt ny musik er anvendelig i sammenhængen: en sammenblanding af György Ligetis *Requiem* (1963-65), *Lux Aeterna* (1966) og *Atmosphères* (1961), der fremhæver en lang, billedmæssigt abstrakt sekvens, som illustrerer rejsen "beyond infinity". Johan Strauß' og Ligetis musik kontrasterer voldsomt og understreger forskellen mellem det dagligdags rejseliv i fremtiden og overskridelsen af solsystemets grænse og rejsen hinsides den menneskelige bevidstheds fatteevne.

I det andet tilfælde, *A Clockwork Orange*'s fremtidsdystopi, bruges også overvejende kendt musik. Beethovens 9. symfoni har en særstilling som hovedpersonen, psykopaten Alex' yndlingsmusik. På soundtracket bruges både en indspilning med Herbert von Karajan og en synthesizer-bearbejdelse af den første sopransolo i symfoniens sidste sats ved Walter Carlos. Den klassiske kunstmusik bliver perverteret, både ved at være knyttet til filmens Alex og ved at blive spillet på en Moog-synthesizer. Også nummeret "Singin' in the Rain" fra filmen af samme navn (USA 1952) får en uventet funktion som underlægningsmusik til en modbydelig volds- og voldtægtsscene. Her forbindes underholdningsmusikken med total ligegyldighed og ufølsomhed, når den afsynges under udfoldelsen af ekstrem vold. Filmens sorte satire bliver understreget gennem kontrasten til Beethovens gammel-humanistiske budskab og til en velkendt underholdningsmusik. Kun synthesizerens syntetiske klange minder musikalsk om, at filmen foregår i en nær fremtid.

En tredje science fiction-film skal også kort omtales, Ridley Scotts *Blade Runner* (USA 1982). Her anvendes kun nykomponeret musik af Vangelis, og den bliver helt overvejende fremført på synthesizers, der ind imellem efterligner akustiske instrumenter. Enkelte steder klinger de akustiske instrumenter saxofon og koto. Musikken fungerer her mere som ledsagemusik, fordi den som i traditionel film-musik kun understøtter den filmiske handling. Saxofonsoloerne, der er fraseret som jazz-ballader, understøtter den melankolske og opgivende stemning, og kotoen fungerer sammen med flere syntetisk frembragte, asiatiske instrumentlyde som akustisk tegn for en fremtidig Los Angeles-befolkning, der overvejende er asiater. Musikken er både moderne, fordi man rent faktisk kan høre, at de fleste klange er syntetiske, og gammeldags, fordi en stor del af stilgrundlaget hører fortiden til.

Hensigten med disse tre korte filmomtaler er at vise forskellige instruktør-strategier for valg af musik til science fiction-utopier og -dystopier. Selv om handlingerne udspiller sig i fremtiden, er det jo umuligt at komponere en egentlig fremtidig musik (eller lave et fremtidigt *set-design*). De omtalte instruktører vælger så at bruge en gammel musik eller et gammelt stilistisk grundlag og/eller at anvende den på indspilningstidspunktet mest moderne musik eller klangrealisering (synthesizeren). Disse strategier kan genfindes hos David Bowie.

Rockmusik, science fiction og dekadence

Som nævnt har science fiction siden forrige århundrede været en integreret del af populærkulturen. Genren blev med sin grundlæggende fascination af og angst for den teknologiske udvikling relevant for en endnu større del af den industrialiserede verdens befolkning efter 2. verdenskrig, da truslen om en altødelæggende atomkrig fremstod som realistisk. Også rumkapløbet mellem USSR og USA fik en voldsom indflydelse på den vestlige kultur. Science fiction blev en måde at lære at leve med truslen og konkurrencen på, og tankegangen satte sig da også igennem inden for de fleste populærkulturelle produkter som en slags futurisme, der rakte fra billedesign over tv-serier til musik.

I rockmusikken er temaet også blevet taget op. Først som gimmicks i sangtitler (f.eks. The Tornados' "Telstar" (Decca 1962)), gruppenavne (The Spotnicks) og instrumentnavne (Fender Telecaster og Stratocaster). Efter midten af '60erne begyndte sangteksterne at indeholde science fiction-temaer. Det skyldtes ikke mindst den stigende brug af marihuana og LSD, at science fiction i form af utopier begyndte at optræde. Modstanden mod det etablerede medførte mere eller mindre vage forestillinger om det andet, om det gode og kærlighedsfulde liv hinsides forbrugskulturen. At svæve (hvad enten det var i verdensrummet, det indre rum eller i et tænkt ocean) og sætte tiden i stå var yndede temaer. Musikerne begyndte samtidig så småt at illustrere teksterne musikalsk. Droner, statiske klange og manglende pulsformemmelse var ikke ualmindelige foreteelser, og den voldsomme musikteknologiske udvikling gjorde, at aldrig før hørte klange konstant blev markedsført af instrumentfirmaerne.

Med punkens indtog blev den progressive rock og dens temaer henvist til periferien, og utopien blev skiftet ud med en dystopi, der siden kom til at præge store dele af den engelske new wave og indie-rock. Også heavy metals tekster og klanglige univers er ofte dystopisk, hvad enten de beskriver det givne samfund eller fremhæver det apokalyptiske moment. Først inden for det seneste tiår er science fiction begyndt at dukke op igen med techno, house og drum'n'bass. Specielt i den sidste genre spiller dystopien en rolle.⁷

Da forfaldet – overvejende forstået som dekadence – betyder meget på de to Bowie-fonogrammer, er det også nødvendigt kort at diskutere, hvorledes det er blevet sat i musik af rockmusikere. Rolling Stones er nok den gruppe, der tidligst og klarest blev forbundet med dekadence, og det vel at mærke inden for rockmusikkens

⁷ Se Simon Reynolds: *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London 1998, s. 336-62.

egen diskurs. De blev fra begyndelsen markedsført som 'samfundsfjender' af manageren, og tidligt slog kvindehadet igennem, lige som transvestitisme tidligt blev brugt på pladecovers.⁸ Der kom tidligt fokus på gruppens stofforbrug med retssagerne mod Jagger og Richards i 1967. Dette image kulminerede med koncertfilmen *Gimme Shelter* (USA 1970), der er klippet sammen som en rejse mod mørkets hjerte: Altamont-festivalen. Publikum ved fra den megen omtale af festivalen i medierne, hvad det ender med, men det lykkes alligevel filmen at bygge en 'spænding' op gennem en stadig accelererende vold, der kulminerer i en rockers mord på en tilskuer. Den senere koncertfilm *Cocksucker Blues* (USA 1972) blev aldrig officielt frigivet af gruppen, sandsynligvis pga. af de scener, hvor gruppemedlemmer voldtager en groupie og flere skyder heroin.⁹ Opremsningen kan blive ved, men pointen er, at Rolling Stones' hårde udgave af rhythm and blues (r'n'b) kan fungere som musikalsk metafor for dekadence.¹⁰

Industrial-genren laver musik på et helt andet grundlag end Rolling Stones, men dens musikere har beskæftiget sig med de samme temaer. Hensigten var og er at kritisere det moderne industrisamfund ved at fremstille dets dekadente eller sygelige aspekter. De gamle industrialgrupper (f.eks. de engelske Throbbing Gristle, Psychic TV og Cabaret Voltaire) tog udgangspunkt i performance art og i brugen af forstærket støj (f.eks. hammere på metalplader, brolæggerjomfruer, boremaskiner). Hensigten hos specielt Throbbing Gristle var at undersøge tabuer såsom sex og vold og usædvanlige koblinger deraf. De nævnte grupper hørte til i rockmusikkens periferi og opfattede sig selv som avantgardister i forlængelse af den historiske avantgarde. I '90erne er tråden blevet taget op igen i USA af grupper som Nine Inch Nails og Marilyn Manson, der er blevet voldsomt populære. De bruger både de gamle erfaringer med forstærket støj og heavy metals erfaringer med guitarbaseret støj. Støjen er dog ikke længere akustisk frembragt, men skabt på computere. Teksterne omhandler dysfunktionelle mandlige teenagers tanker om sex og vold, som regel så grotesk, at det bliver ufrivilligt komisk.¹¹

⁸ Kvindehadet kommer klart til udtryk i f.eks. "Stupid Girl" fra *Aftermath* (Decca 1966), singlen "19th Nervous Breakdown" (Decca 1966) og "Yesterday's Papers" fra *Between the Buttons* (Decca 1967). Transvestitismen kan ses på coveret til singlen "Have You Seen Your Mother Baby, Standing in the Shadow" (Decca 1966). Se også Iain Chambers: *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London 1985, s. 50-68.

⁹ Filmen kan dog købes på video i dag. Se i øvrigt David Sanjek: "A Midnight Rambler Gets his Daisy Pulled. 'Cocksucker Blues' and the Evaluation of the Mythology of the Road", *Music on Show: Issues of Performance* (Report from the 8th International Conference on Popular Music, 1995), ed. Tarja Hautamäki og Helmi Järviluoma, Tampere 1998, s. 284-90.

¹⁰ Det skal bemærkes, at Rolling Stones her er valgt som det klareste eksempel på dekadence i engelsk r'n'b. Af andre grupper kan nævnes Pretty Things, The Troggs og de senere Yardbirds. Af amerikanske grupper, der tematiserede det dekadente omkring 1970, kan nævnes Velvet Underground (masochisme, stofmisbrug), The Stooges (selvmutilering), Alice Cooper (inspiration fra grand guignol-teatrets fokus på vold, skræk og sadisme) og New York Dolls (transvestitisme, stofmisbrug). Også de trak på en hård r'n'b-stil, men lyden er noget anderledes end hos de engelske grupper.

¹¹ Se *Industrial Culture Handbook (Research 6/7 (1983))* for en nærmere redegørelse for engelsk industrial og Martin Huxley: *Nine Inch Nails: Selfdestruct*, New York 1997 for en indføring i Nine Inch Nails-lederen, Trent Reznors, verden.

Disko blev tidligt opfattet som dekadent, i det mindste af 'egentlige' rockfans.¹² I begyndelsen af '70erne blev diskoteket et fristed for sorte og homoseksuelle. Disko-musikken appellerede til et lidt ældre publikum, der var sexuelt mere erfarent end det hvide teenagepublikum: "Where so much rock dealt with sex as anticipation and neurotic fantasy, disco approached sex as fun, pure and simple. Well, maybe also kinky."¹³ Genren slog igennem i '74-'75 og toppede med John Badhams film og tilhørende soundtrack *Saturday Night Fever* (USA 1977 og RSO Records 1977).

Lyden af Rolling Stones, Throbbing Gristle, Nine Inch Nails og disko kan bruges af andre til at skabe associationer til forfald og dekadence, fordi tekster, billeder og receptionen i øvrigt har fokuseret meget på disse aspekter af de nævnte grupper. Som det vil fremgå af det følgende, lader det til, at Bowie gennem genresynekdoker ønsker at benytte disse associationer.

Diamanthunde, lækre sager og musicals

For både *Diamonds Dogs*' og *Outsides* vedkommende er der tale om et koncept eller en løs ramme givet af teksten. Musikalsk er der ikke skabt sammenhæng mellem numrene ved hjælp af formale gentagelser, ledemotiver og lignende. Heller ikke teksterne imellem er der klare referencer. Kun produktionen – pladens lyd – er gennemgående, hvilket jo gælder for næsten alle rockfonogrammer.

Diamond Dogs' 11 sange indledes med "Future Legend", hvor det slås fast, at vi befinder os i en fremtid efter apokalypsen. De følgende seks sange udspiller sig implicit i dette univers, og først i de sidste fire er der rudimentære henvisninger til Orwells 1984. Det sker i form af sangtitler: "We Are the Dead", "1984" og "Big Brother" samt i "Chant of the Ever Circling Skeletal Family", hvor "bro, bro, bro" (som i ordet *brother*) gentages i det uendelige i lp'ens inderrille. Der er altså tale om et for rockmusikken typisk konceptalbum, hvor rammen er givet, uden at de mellemliggende numre er videre forpligtet herpå.

Teksterne vrirler med billeder, og det er svært at se en entydig sammenhæng.¹⁴ Dette skyldes for en stor del inspirationen fra den amerikanske forfatter William Burroughs' bøger og ikke mindst hans cut up-teknik, hvor enkelte ord og sætninger i de oprindelige tekster klippes ud og sættes sammen på en ny måde.¹⁵ Denne teknik er Bowie vendt tilbage til utallige gange siden.

¹² De voldsomme reaktioner på disko kan eksemplificeres med følgende citat: "Disco music is a disease. I call it Disco Dystrophy. The people victimized by this killer disease walk around like zombies. We must do anything possible to stop the spread of this plague." DJ Steve Dahl, citeret i Reynolds (1998) s. 14.

¹³ Ed Ward m.fl.: *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll*, New York 1986, s. 524.

¹⁴ Teksterne kommenteres nærmere i Birte Gudiksen og Torsten Kollerup Ryelund: "Rockstjernen som konstruktion: David Bowie og det postmodernes gennembrud i rockkulturen", *Den jyske historiker* 49 (1989) og Georg Warming: "A Future Legend: Om David Bowies muntre dystopier", 1984: *Efter emancipationen* (tillæg til *Semiotik* 9 (1985)).

¹⁵ Burroughs' bøger kom Bowie sandsynligvis i kontakt med, da en amerikansk journalist foranstaltede en samtale imellem de to og optog den (Craig Copetas: "Beat Godfather Meets Glitter Mainman", *Rolling Stone* 28/2 (1974) genoptrykt i Elisabeth Thomson og David Gutman (eds.): *The Bowie Companion*, London 1993, s. 105-16). I rockmusiklitteraturen krediteres Burroughs

Musikalsk er *Diamond Dogs* præget af en vis stilistisk diversitet med hård r'n'b a la Rolling Stones som udgangspunkt.¹⁶ Det høres klart på up tempo-numrene "Diamond Dogs" og "Rebel, Rebel" samt på balladen "Rock 'N Roll With Me". Til gengæld er "1984" entydigt et diskonummer. Med de musikalske referencer til Rolling Stones og disko og dermed til den dekadence, som de repræsenterer, underbygges teksternes fremtidsdystopi. Ikke med en fremtidig musik, men med en absolut nutidig. Princippet er det samme som i Kubricks brug af Ligetis musik, omend konnotationerne er ganske forskellige.

Resten af numrene er mindre entydige rent genre-mæssigt. Jeg vil mene, at de har en del til fælles med musicaltraditionen uden dog at skifte genre fra rock til musical eller blive til rockmusical. Flere forhold taler for at anlægge en sådan synsvinkel. Den melodiske guitar i "Future Legend" citerer "Bewitched, Bothered, and Bewildered" fra musicalen *Pal Joey* (1940). Bowie havde oprindeligt en ide om at lave *Diamond Dogs* som en 1984-musical, og endelig var hans udtalte forbillede i '60erne, Anthony Newley, sandsynligvis ikke helt glemt.¹⁷ Musicaltrækkene træder klart i relief i de tre sammenhængende numre "Sweet Thing", "Candidate" og "Sweet Thing (Reprise)", hvorfor netop de vil blive kommenteret nærmere. De vil i det følgende blive betragtet som en knap ni minutter lang musicalscene.

At det er svært at opfatte nummeret som et traditionelt rocknummer, skyldes dels visse særpræg i den musikalske form, dels en større mængde for rockmusik usædvanlige detaljer. Den overordnede ABA-form findes sjældent i rockmusik,¹⁸

normalt for opfindelsen af cut up-teknikken, men den blev egentlig udviklet af dadaisterne Hugo Ball og Tristan Tzara (se f.eks. samlingen Tristan Tzara: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, London 1992).

¹⁶ Rolling Stones-inspirationen er bemærket af mange, bl.a. Lester Bangs, der i en anmeldelse skriver: "[...] the title track is [...] out of 'Brown Sugar' and New Orleans R & B complete with saxes [...] earnest garage Keith Richard guitar work [...] he's singing more like Jagger than ever [...] I think that Bowie was attempting a sort of futurist *Exile on Main Street* here, trying to put across a similarly hazy, messy brilliance, an equally riveting vibe. I think he failed [...]" Lester Bangs: "Swan Dive into the Mung", *Creem* 7 (1974), genoptrykt i Thomson og Gutman (1993) s. 117-19.

¹⁷ George Orwells enke gav ikke tilladelse til en realisering af musical-planerne (Peter Gillman og Leni Gillman: *Alias David Bowie*, London 1986, s. 353). Newley huskes primært for musicalen *Stop the World, I Want to Get Off!* (London 1961), som han komponerede, instruerede og spillede hovedrollen i. Bowie har i flere interviews nævnt ham som en inspirationskilde for sin leg med engelske dialekter og det lettere distancerede sangforedrag (se Gillman og Gillman (1986) s. 139 og Michael Watts: "Oh You Pretty Thing" (interview med Bowie), *Melody Maker* 22/1 (1972), genoptrykt i Thomson og Gutman (1993) s. 47-51).

¹⁸ A er de melodiske "Sweet Thing"-afsnit og B det næsten talte/råbte "Candidate"-afsnit. Denne disposition kan man genfinde i f.eks. "I Could Write a Book" fra Richard Rodgers og Lorenz Harts *Pal Joey* (1940), "Pore Jud is Daid" fra Richard Rodgers og Oscar Hammerstein IIs *Oklahoma!* (1943), "Heiraten" og "Cabaret" fra John Kanders og Fred Ebbs *Cabaret* (1966). Disse numre er relativt korte og enkeltstående, men samme princip kan genfindes i længere forløb, f.eks. slutningen af Marvin Hamlisch' og Edward Klebans *A Chorus Line* (1975), hvor "One", "What I did for Love" og "One (Reprise)" forløber på samme måde som Bowies tre numre. Man kan finde denne udgave af ABA-formen i andre genrer end musicalen, men sammenholdt med detaljerne er musicalen et nærliggende sammenligningsgrundlag.

de mange forskellige formale underafsnit hænger ikke rigtigt sammen,¹⁹ ca. en sjattedel af nummeret er uden den sædvanlige trommesætrytme (bånd-intro, sax-solo, lidt af c-afsnittet, mellemspil), c-afsnittet glider umærkeligt over i dobbelt tempo, der er flere temposkift i sidste tredjedel af nummeret (både accellerandi og abrupte skift), og endelig har reprisens a-afsnit en klar klimakskarakter.

Også i de musikalske detaljer kan man finde indikatorer for, at det tredelte nummer er konciperet som en scene fra en musical. Hverken sangstemmens majestatiske skriden op gennem oktaverne fra G over g til g' i første a-afsnit, klimakset på det høje d" i sidste a-afsnit eller anvendelsen af talesang i c-afsnittet var dele af en traditionel rocksangers muligheder i '70erne. Der er snarere tale om en skuespiller, der har lært at synge. Desuden anvender klaveret ind imellem det, man kunne kalde *colour locale*, idet det citerer forskellige genrer: det eksotisk-asiatiske ved at spille pentatont (andet a-afsnit), det billige amerikanske værtshus ved at spille honky-tonk (sidste halvdel af c-afsnittet) og romantikkens svulstighed ved at spille nogle virtuose oktavpassager og arpeggioer (f.eks. sidste a-afsnit). Desuden anvender pianisten Mike Garson hele klaverets register. Det bagvedliggende sax-riffs r'n'b-klang i sidste halvdel af c-afsnittet har samme reference som honky-tonk-klaveret. Bowie har aldrig tilegnet sig en rigtig jazz- eller r'n'b-spillestil på saxofonen, og soloen i sidste b-afsnit er snarere spillet af cirkusets hvide klovn end af en afro-amerikansk musiker. Endelig er brugen af tværføjter til at farve klangen i a-afsnittene og som pastoralt soloinstrument i mellemspillet ikke videre almindelig i rockmusik.

Dette mylder at detaljer, der genremæssigt peger i forskellige retninger, er usædvanligt i rockmusikken, men kan ifølge Michael Eigrtved findes i musicals, hvor en konvention tilsiger, at:

hver sang skal være struktureret som en énakts-forestilling. [...] Netop denne opbygning af enkeltakter gør, at musical'en ligner både varieté, cirkus og mange andre af de moderne underholdningsgenrer. [...] På samme måde som forestillingen består af mange smådele, så gør musikken det også. Musicalmusikken har derfor elementer af både pastiche, parodi og virtuositet.²⁰

Denne delvise overensstemmelse med musicalgenren gør, at man næppe kan anskue det diskuterede forløb som underbyggende for *Diamond Dogs'* dystopi. I stedet sættes dystopien i perspektiv – den rykker ind i tiden ved at blive tildelt en forhistorie. Funktionen er snarere at virke tilbageskuende, at skabe et historisk perspektiv i forhold til den absolut nye musik (Rolling Stones og disko). Store dele af musikken i "Sweet Thing" og de to øvrige numre fremstiller det, der er

¹⁹ Formen er intro (0'00-0'30), a (0'30-1'23), b (1'23-1'59), a' (1'59-2'29), b' (2'29-3'04), elguitar-solo (3'04-3'39), sax-solo (3'39-4'19), c (4'19-6'18), b" (6'18-6'53), a" (6'53-7'31) mellemspil (7'31-7'51) og coda (7'51-8'49).

²⁰ Michael Eigrtved: *Musicals: Storbyscene og Drømmerum*, København 1995, s. 75.

gået tabt, den tid, der lå forud for apokalypsen. Dermed bliver den musikalske strategi den samme som i de to Kubrick-film.

Et sidste musikalsk træk i "Sweet Thing", der skal nævnes, er guitarerne (angiveligt spillet af Bowie selv), der er gennemgående i hele nummeret. I løbet af de knap ni minutter bliver de stadig mere dominerende og forvrængede for i codaen at ende med en 'solo' (i realiteten en E-dur akkord), der næsten er ren støj.²¹ Mens de mange musical-elementer ikke underbygger dystopien direkte, kontrasterer støjguitarernes stigende kaos med det velkendte. Støjen er ikke depraveret som Stones eller disko, men fører ud i den totale meningsløshed: ingen retning, intet ståsted. Hvis man overhovedet vil indlade sig på støjen, kan man kun lade sig opsluge af den. Eller som det hedder til slut i nummeret, hvor det dystopiske fremhæves på bekostning af den gamle orden: "It's got claws, it's got me, it's got you."

Mere generelt kan man finde et argument for dystopiens musikalske udtryk i noget mere subtilt og svært beskriveligt, nemlig Bowies vokale fremførelse. Sangerens underlige fravær i nærværet, der ganske vist er typisk for Bowie, kan her ses som en afhumanisering. Man har en fornemmelse af, at han ikke er inde i musikken, hans ståsted er ikke rockmusikerens, men skuespillerens, der fremstiller en rockmusiker på scenen eller på fonogrammet. Og skuespilleren har valgt en genre, han kender til: musicalen. Dette blev understreget af den efterfølgende koncertturné, hvor Bowie optrådte alene på scenen, bortset fra to dansere, der understregede numrenes temaer. Musikerne var gemt bag 15 meter høje sætstykker, der forestillede storbyen efter katastrofen. Ifølge øjenvitner var de første koncerter på denne turné det nærmeste, rockmusikken er kommet på teatret, uden at det er blevet til teater med musik.²²

Kunstmord og støj

I 1995 udkom David Bowies anden dystopi i album-længde, i daglig tale kaldet *Outside*. Den fulde titel er imidlertid 1. *Outside*, *The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle*, og den ledsages af en uafsluttet novelle i det medfølgende teksthæfte kaldet *The Diary of Nathan Adler or The Art-ritual Murder of Baby Grace Blue: A Non-linear Gothic Drama Hyper-cycle*.

Cd'en var ment som den første af en serie på fem, der skulle udkomme hvert år frem til år 2000. Det lader imidlertid til, at det bliver ved den ene. Mens årstallet 1984 i '70erne fungerede som ciffer for den kommende apokalypse, gælder det i disse år tallet 2000, og Bowie lader da også sin novelle begynde på den sidste dag i det gamle årtusind. Novellens hovedperson er kunstdetektiven Nathan Adler, der opsporer kunstforbrydelser, som er værdige til at blive udstillet. Dette er den løse ramme for numrene på cd'en, omend kun få af dem refererer direkte til novellens historie. Samtidig er karakterskuespilleren blevet mere

²¹ Brugen af guitarer som støjkilder er ikke ny (hør f.eks. The Velvet Undergrounds "European Son" (*The Velvet Underground and Nico* (Verve 1966))), men det er næppe tidligere gjort så radikalt.

²² Se Gillman og Gillman (1986) s. 373-81.

central med de talte indslag, hvor Bowie spiller flere forskellige personer. Også på denne cd benytter Bowie sig af cut up-teknikken i tekstskrivningen, denne gang dog ikke med papir og saks, men med hjælp fra en computer. Til gengæld er ordene blevet færre, der er ikke de samme rablende afsnit som på *Diamond Dogs*.

Også stilreferencerne er blevet færre. Bortset fra enkelte fremmedelementer holder Bowie sig til et begrænset antal genrer med seje funk-riffs og tunge rock-rytmer i trommesættet som grundelement.²³ På denne baggrund høres industrial- og drum'n'bass-inspirerede numre.²⁴ De forskellige instrumentalstemmer er for det meste elektronisk bearbejdede (guitarerne) eller elektronisk skabt (percussionspor og 'keyboard-flader') og ofte underlagt industrial-genrens støjæstetik. Også indarbejdelsen af mere eller mindre konkrete lyde (fra mumlende menneskestemmer til helt ubestemmelige lyde) kan henføres under industrial. Nogle af lydene ligger i subbasområdet og er knapt hørbare, mens andre lyder som eksplosioner.²⁵ Birger Langkjær beskriver lignende lydeffekter i *Blade Runner*, hvor replikanterne blot ledsages af en rytmisk pulseren, og den indledende panorering over et "natteoplyst futuristisk-industrielt undergangs-Los Angeles" ledsages af stadige, dumpe detonationer.²⁶ Herooverfor står Mike Garsons klaverstemme, der klinger som et godt optaget (næsten) akustisk flygel. Han leverer det, der efterhånden er blevet hans varemærke: en præcis, men stiv fraseren af hurtige akkordbrydninger op og ned ad klaviaturet eller fuldt akkordspil, der ikke passer perfekt ind i groovet. Begge dele kan placeres stilistisk et sted mellem romantik-klicheer og Cecil Taylorske kraftudladninger.²⁷

Industrial og drum'n'bass er genrer, der for en stor del er realiseret med computere. Det teknologiske fix, maskinen, fremhæves af den ofte metalliske støj og af de drum'n'bass-inspirerede uspillelige breakbeats. Det er samplerprogrammernes "flyt blok" og ikke musikere, der gentager riffs, som er i centrum. Kombinationen af computergenereret støj og breakbeats og de tilhørende associationer fra de to genrer peger mod en fremmedgjort nutid eller fremtid.²⁸ Dette gælder også Reeves Gabrels' fremtrædende guitar. Specielt de to industrial-numre "Hello Spaceboy" og "I am with Name" understreger dystopien, da de mange guitarspor er ekstremt forvrængede og fungerer som et lyd- eller støjhelvede, der associativt kan svare til undersøgelsen af perverterede kunstforbrydelser i slutningen af indeværende

²³ Funkriffs i f.eks. "The Hearts Filthy Lesson", "I Have Not Been to Oxford Town", "No Control", tunge rockrytmer i f.eks. "Outside". Desuden er backbeatet prominent på de fleste numre.

²⁴ De industrialinspirerede er "Hello Spaceboy" og "I Am with Name", de drum'n'bass-inspirerede "We Prick You" og "I'm Deranged".

²⁵ Subbassen kan høres i de fleste numre, eksplosionerne i begyndelsen af "Hello Spaceboy" og gennem hele "Wishful Beginnings".

²⁶ Birger Langkjær: *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne film*, København 1996, s. 167, 170-71.

²⁷ Romantikklicheerne kan findes i "A Small Plot of Land" (4'50-5'46), "The Motel" (3'10-3'47) og "I'm Deranged" (3'48-4'31), free jazz-passagerne i "The Hearts Filthy Lesson" (1'34-1'39), "A Small Plot of Land" (0'00-1'10) og "Thru' These Architects Eyes" (3'34-4'20).

²⁸ Man kan sammenligne med f.eks. Nine Inch Nails' *The Downwards Spiral* (TVT/Interscope 1994) og Goldies' *Timeless* (Polygram 1995).

årtusind. Dette opvejes dog til dels af, at en del af musikken (både guitar, bas og trommer) er håndspillet, men kun til dels, fordi det ikke altid er muligt at skelne mellem menneske og maskine. Kun klaverets akustisk klingende figurer kontrasterer klart til ovenstående, idet de peger mod det tidligere, det tabte, med genresynekdoker fra den romantiske virtuostradition og den individualistiske frie improvisation. Måske kan Bowies vokal også henregnes til dette associationsområde, specielt når han klangligt og fraseringsmæssigt lægger sig tæt op ad Scott Walkers klassisk skolede baryton.²⁹

Funk og industrial medfører også en statisk harmonik, der ikke som den traditionelle harmonik er retningsbestemt. Derfor – og i kraft af den store lydscene skabt i produktionen³⁰ – fremstår musikken snarere som et rum end som et forløb – igen som det sker i *Blade Runner*, hvor “det støj-musikalske rum opererer som en samlet tekstur, [...] der iscenesætter lydrummet som et indre nærværende ‘Her’ snarere end et ydre spatialet lokaliseret ‘Der’”.³¹ Rummene kan så være helt fyldt ud som i “Hello Spaceboy” eller næsten tomme som i “Wishful Beginnings”. Ligesom Kubrick kunne bruge Ligetis støj-musik til at underbygge de flimrende billeder af rejsen mod en højere bevidsthedsform, kan Bowie bruge de musikalsk bearbejdede lyde fra et forfaldent industrisamfund til at fremstille dystopien, og som hos Kubrick og på *Diamond Dogs* bliver den sat i historisk perspektiv, her af klaver og vokal.

Ret beset kan musikken ikke skildre noget fremtidigt, kun noget fortidigt eller noget nutidigt. Men når teksterne handler om fremtiden, kan musikken forstærke og nuancere teksten gennem genresynekdoker, dvs. ved at trække på den ‘Zeitgeist’, som de mest moderne genrer indeholder, og ved at skabe et historisk perspektiv gennem referencen til ældre genrer eller gammeldags klange. De moderne genrer opfattes af mange som for moderne, for depraverede eller for fremmedgørende, og netop disse ‘for meget’ gør, at de kan fungere som et uddybende og nuancerende akkompagnement til en fremtidsdystopi. Drum’n’bass og industrial kan i dag (eller måske rettere: kunne i 1995) have den samme funktion, som Rolling Stones og disko havde i ‘70erne og den moderne kompositionsmusik i ‘50erne og ‘60erne, nemlig som et uddybende akkompagnement eller soundtrack til science fiction-fortællinger, hvad enten de er sungne eller på film.

²⁹ Det sker specielt i “Voyeur of Utter Destruction (as Beauty)” og “Wishful Beginnings”. Man kan sammenligne med Scott Walker: *Tilt* (Fontana 1995).

³⁰ Se Michelsen (1997) kap. 5 for en nærmere diskussion af lydscenebegrebet.

³¹ Langkjær (1996) s. 174.

SUMMARY

Future Legends – Musical Past and Future in the Dystopias of David Bowie

In this article I argue that the music on the two David Bowie albums *Diamond Dogs* (RCA 1974) and *Outside* (BMG 1995) underlines and distinguishes the dystopias described in the lyrics. A discussion of science fiction in films (including the film scores) and of some of the associations created by the genres rock, disco, industrial, and drum'n'bass is used to establish the context on which Bowie and his audience probably draw in order to illuminate the lyrics musically.

On *Diamond Dogs* the decadent future is illustrated by the use of contemporary (i.e. 1974) music associated with images of decadence (Rolling Stones, disco). An analysis of the "Sweet Thing" trilogy from this album shows that the dystopia is further distinguished by historical references to a bygone age with the musical as a model. This reference to musical theatre is supported by Bowie's vocal performance in general, which can be characterized as the curious absence of the professional actor amidst his overwhelming presence. The same musical principles are followed on *Outside*, but the genres used there to illustrate decay are now the intensely noisy "industrial" and the computer-generated "drum'n'bass" genres. Parallels to the static harmony and the large spaces created in the production of the record can be found in the film scores for *Blade Runner* and *2001 – A Space Odyssey*. The historical references stem from the acoustic piano playing Late Romantic and free-jazz clichés.

I conclude that music can only function as a reference to the past and the present, not to the future. But by using absolutely contemporary music and mixing it with historical references, one can create the illusion of a music of the future, and it is with this device that Bowie has underlined and refined his two dystopian tales.

Ny musik, men ikke modernisme

To unge komponister i de danske 1970ere:

Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen

Af SØREN MØLLER SØRENSEN

Denne artikel handler om to repræsentanter for den generation af danske komponister, der begyndte at gøre sig gældende omkring 1970: Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen.

Det drejer sig om to kunstnerpersonligheder, hvis hele udtryk er så forskellige, at man kunne fristes til at mene, at generationsfællesskabet er noget rent ydre. Men påstanden om et generationsfællesskab vinder i overbevisningskraft, når det konkretiseres, at generationsfællesskab i dette tilfælde betyder fællesskab om institutionelle rammebetingelser, fællesskab om en æstetisk problemhorisont og fællesskab om den umiddelbare historiske baggrund. Og påstanden styrkes yderligere, når det understreges, at fællesskabet om visse grundvilkår ikke udelukker skarpt profilerede og stærkt afvigende kunstneriske positioner.

Hans Abrahamsen og Karl Aage Rasmussen er valgt som repræsentanter for deres generation, netop fordi deres forskellighed kan fortælle os noget om individualiteten af de kunstneriske svar, der kan gives på spørgsmål, som de fælles rammebetingelser, den fælles æstetiske problemhorisont og den fælles umiddelbare historiske baggrund rejser. Artiklen skitserer først denne historiske baggrund og diskuterer, hvordan dansk ny musik har fundet sin identitet i forskellige typer af opposition til internationale udviklinger. Dernæst præsenteres de to komponister og et udvalg af deres tidlige værker, og det forsøges demonstreret, hvordan man i 1970erne i ord og musikalske gerninger kunne kritisere modernismen uden at anfægte rammerne for institutionen ny musik.¹

Baggrund

Den anden verdenskrig og dens lange forspil, fra verdenskrisen i 1929 over nazisternes magtovertagelse i Tyskland i 1933 til krigsudbruddet i 1939, betød en afbrydelse af den ny musiks institutionelle dynamik, der i 1920erne var blevet et internationalt fænomen, og som tidligt også havde manifesteret sig i Danmark.² I det nazistiske Tyskland blev ny musik fordømt som "entartet", forbudt og forfulgt,

¹ Artiklen er skrevet i forlængelse af "Den ny musik og historieskrivningen. Metodeovervejelser", *Dansk Årbog for Musikforskning* XXV (1997) s. 43-56. Læsere, der måtte være fremmede over for min terminologi og metode, henvises hertil.

² Se Michael Fjeldsøe: "Organizing the New Music. Independent organizations for contemporary music in Copenhagen, 1920-1930", *Musik og Forskning* 21 (1996) s. 249-73.

og i Tysklands nabolande, der nu måtte undvære den inspirerende kontakt med de radikale miljøer i Tyskland, og hvor mentaliteten blev præget af krise og truende krig, blev modernisme og avantgarde sat af dagsordenen.

1945 måtte derfor også for den ny musik opleves som et år nul, og den tidlige efterkrigstid blev præget af forskellige bestræbelser på at genetablere de afbrudte traditionsforbindelser og genrejse den ny musiks organisationer. Sommerkurserne i Darmstadt, der afholdtes første gang allerede i 1946, stiftedes netop med dette formål. Op gennem 1950erne udviklede disse kurser sig til en spektakulær succes. Det lykkedes i forbløffende grad at etablere en fælles dagsorden samlet om serialismens særegne forvaltning af traditionen fra den anden wienerskole.

Allerede midt i 1950erne var der således etableret en stærk europæisk modernisme, der mod slutningen af årtiet viste sig i stand til at alliere sig med amerikansk avantgarde. Fra Cages første Europa-besøg i 1949, gennem hans korrespondance med Pierre Boulez – og i særdeleshed efter 1958, hvor John Cage for første gang besøgte Darmstadt-kurserne – og frem mod vore dage er der sket en langsom tilnærmelse mellem europæisk modernisme og amerikansk avantgarde³ frem mod vore dages internationale ny musik.

Dansk musik forblev imidlertid forbløffende længe stort set upåvirket af denne udvikling.⁴ Mens dansk musik tidligt blev inddraget i den ny musiks internationale institutionalisering omkring 1920, tog sagerne sig nemlig ganske anderledes ud i årene efter anden verdenskrig. Fra krigsafslutningen og frem til omkring 1960 var holdningen til den internationale ny musik helt overvejende afvisende, og først da den unge generation, anført af Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Ib Nørholm og Per Nørgård, på eget initiativ optog kontakten, satte den internationale ny musiks dagsorden sig igen gennem i Danmark.⁵

Da det endelig skete, gik det til gengæld hurtigt. Der var jo sket så meget i de år, hvor man havde sagt nej tak til impulserne fra de radikale miljøer, og der var meget, der skulle prøves. Fra omkring 1960 lagde man sig efter den strenge modernismes serielle eksperimenter, man forsøgte sig med aleatorik og styret improvisation, og snart efter skulle man opleve den store konfrontation med den fra USA reimporterede avantgardetradition: pianisten David Tudor i tv 1961 med bl.a. værker af John Cage, Nam June Paik på Louisiana i 1961 og FLUXUS-festivalen i København i 1962.

Man vil altså forstå, at det, der kom til Danmark, da vi i begyndelsen af 1960erne igen åbnede os mod den musikalske omverden, ikke var centreret om én stil, én

³ Jeg bruger her begrebet "avantgarde" som betegnelse for de tendenser, John Cage bragte med sig til Europa, for at påpege deres forbindelse til Europas historiske avantgardebevægelser. Selv brugte Cage udtrykket "experimental music".

⁴ Komponisten Jan Macgaards rolle som undtagelsen fra denne generelle tendens er kortfattet omtalt i Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden*, Stockholm 1968, s. 273-75.

⁵ Erling Kullberg har berettet indsigtsfuldt om mødet med den internationale ny musik omkring 1960 og om ny enkelhed og stilpluralisme i anden halvdel af 1960erne i artiklerne "De stormfulde år i dansk musik", *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Aarhus Universitet 1988, s. 81-117 og "Det andet oprør. Reaktionen mod modernismen", *Cecilia. Årbog 1991*, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1991, s. 57-96.

æstetik eller én kompositionsteknik. Præcist udtrykt drejede det sig om genskabelsen af institutionen ny musik på dansk grund. Det, der kom til Danmark i de år, var et sæt af nye rammebetingelser, en ny dagsorden med muligheder og modmuligheder og en ny vilje til at opsøge og udfordre det tilvantes grænser.

Det skal i den sammenhæng bemærkes, at det rent kronologiske, den tidsmæssige forskydning mellem den ny musiks institutionelle reetablering efter anden verdenskrig i henholdsvis Centraleuropa og Danmark, har haft bemærkelsesværdige virkninger for ny dansk musiks forståelse af sin nationale egenart. Disse virkninger kan anskueliggøres ved en sammenligning mellem situationen i 1950'erne og situationen midt i 1960'erne, hvor dansk musik med den ny enkelhed igen artikulerede en klar opposition til den internationale modernisme.

Når den unge Per Nørgård i 1950'erne talte om nordisk musiks pligt til at udforske "det nordlige sinds univers", var der tale om et forsvar for en nordisk traditionalisme med udgangspunkt i nordisk symfonisk tradition: Jean Sibelius⁶ og Vagn Holmboe. Det nationale kom musikalsk til udtryk gennem et valg mellem modsætningerne traditionalisme/ny musik.

Anderledes med den ny enkelheds 'antimodernistiske oprør',⁷ der jo ikke førte os tilbage til Sibelius, Nielsen eller Holmboe. I midten af 1960'erne var der andre og mere nærliggende muligheder for at artikulere distancen til en filosofisk prætentios, værkfikeret centraleuropæisk modernisme à la Darmstadt. Den ny enkelheds virkemidler er hentet inden for institutionen ny musiks eget felt af muligheder og modmuligheder. Dens to hovedkendetegn har begge deres forhistorie i det avantgardistiske hovedspor af det 20. århundredes ny kunst, der opstod og udviklede sig som et kritisk modstykke til modernismen. Både *den konkretistiske nyenkkelheds* arbejde med "materialefremmede spilleregler"⁸ og *stilpluralismens* collager af heterogene musikalske stilelementer er principielt avantgardistiske fremgangsmåder, og de kritiserer implicit det klassisk-romantiske arvegods i serialismens æstetik: troen på det selvberørende, sluttede, organiske kunstværk. I den danske ny enkelhed finder vi disse avantgardistiske fremgangsmåder forenet med en velgørende insisteren på den lokale dialekts ret til at modsige den centraleuropæiske modernismes – i egen selvforståelse – universelle tonesprog.

At institutionen ny musik efter anden verdenskrig så forholdsvis sent fik fodfæste i Danmark havde også indflydelse på forholdet mellem generationerne i denne periodes danske musikhistorie. Der er således meget håndfaste historiske årsager til det generationspræg, der skiller den første danske efterkrigsgeneration, Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Ib Nørholm, fra den efterfølgende, der med bl.a. Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen begynder at gøre sig

⁶ Et offentliggjort brev fra den ganske unge Per Nørgård til Jean Sibelius giver indblik i karakteren af den unge Per Nørgårds inspiration fra Sibelius. Se *Dansk Musiktidsskrift* 72/1 (1997/98) s. 12-17.

⁷ Behandlet i Kullberg (1991).

⁸ Udtrykket er hentet fra Hans-Jørgen Nielsens artikel "What's happening Baby?"; *ta'* 1/1 (1967) s. 2-4. Denne artikel dokumenterer også den danske ny enkelheds forbindelse med periodens internationale neo-avantgarde.

gældende omkring 1970. Det gør en væsentlig forskel, om man selv må rejse hjemmefra for at hente det ny til landet, som det bogstaveligt var tilfældet for Nørholm, Nørgård og Gudmundsen-Holmgreen,⁹ eller om den ny musik allerede er institutionelt konsolideret i det hjemlige miljø, som den unge komponist vokser op i.

Karl Aage Rasmussen

Karl Aage Rasmussen (f. 1947) blev optaget som kompositionselev på Det Jyske Musikkonservatorium i Århus i 1965 efter forudgående kontakt med komponisten og teorilæreren Bent Lorentzen. Konservatoriet i Århus udviklede sig i disse år under komponisten Tage Nielsens ledelse – og efter at Per Nørgård i 1965 forlod konservatoriet i København til fordel for en ansættelse i Århus – til et centrum for komponist-uddannelse i Danmark. I lærerstaben i Århus indgik i anden halvdel af 1960'erne også Pelle Gudmundsen-Holmgreen, og resten af de fremtrædende danske komponister mødtes der til regelmæssige seminarer.

Den ganske unge Karl Aage Rasmussen, der selv beretter at stamme fra et provinsielt arbejderhjem “uden musik og kultur”, blev altså modtaget af et dansk ny musik-miljø, der allerede havde været gennem de første faser af bearbejdelsen af de nye impulser fra international ny musik, og hvor der nu i høj grad stod modernismekritik på dagsordenen. Men man må ikke tro, at denne kritik udfoldede sig i en indforstået dialog med f.eks. Darmstadt. I Karl Aage Rasmussens studiemiljø var kendskabet til de æstetiske diskussioner i Tyskland ringe, og det samme gjaldt forudsætningerne for at forstå dem. “Vi vidste ikke ret meget om tyskerne, men vi var enige om, at de var åndsvage”, har han selv sagt.¹⁰ Det nærmeste, Karl Aage Rasmussen i sin studietid kom en direkte konfrontation med repræsentanter for Darmstadt-kredsens æstetik, var mødet med den tyske teoretiker Heinz-Klaus Metzger. Metzger og den svenske komponist Jan W. Morthensson, der i tidens æstetiske kontroverser lagde sig tæt op ad Metzger, præsenterede deres version af tidens Adorno-inspirerede kulturpessimisme ved et seminar i tilknytning til Ung Nordisk Musiks festival 1966, men som hovedparten af de tilstedeværende nordiske kompositionsstuderende havde Karl Aage Rasmussen hverken forudsætninger for eller lyst til at gå i dialog.

Der har altså ikke været tale om en dyb forståelse af den centraleuropæiske modernismes æstetiske positioner, men ikke desto mindre fik oplevelsen af en stærk opposition afgørende indflydelse på Karl Aage Rasmussens løbebane som komponist.

Særligt den første fase i hans produktion – fra tidlige collageværker som *Symfoni for unge elskende* (1967), *Repriser* (1968) og *Symphonie classique* (1969)¹¹ til

⁹ Der hentydes til Pelle Gudmundsen-Holmgreens, Ib Nørholms og Per Nørgårds sagnomspundne rejse til ISCM-verdensmusikdagene i Köln i 1960. Denne er beskrevet i Kullberg (1988) og – senest og vittigst – af Pelle Gudmundsen-Holmgreen i artiklen “Album ISCM 1960”, *Dansk Musiktidskrift* 71/1 (1996/97) s. 18-23.

¹⁰ Samtale med forfatteren, sommeren 1997.

¹¹ Disse værker er beskrevet i Jørgen I. Jensen: “Nye, aldrig før hørte sammenhænge. Om Karl Aage Rasmussens musik”, *Dansk Musiktidskrift* 45/8 (1969/70) s. 198-201.

værker som *Genklang* (1971), *Anfang und Ende* (1974) og *Berio Mask* (1977) – må ses på baggrund af hans hastigt voksende indblik i et bredt og sammensat felt af musikalske fænomener, der er opstået som eller lader sig fortolke som modpositioner til modernismen.

Meget centralt i denne sammenhæng står en Ives-reception. Karl Aage Rasmussen fattede interesse for Charles Ives i 1966, hvor denne komponist ellers stort set var ukendt i Danmark. Interessen for Ives som komponist og musik-tænker udmøntedes senere i blandt andet en udsendelsesrække i Danmarks Radio, og den fik også til følge, at Karl Aage Rasmussen inviteredes til at deltage i en kongres i New York i anledning af Ives' hundredeårsdag i 1974.

Rejsen til Ives-kongressen blev Karl Aage Rasmussens første amerikatur, og han knyttede her kontakter, der udbyggedes året efter ved en foredragsturne til en lang række amerikanske universitetsbyer. Gennem disse rejser introduceredes Karl Aage Rasmussen ikke blot til amerikansk musikkultur og amerikansk samtids-musik, han stiftede også bekendtskab med en lang række amerikanske komponister. Nævnes skal George Crumb og George Rochberg, minimalismens førende komponister Terry Riley og Steve Reich og andre repræsentanter for de amerikanske avantgarde-miljøer såsom Lou Harrison og Harry Partch. Vigtigt er også det nye og mere dækkende billede af John Cage, der for Karl Aage Rasmussen tegnede sig efter mødet med stærkt Cage-inspirerede miljøer i USA, som skulle blive af stor personlig betydning og give ham mulighed for at præsentere et alternativ til den hidtidige Cage-reception i Danmark.¹²

Det Ives-billede, der tegnede sig for den unge Karl Aage Rasmussen i hans tidstypiske søgen efter alternativer til modernismen, betoner ikke overraskende de træk i Ives' musik, der mest åbenlyst krænker modernismens æstetiske krav. Det vil sige, at Ives' karakteristiske omgang med det musikalske materiale, den ubekymrede sammenstilling af 'fundne musikalske genstande' uden nogen form for strukturel, kompositorisk retfærdiggørelse, fortolkes – uden hensyntagen til Ives' musiks oprindelige historiske kontekst – som en modposition til modernismens fordring om autenticitet qua materialefornyelse og om enhed og sammenhæng som æstetiske gyldighedskriterier.

Noget lignende kan siges om den Mahler-reception, der ligeledes tidligt blev et af Karl Aage Rasmussens pejlemærker. Det afgørende her er den opfattelse, at Mahler gennem sin konfrontation af forskellige musikalske stilelementer, forskellige typer af musikalsk materiale, lader musikken selv problematisere det musikalske

¹² En udførlig redegørelse for Karl Aage Rasmussens bidrag til den danske Cage-reception falder uden for dette arbejdes rammer. Men der er interessante muligheder i en sammenligning mellem den Cage-reception, der indgik i den ny enkelheds æstetiske grundlag, og Karl Aage Rasmussens Cage-reception, der støtter sig til den amerikanske "experimental music"-tradition. Til belysning af John Cages indflydelse på den ny enkelhed er der interessant materiale at finde i Jesper Lund Petersen: *Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Et eksempel* (specialeafhandling i musikvidenskab, Københavns Universitet 1982). Karl Aage Rasmussens Cage-billede kan man f.eks. stifte bekendtskab med i nekrologen "John var her. John Cage, 1912 til 1992", *Dansk Musiktidsskrift* 67/3 (1992/93) s. 74-83.

udtryks ægthed. På den måde kan Mahlers position forstås som en modposition til modernismens autenticitetsideal. Med Mahler 'befrier' musikken sig fra forestillingen om udtrykkets umiddelbarhed. Den lærer at sætte gåseøjne, at distancere sig fra og reflektere over sit eget udsagn. Eller med Karl Aage Rasmussens ord: "Man kunne kalde det en musik, der ikke længere er, hvad den giver sig ud for at være. Eller måske mere præcist: en musik der udfolder sig i u-egentlighed."

Citatet er hentet fra forelæsningen "Musik på musik – nogle betragtninger over citat- og collagefænomener i europæisk og amerikansk musik",¹³ der blev skrevet til en forelæsning på Keele University, England, april 1975, og hvor Karl Aage Rasmussen forsøgte en slags kortlægning af det æstetiske problemfelt, der åbner sig, når modernismens forestillinger om en historisk nødvendig materialeudvikling ikke længere opfattes som gyldige. De behandlede musikalske citat- og collagefænomener opfattes dels som vidnesbyrd om en ændring i grundlæggende opfattelser af begrebet historisk tid, dels som en indre musikalsk problematisering af den hævdundne forestilling om enhed og sammenhæng som kriterium for kunstnerisk værdi.

Karl Aage Rasmussen beskæftigede sig altså i sit foredrag med to problemkredse, der både hver for sig og i deres sammenvævning er karakteristiske for årtiets æstetiske nytænkning.

Den første problemkreds angår kunstens forhold til en fortid, der ikke længere er fastholdt af teleologiske historiemodeller og afskrevet som overhalet af fremskridtet. I foredraget diskuteredes den med udgangspunkt i to meget forskellige forsøg på at formulere et alternativ, tyskeren Bernd Alois Zimmermanns og amerikaneren George Rochbergs.

Bernd Alois Zimmermann, der allerede fra slutningen af 1950'erne havde indarbejdet stilpluralistiske indslag i sin for øvrigt modernistiske musik, anskueliggjorde sin ide om et alternativ til den enstrengede lineære historieopfattelse med udtrykket "die Kugelgestalt der Zeit", som han forsøgte at realisere scenografisk og musikalsk i operaen *Die Soldaten* (1965). Karl Aage Rasmussen citerede Zimmermann for følgende:

Det vi kalder nuet er kun grænsen mellem fortiden og fremtiden. Der findes ingen fortid uden fremtid og der findes ingen fremtid uden fortid. Disse begreber afhænger alle af hvor man ser dem fra. Tilskueren sidder i midten af en kugle – rundt om ham er tiden, – et kontinuum. Det han ser vil afhænge af hans synsvinkel. Fordi det som netop sker allerede er fortid, ligegyldig hvad vi gør. Vi bestemmer fremtiden, men fremtiden *er* allerede bestemt af fortiden.¹⁴

¹³ Forelæsningen findes publiceret som Karl Aage Rasmussen: "»Musik på musik« – nogle betragtninger over citat- og collagefænomener i europæisk og amerikansk musik", *Dansk Musiktidsskrift* 50/1 (1975/76) s. 9-16, hvorfra ovenstående og følgende citater stammer.

¹⁴ Rasmussen (1975/76) s. 12.

Amerikaneren George Rochberg, der i midten af '60erne radikalt gjorde op med serialismen og skrev værker, der i lange passager kan være vanskelige at skelne fra deres forbilleder fra det 19. århundrede, ledsagede denne æstetiske 'nyorientering' med overvejelser som følgende, citeret efter Karl Aage Rasmussen:

Min søgen har ført mig til ustandselige overvejelser af hvad "fortid" egentlig betyder, både musikalsk og på andre områder. De nyeste biologiske undersøgelser giver Darwin medhold: vi bærer fortiden i os. Vi begynder ikke helt forfra, – vi *kan* ikke begynde helt forfra i enhver generation, fordi fortiden er uafviseligt prentet i vores nervesystem. Hver eneste af os er del af et enormt psykisk-mentalt-åndeligt væv af tidligere liv, eksistenser, tanke-modeller, vaner og oplevelser; af handlinger og følelser som rækker meget længere tilbage end dét, vi kalder "historien". Vi er brudstykker af en universel bevidsthed; vi drømmer hinandens og vore forfædres drømme. Og således er tiden ikke lineær, men cirkulær.¹⁵

Både Zimmermanns rummetafor og Rochbergs ide om fortidens nærvær som en kropslig, biologisk realitet anskueliggør det, som i den tyske diskussion er blevet kaldt 'det fortidiges æstetiske præsens'. I Karl Aage Rasmussens foredrag mødtes de ikke med nogen udarbejdet teoretisk argumentation, men de fik lov at blive stående som stærke billedlige udkast i det tomrum, som det teleologiske historiesyns opløsning havde efterladt.

Den anden problemkreds drejer sig om alternativer til modernismens krav om enhed og sammenhæng, og her er det især forskydningen fra produktions- til receptionsæstetik, der påkalder sig interesse. Kort kan man sige, at produktions- og receptionsæstetikken har hver deres svar på spørgsmålet om, hvor kunsten bliver til. Produktionsæstetikken vil hævde, at det sker i produktionen af et kunstværk, der binder en én gang defineret betydning til et én gang formet materiale. Receptionsæstetikken vil hævde, at det sker i receptionen: værket – eller "teksten", som receptionsæstetikere ofte foretrækker at sige – indeholder ikke en færdig betydning, men et "betydningspotentiale", der først realiseres i en receptionsakt, og som vel at mærke i hver receptionsakt realiseres i en ny konkret skikkelse.

John Cages æstetik kan forstås som udtryk for en rendyrket receptionsæstetik. Cages hovedbudskab kunne være, at kunst alene er et spørgsmål om en bestemt mental indstilling, eller at kunst kun er til i kraft af en bestemt receptionsattitude. Der findes altså ikke en én gang givet sammenhæng bundet til et én gang formet materiale. Sammenhængen bliver til i receptionen, og i denne opfattelse så den unge Karl Aage Rasmussen et udgangspunkt for et forsøg på at skabe en ny og 'mindre material' forståelse af musikkens basale forudsætninger:

¹⁵ Rasmussen (1975/76) s. 11.

Cage gjorde dette – som alt andet – med forbløffende konsekvens. Han opgav det traditionelle kunstbegreb og forsøgte at erstatte det med sanselig modtagelighed og aktivitet. Den eneste definition vi behøver, er at kunst er når vi tror det er. “Når jeg bevæger min arm er det musik” sagde Cage! Og denne forestilling levner naturligvis ingen plads for materialet, som noget der kan eksistere adskilt fra vores oplevelse af det.¹⁶

Denne forskydning af interessen fra værkets objektive strukturelle egenskaber til en receptionsakt, der ikke blot er bestemt ved modtagelighed, men også ved *aktivitet*, er en parallel til den forestilling om receptionsaktens *produktivitet*, der er et gennemgående træk i receptionsæstetikken,¹⁷ som genfindes i megen poststrukturalistisk tekstteori, og som betones overmåde af den amerikanske “reader respons criticism”, repræsenteret af f.eks. Stanley Fish.¹⁸ I alle disse tilfælde er der tale om kritiske modpositioner til traditionelle forestillinger om værkets enhed og iboende betydning. Poststrukturalismen, repræsenteret af f.eks. Roland Barthes, afskriver ikke bare forestillingen om forfatteren som den meningsgivende og sammenhængsskabende instans bag den manifeste tekst, men tager også afsked med ideen om kunstværket som et ordnet hele. For denne tankegang er enhver tekst et møde mellem forskellige koder og forskellige muligheder for at realisere betydningspotentialet.¹⁹ “Reader respons criticism” udvikler samme tankegang, men med særligt henblik på den produktive reception, i hvilken det enkelte individ griber forskellige af disse muligheder og udnytter dem til tilfredsstillelse af de behov, som den aktuelle, individuelle livssituation definerer. Med reference til Cages æstetik antyder Karl Aage Rasmussen i 1975 en lignende teoretisk model for den musikalske reception.

Karl Aage Rasmussens stadige kritik af traditionelle æstetiske positioner sætter kiler ind dér, hvor vi har lært at forudsætte sammenhæng, og det er klart, at hans ideer om forholdet mellem komponist, værk og lytter ikke kan rummes i en simpel hermeneutisk model, der ideelt ser en kongruens mellem de tre niveauer: komponistens intention, det i værket realiserede og det i receptionen reproducerede.

I hans tænkning er der plads både til bruddene og inkongruenserne. Ofte citerer han Charles Ives for ordene: “Min Gud, hvad har musik med lyd at gøre? Det den lyder som, er måske slet ikke det den er.” Hermed overfører han den kritik af modernistiske forestillinger om betydningens immanens, der sædvanligvis

¹⁶ Rasmussen (1975/76) s. II.

¹⁷ En tilgængelig indføring i receptionsæstetikens grundproblemer giver Hans Robert Jauss i artiklen “Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae” i Hermann Danuser og Friedhelm Krummacher (eds.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Richard Jakoby (ed.): *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3), Laaber 1991, s. 13-37.

¹⁸ Stanley Fish: *Is there a Text in this Class?*, Harvard 1980.

¹⁹ Se artiklerne “The dead of the Author” og “From Work to Text”, begge i Roland Barthes: *Image, music, text: essays*, London 1977.

har udfoldet sig i en diskussion om receptionsforhold, til en diskussion om den musikalske produktions forudsætninger.

At acceptere, at musik ikke nødvendigvis er, hvad den lyder som, er det samme som at acceptere et brud mellem musikkens indhold og dens fremtrædelsesform, og igen er der altså tale om en artikuleret modposition til modernismens æstetik. Ideen om en inkongruens mellem på den ene side den musikalske ide og den musikalske bevidsthed, der frembringer den, og på den anden side det, 'musikken lyder som', indebærer en opposition til klassiske forestillinger om en "Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen" (Hegel) i kunsten og til disse forestillingers efterliv, f.eks. i serialismens æstetik.

Denne holdning til spørgsmålet om forholdet mellem de mentale strukturer, der betinger et musikværks tilblivelse, og musikken selv har betydning for Karl Aage Rasmussens egen forståelse af musikhistoriens påvirknings- og traditions-sammenhænge. Tit og gerne pointerer han, at hans inspiration fra f.eks. Ives og Cage hverken er af stilistisk eller kompositionsteknisk art. Om forholdet til Ives har han i et interview med Anders Beyer udtalt:

Mit forhold til Ives er blevet paradoksalt: Hvordan kan den vigtigste komponist i ens liv være en, hvis musik man aldrig hører? Jeg hører stort set aldrig Ives musik, og alligevel er den en konstant livgivende impuls. Det er udtryk for at der er nogle sider af det egentligt musikalske som man i mangel af bedre og i en samtales kortform må kalde det 'åndelige', og som er helt centrale for mig.²⁰

Disse "sider af det egentligt musikalske", som altså hverken er bundet til ét stilistisk udtryk eller én bestemt kompositorisk strategi, forsøger Karl Aage Rasmussen at indfange i et begreb, som han udvikler med udgangspunkt i det antropologiske fagudtryk "mind model":

Jeg har oversat det som en 'tankemodel'. Vores hjerne fungerer tilsyneladende sådan at den tænker udfra bestemte, givne forestillinger. Det er umuligt at tænke på alting på en gang, og derfor danner vi nogle metoder til at holde bestemte ting fast i bevidstheden og holde andre fast uden for bevidstheden.²¹

En tankemodel kan f.eks. være "de bestemte, givne forestillinger", der gør det uproblematisk og legitimt for Charles Ives at bryde med alle forestillinger om musikværkets mikrokosmiske enhed og skabe musik, der er en samtidighed af det forskellige. Eller den kan være John Cages zen-buddhistiske budskab om den

²⁰ Anders Beyer: "Modviljens poesi. Samtale med komponisten Karl Aage Rasmussen. Del 1.", *Dansk Musiktidsskrift* 72/1 (1997/98) s. 5-6.

²¹ Beyer (1997/98) s. 6.

mulighed for en kontemplativ fordybelse i alt det klingende, der åbnes, når vi frigør os fra vores 'likes and dislikes'.

Kun på tankemodellens abstrakte plan anerkender Karl Aage Rasmussen at være påvirket af de musikalske personligheder, som han selv har været med til at sikre en plads i den aktuelle bevidsthed gennem sine aktualiserende fortolkninger. Dermed føjer hans praksis som komponist og teoretiker nye aspekter til den receptionshistoriske problematik.

Musik af Karl Aage Rasmussen

Karl Aage Rasmussens tidligste, offentligt opførte værk hedder *Symfoni for unge elskende*. Den er et stykke citat- og collagemusik i 1960ernes ånd, der falder i tråd med f.eks. Per Nørgårds stilpluralistiske musik til balletten *Den unge mand skal giftes*. Det indebærer, at der citeres udførligt, og at det forventes, at citaterne kan identificeres eller i det mindste genkendes som stil-citater med relativt entydige associationer. Der arbejdes altså med musikalske klicheer, hvis 'anekdotiske værdi' tages for pålydende, eller som fremmedgøres ved deformation eller simpelthen ved at blive klippet sammen med noget andet.

I den citat- og collagemusik, der blev Karl Aage Rasmussens varemærke i 1970'erne, spiller den musikalske genbrug en anden rolle.

I et værk som *Genklang*²² er der – med én bemærkelsesværdig undtagelse, som jeg straks skal vende tilbage til – knap nok tale om citater. Værket er klippet sammen af musikalske fraser, der sjældent er af mere end en takts længde, og som ikke når at udfolde sig til identificerbare citater, men som dog altid fremstår som musikalske antefacta, som formler eller brudstykker af faste vendinger fra dur-/moltonalitetens musikalske ordforråd.

Et blik ned over partiturets første side (eks. 1) giver et indtryk af, hvad der er på færde. Man bemærker den højst usædvanlige instrumentation: firhændigt klaver, præpareret klaver, forstemt klaver og celeste. Dette valg af nært beslægtede, men alligevel meget forskellige instrumenter underbygger det spidsfindige spil mellem enkeltdelenes konturer og det flimrende helhedsbillede. Man bemærker også det sammenstykkede, der når et første højdepunkt omkring t. 12, og man bemærker forkærligheden for bitonale effekter. Karakteristisk for stykkets harmonik er sammenstødet mellem den F-dur-tonalitet, der opbygges t. 1-7, og den G-dur-tonalitet, der antydes af det forstemte klaver i selve åbningstakten og fastholdes af det firhændige klavers andenstemme i t. 2 og 3. Ligeledes karakteristisk er sammenstødene mellem tonika- og dominantniveauer i t. 12 (firhændigt klaver: F/B, forstemt klaver og celeste C/F).

Endelig bemærker man det, som jeg ovenfor kaldte den bemærkelsesværdige undtagelse fra reglen om de musikalske antefactas anonymitet. Om ikke før, så i t. 7, hvor tonearten F-dur fastslås efter den tonalt uafklarede åbning, giver hele indledningen sig til kende som et citat fra adagiettoen fra Gustav Mahlers 5. symfoni.

²² Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29386.

I t. 7-10 citerer det forstemte klaver førsteviolinernes melodiske kontur fra adagiettoens t. 3, og citatet videreføres i t. 15-19, der fortsætter med adagiettoens t. 4-5.

GENKLANG

Duration: approx. 20 min.
Tempo giusto ♩ = 84-100

Karl Aage Rasmussen

1 rit. tempo

Klaver (I)

Præpareret klaver (II)

Forstemt klaver (III)

Celeste (IV)

Tempo giusto ♩ = 84-100 rit. tempo

ben tenuto

11

Copyright © 1977 by EDITION WILHELM HANSEN, Copenhagen 29.386

Eks. 1. Karl Aage Rasmussen: Genklang, t. 1-21. Copyright © 1977 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Denne citatpraksis – hvor der citeres brudstykkevis, men i reglen i den oprindelige rækkefølge, og hvor Mahler-citaterne overlades til det forstemte klaver, der ifølge partiturets anvisninger skal klinge “som kom det fra det fjerne (‘lontano’)” – fortsætter gennem hele *Genklang* og efterlader lytteren med det indtryk, at hele Mahlers adagietto – spillet umådeligt langsomt – er til stede som en fjern baggrund for de i øvrigt disparate musikalske begivenheder.

Med disse midler opnås det spil med musik som erindring, som titlen *Genklang* associerer til, og samtidig findes en slags løsning på det formproblem, som citat- og collagemusikken ikke kan løse ud af sig selv. Hvor rudimentært den end forekommer, fungerer Mahlers adagietto som et slags formskelet i Karl Aage Rasmussens komposition, eller – med komponistens eget udtryk – den optræder som en “container”, der er fyldt med alskens skrammel efter en større oprydning.

Symfonien *Anfang und Ende*²³ giver afkald på en sådan ‘lånt form’ og gør problemet med at skabe form, sammenhæng og autentisk udtryk af det nedslidte materiale til sit tema. Behandlingen af dette tema afsætter sig dog som form på det mest overordnede niveau: satsfølgens. Symfoniens tre satser kan opfattes som tre stadier i refleksionen over den musikalske menings og sammenhængs mulighed eller umulighed.

I den første sats, “Anfang” (begyndelse), sammenstykket som i *Genklang* korte brudstykker af melodier, kadencer, formler og klicheer til en mosaik, og mosaik-karakteren fornægtes ikke: brudstykkerne er skarpe i konturerne og individualiseres i instrumentationen i en grad, der af gode grunde ikke kunne komme på tale i *Genklang*. Satsen kan høres som en lang række forsøg på at starte en musikalsk udvikling, der kunne skabe form og sammenhæng, men som alle viser sig forgæves og efterlader os i et åbent og retningsløst spil af erindringsglimt og associationer.

I anden sats, “Ecke” (hjørne), frigør musikken sig fra de træk af parodi og burleske, der prægede førstesatsen. Brudstykkerne bliver længere, konturerne sløres, og der arbejdes mere på sammenhængen mellem delene. Samtidig reduceres besætningen, og der anlægges en mere indadvendt tone. Således præsenteres vi for tonefaldet i det autentiske metasprog, der kunne tænkes at opstå af den store europæiske musikkulturs ruiner.

Tredie sats, “Abfall” (frafald), er det kulsorte, kulturpessimistiske dementi af de forhåbninger, som andensatsen måtte have vakt. Første- og andensatsens teknik og stil forlades definitivt, og i stedet for den forfinede sammenstilling af mere musikalske antefacta træder *ét langt stiltcitāt*. Fra begyndelsen til enden er satsen komponeret som en bred, ‘senromantisk’ adagio i en blødt vuggende rytme, vekslen mellem 6/8 og 9/8. Men man behøver ikke at lytte længe, før man indser, at der er noget galt. Satsen fastholder stædigt sin gestus, der – som de historiske forlæg – forener det ekspressive og det elegiske. Men ellers sker der ikke noget. Den udvikling af det musikalske materiale og den musikalske formgivning, der kunne have ladet os fornemme et virkeligt indhold, udebliver, og vi efterlades med en tom gestus og et savn.

²³ Partituret er ikke trykt, men kan bestilles i fotokopi hos Edition Wilhelm Hansen.

Således kan *Anfang und Ende* fortolkes som den traurige historie om kunstens endeligt, genfortalt af Karl Aage Rasmussen, da han var midt i tyverne.²⁴

I *Berio Mask – a “palimpsest” for chamber ensemble*²⁵ demonstrerer han imidlertid den beskedne mulighed, der levnes os, efter at det musikalske kunstværk med *Angang und Ende* har skrevet sin egen nekrolog og har taget komponisten som kunstner med sig i graven. I *Berio Mask* er den hedengangne kunstner-komponist genopstået i skrifttyderens skikkelse. Eller rettere: stykket leger med ideen om en søgen efter, en rekonstruktion og en interpretation af en autoritativ tekst. En note i partituret forklarer således:

“Palimpsest” is a word originally used to designate a papyrus roll from which a text has been rubbed out and a new one written in. However, because of a special structure of the papyrus, the original in[s]cription cannot be totally erased, and sometimes 4 or 5 different texts can “read” simultaneously in these old manuscripts.

This is the compositional idea and “technique” used in BERIO-MASK. The third movement of Luciano Berio’s *Sinfonia* (1969) can be interpreted as such a “palimpsest”, modelled as it is on a Mahler Symphony movement which itself is modelled on a Wunderhorn-Lied based on a folksong etc.

Berio Mask tager altså sit udgangspunkt i trediesatsen af Luciano Berios *Sinfonia*, der betjener sig af 3. sats af Mahlers 2. symfoni på en måde, der kan minde om Karl Aage Rasmussens brug af adagiettoen fra den 5. symfoni i *Genklang*. I begge disse tilfælde løber en Mahler-sats gennem værket som en rød tråd (i Berios tilfælde langt mindre rudimentært end i Rasmussens), og i begge tilfælde fyldes den således overtagne musikalske form med en mosaik af musikalske brudstykker, der dog alene i Berios tilfælde lader sig identificere som citater.

Men i *Berio Mask* er problemstillingen vendt på hovedet. Det drejer sig ikke om en kendt musik, der overlejes, sløres og skjules, men om et fingeret forsøg på at afdække og finde tilbage til det skjulte og sløredes oprindelige skikkelse. Komponisten til *Berio Mask* foregiver altså at ville finde den autentiske Mahler i Berios overfyldte partitur, men den informerede lytter forstår, at han kun har begrænset succes med sit forehavende, at han til tider taber tråden, og at hans rekonstruktionsforsøg fra tid til anden fører ham på afveje.

Resultatet af denne særprægede kompositionsproces er en musik, der hverken er Mahlers, Berios eller Karl Aage Rasmussens, og som derfor, med programnotens ord, “questions ‘authority’ and ‘authenticity’, perhaps even ‘originality’”. Problematisering af netop disse begreber gør *Berio Mask* til en yderst anskuelig demonstration af den unge ’70er-generations intention om at skabe en gyldig ny musik, der baserede sit gyldighedskrav på andre præmisser end det traditionelle kunst- og værkbegrebs.

²⁴ Min værk gennemgang står i gæld til Hans Gefors: “Arcimboldo og Rasmussen – om Karl Aage Rasmussens symfoni »Anfang und Ende«”, *Dansk Musiktidsskrift* 51/1 (1976/77) s. 12-19.

²⁵ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29547.

Hans Abrahamsen

Hans Abrahamsen (f. 1952) startede sin konservatorieuddannelse ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i 1969 med horn som hovedfag. Sin første kompositionsundervisning modtog han sammesteds i 1970-71 med Niels Viggo Bentzon som lærer. Før optagelsen på konservatoriet var han blevet introduceret til den ny musik gennem den lidt ældre kammerat, Svend Aaquist Johansen (f. 1948). I utilfredshed med undervisningen i København lod han sig i 1971 overføre til konservatoriet i Århus, hvor han fik Pelle Gudmundsen-Holmgreen som lærer. Han faldt imidlertid ikke til i Århus-miljøet og forlod det igen efter et halvt år. I 1975 blev han igen indskrevet ved konservatoriet i København, denne gang med studieretningen musikhistorie og teori. I hele studieforløbet var han også i kontakt med Per Nørgård, der i de år gav private seminarer med deltagelse af blandt andre Jørgen I. Jensen, Bo Holten, Ivan Hansen og Morten Levy.

Den vigtigste sociale basis for Hans Abrahamsens aktiviteter som komponist i de sene 1960'ere og de tidlige 1970'ere var dog de organisationer, som studerende i København skabte for at råde bod på den daværende konservatorieledelses manglende interesse for at skabe et miljø for den ny musik. Abrahamsen bidrog som komponist og musiker til de koncerter, som "Studiekredsen for ny musik" fra 1967 til 1970 arrangerede på konservatoriet i København, og han var aktiv i "Gruppen for alternativ musik", der fra 1970 videreførte "Studiekredsens" aktiviteter. I 1972 brød han med "Gruppen" i utilfredshed med dens politiske radikalisering, der afspejlede den generelle tendens i tidens politiske ungdomskultur efter folkeafstemningen om EF.

"Studiekredsen" og senere "Gruppen" blev de organisatoriske rammer for et møde mellem den ny musiks æstetiske frigørelsesbestræbelser og ungdomsoprørets antiautoritære holdninger og sociale eksperimenter. Dette kom til udtryk i en anarkistisk stilistisk mangfoldighed og i eksperimenter med alternativer til den traditionelle koncertsalsmusik og den traditionelle koncertform: kollektive kompositioner, improvisationer, instrumentalteater, udendørskoncerter, opsøgende koncerter og mammutkoncerter med te og kage. Karakteristisk var også engagementet i 'bløde' politiske emner som bevarelsen af magnoliatræerne foran Blegdamshospitalet²⁶ og københavnske trafikforhold, som "Gruppen" tog stilling til, da den den 22. april 1972 fulgte den sidste københavnske sporvogn på dens tur gennem byen med til lejligheden komponerede og forfattede sange.²⁷

²⁶ Jf. Hans Abrahamsens programnote ved en opførelse af *Magnolia satser* 20.4.1980: "*Magnolia satser* er et stykke lejlighedsmusik, som jeg skrev til en demonstration arrangeret af brødrene Skovle for bevarelsen af de 100-årige magnoliatræer der lå der hvor Panum-instituttet nu ligger. Stykket blev spillet af Søren Barfoed (fløjte), Ulrik Holm (obo), Helle Norup (violin) og mig selv (horn). En kvartet der ofte spillede i Gruppen og som bl.a. Ole Buck, Peter Møller og Svend Aaquist Johansen har skrevet værker til. Om værket: 1. sats er skrevet i en nyenkel kontinuum stil der er snublende nær Strawinsky (det må han tage med). 2. sats, områder i vekslede blokke. 3. sats er en melodi udsprunget i en art heterofoni. Jeg forsøgte at skrive musik der har en folkelig appel (folkemusik), men som samtidig besad de kvaliteter som jeg mente musik må indeholde."

²⁷ *Sporvognens afskedsvals* og *Hej linie 5* med musik og tekst af Jens Ole Malmgreen, Carl Bergstrøm-Nielsen, Hans Abrahamsen og Anker Fjeld Simonsen.

Den stilpluralistiske holdning var til dels en arv fra den ny enkelhed, hvis musik og æstetik man havde stiftet bekendtskab med ved mødet med komponister som Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Henning Christiansen og Ole Buck, som de unge københavnske komponister kunne træffe bl.a. ved seminarer i "Studiekredsens" regi.

Det musikalske landskab, som den unge Hans Abrahamsen orienterede sig i, var altså præget af modpositioner til modernismen, ganske som det var tilfældet for den unge Karl Aage Rasmussen. Den centraleuropæiske modernisme var ude af billedet, eller den var omfattet af en modvilje, der i Hans Abrahamsens tilfælde havde klare politiske overtoner. Han fortæller om sin *Symfoni i C*, der oprindeligt bar titlen *Anti-EEC-sats*, at den med sin radikale enkelthed og helt gennemskuelige sats ikke blot skulle forstås som en kritik af kompleksiteten og uigennemskueligheden i en modernisme à la Pierre Boulez', men også som en kritik af EF's bureaukrati og uigennemskuelige magtstrukturer.

Så sent som i 1974, i en samtale med Carl Bergstrøm-Nielsen (CBN), betoner Hans Abrahamsen (HA) en sådan sammenhæng mellem det kompositoriske arbejde og en ideologisk dimension. Han distancerer sig fra en musik, der direkte afspejler en politisk situation, og fortsætter:

HA: Man kan snarere sige, at ideologien er et parameter i musikken.

CBN: – aha?

HA: Ja den eksisterer jo i al musik! Men folk har idag ikke nogen særlig opsøgende eller reflekterende holdning til musik. Musik er som en bestemt ting – og hvis man hører noget, der ikke lyder sådan, så er det ikke musik! Det må man ha lavet om på. Man kan forestille sig, vi er inde i en udvikling, hvor folk begynder at se andre sammenhænge i musikalske strukturer, end der umiddelbart er, og hvor man efterhånden kan begynde at opfatte ideologiske sammenhænge i musik.

CBN: Hvordan tror du, det kan ændres?

HA: – Der er utrolig mange flere idag, der interesserer sig for musik. Nu er man inde på idag, at man kan begynde at forholde sig sådan over for tekster.

Det samme kan komme til at gælde for musikken, at man begynder at analysere, finde nye sammenhænge i den, drage nye konsekvenser af den.²⁸

I samme samtale knytter Hans Abrahamsen en eksplicit forbindelse mellem denne ide om en slags 'musikalsk ideologikritik' og teknikker kendt fra '60ernes ny-enkelhed, som de praktiseredes af Henning Christiansen.

De nøgne konstruktive principper, der i '60er-konkretismen skulle befri værkerne for den sidste rest af budskab og subjektivt udtryk, blev for Hans Abrahamsen til redskaber for distanceret granskning af den musikalske omverden. Hermed

²⁸ Carl Bergstrøm-Nielsen og Hans Abrahamsen: "Om det benhårde og det frodige i musikken", *Dansk Musiktidsskrift* 48/6 (1973/74) s. 154.

forbandt han impulsen fra konkretismen med citat- og collagemusikkens projekt, og samtidig markerede han et generationsspecifikt anderledes forhold til det musikalske materiales historiske konnotationer. I Hans Abrahamsens musik fornemmer man aldrig en bestræbelse på at gøre sig færdig med musikkens poetiske udtrykskvaliteter eller en angst for det genkendelige. Målet er ikke en autenticitet, der vindes gennem negation, derimod sættes konkretismens objektiverende og distancerende teknikker ind for at befri oplevelsen fra vaner og fordomme og derved give allerede eksisterende musikalske udtryksformer ny aktualitet.

Musik af Hans Abrahamsen

Orkesterstykket *Skum* (1970)²⁹ præsenterer sig som en mekanisk sammenklippet rækkeform. Hver formdels længde er et multiplum af ti 2/4-takter med fastholdt tempo ♩ = 72. F.eks. er de to første formdele hver 40 takter lange, den tredje 20, den fjerde 10, og stykket igennem fastholdes denne rigide, materialefremmede styring af storformen.

Resultatet kan opleves som en sammenstilling af øjebliksbilleder af musikalske processer og tilstande, hvor hvert billede gengiver et lille stykke af den musikalske virkelighed, som den unge Hans Abrahamsen ønskede at se den: som en fredelig sameksistens mellem højest forskelligartede materialer og udtryk. Allerede på partiturets første side kan man se, hvordan diatonik og tertsobbygget harmonik på den ene side og kromatik på den anden side i Hans Abrahamsens musikalske univers anno 1970 forstår at leve fredeligt side om side. Der er her fire markante sats-elementer: i strygerne og klaveret en udholdt C-dur-klang med tilføjet septim, none og undecim; i fløjten en ligefrem diatonisk melodi; i harpen F-dur-skalamæssige løb op og ned i tritonusintervallet *e-b*; og endelig i klarinet og obo et kromatisk melodisk forløb, som netop når at samle sig til en *tolvtonerække*, inden det bremses op i en ostinat figur, der indgår i et af de fyldige væv af ostinater i krydsende rytmer, som værket er rigt på. Det er imidlertid nok de færreste, der når at identificere rækken ved dette første møde. Bedre muligheder gives på næste partiturside, hvor rækketonerne præsenteres én for én i hver deres instrument og får lov til at blive hængende, så vi får lejlighed til at høre de 12 toner som samklang (eks. 2). Mulighederne bliver endnu bedre på næstfølgende partiturside, hvor rækketonerne vandrer fra instrument til instrument i blæsergruppen, og rækkegennemspilningen dermed tager form af et regelret Webern-stilcitat.

Mødet mellem diatonik og kromatik synes at være et af stykkets grundideer, og det kromatiske er nødvendigvis bundet til tolvtonerækken. I tredje formdel (t. 81-100) realiseres den ved mødet mellem en udholdt E-dur-treklang i bratscher og mikropolyfoni inden for kromatiske clustre i træblæsere og violiner. Senere i satsen møder vi det kromatiske repræsenteret ved kromatiske skalaer.

Et af værkets mest påfaldende stilistiske brud optræder mellem tredje og fjerde formdel (t. 100-01), hvor der uden nogen form for formidling klippes fra

²⁹ Partituret er ikke trykt, men kan bestilles i fotokopi hos Edition Wilhelm Hansen.

The image shows a handwritten musical score for Hans Abrahamsen's 'Skum', measures 21-30. The score is written for 12 instruments, including flutes, oboes, clarinets, bassoons, and strings. The notation is complex, with many notes and rests, characteristic of modernist music. The score is written in a single system, with measures 21-30. The instruments are listed on the left: fl. (flute), ob. (oboe), kl. (clarinet), hf. (bassoon), lgf. (low flute), bss. (bassoon), bss. (bassoon), rf. (flute), org. (organ), 1. (string), 2. (string), 3. (string), 4. (string), 1. (string), 2. (string), 3. (string), 1. (string), 2. (string), 3. (string). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Eks. 2. Hans Abrahamsen: *Skum*, t. 21-30. Rakkens toner er fordelt på 12 instrumenter, der opbygger en tolvtoneklang over bratschernes udholdte E-dur-akkord. Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

97

Handwritten musical score for "Hans Abrahamsen: Skum, t. 97-105". The score is written on multiple staves. The top section includes staves for piccolo (pico), flute (fl.), oboe (ob.), horn (hl.), trumpet (tr.), trombone (b.), and tuba (tu.). Below these are staves for violin (v.), viola (va.), and cello (cl.). The bottom section includes staves for double bass (db.), and a large section for strings (1, 2, 3, 4) and woodwinds (1, 2, 3, 4). The score features complex notation, including triplets, slurs, and dynamic markings like "mf" and "f". The bottom section shows a dense, textured passage with many notes and slurs.

Eks. 3. Hans Abrahamsen: Skum, t. 97-105. To stykker musikalsk virkelighed mødes: Fra kromatisk mikropolyfoni til diatonik og enkelhed. Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

kromatisk mikropolyfoni til en simpel, folkemusikagtig C-dur-melodi i fløjte akkompagneret udelukkende af harpens treklangsbyrning (eks. 3). I 20 takter får fløjte og harpe lov til at lyde uimodsagt, men derefter klippes der tilbage til indledningen, det meste af satsen fra partiturets første side gentages, kæmper med fløjte og harpe om herredømmet, og vinder det snart i et parti, der måske repræsenterer satsens højdepunkt med henblik på heterogenitet.

Skum er den blot 18-årige Hans Abrahamsens meget begavede bud på en musik, der ikke censurerer ud fra stilistiske kriterier, og som ikke bekymrer sig om materialets originalitet. *Skum* ser sig omkring og lægger stykker af vores musikalske virkelighed frem for vores granskende øre og øje.

Strygekvartetten *Preludes 1-10* (1973)³⁰ er et tidligt eksempel på Hans Abrahamsens forening af stilpluralisme og konkretisme. Værket består af ti korte satser, der veksler mellem et ekspressivt, kromatisk og et 'nyenkelt', overvejende diatonisk idiom.

Et indtryk af den stilpluralistiske spændvidde får man f.eks. ved en sammenstilling af værkets begyndelse og dets slutning. Åbningsklangen er et firetonigt kromatisk cluster, *a"-c"*, og der åbnes ind i en faldende gestus bygget over den kromatiske skala. Slutklangen er en C-dur-treklang, og sidstesatsen er en ligefrem barokpastiche, harmonisk bygget udelukkende over C-durs tre hovedfunktioner!

Vil man vide noget om forvaltningen af arven fra den nyenkle konkretisme, kan man med fordel se på det femte af de ti små stykker. I sin visuelle fremtræden leder det tanken hen på konkretismen, som Henning Christiansen praktiserede den i midten af '60'erne. Kvartetsatsen består af akkordsøjler af hver en heltones varighed, der afbrydes af helnodepauser og bindes sammen af celloens pulserende *as*. Den konkretistiske automatik, der ligger bag, er ligetil. De stigende linier i bratsch (kromatik), 2. violin (små tertser) og 1. violin (heltoner) og de resulterende akkorder i hver anden takt er genereret af en bagvedliggende struktur: tre stigende kromatiske bevægelser i hver sit tempo (eks. 4). Men trods fællesskabet om konkretistisk automatik er der meget langt fra Henning Christiansens skarpt belyste musikalske konstruktioner til Hans Abrahamsens tyste kvartetsats. Hans Abrahamsens akkorder, der spilles "tenuto" og "sempre piano", leder tanken hen på klassisk kvartetstil og indbyder til funktionsharmonisk tydning.



Eks. 4. Hans Abrahamsen: *Preludes 1-10*, nr. 5. Bag partiturets nodebillede ligger denne struktur: Tre stigende kromatiske bevægelser i hver sit tempo. Kun en del af tonerne spilles, mens andre er erstattet af pauser.

³⁰ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29531B.

Hans Abrahamsen

Winternacht

(1976-78)

Moderato con precisione $\text{♩} = 80$ I

Flauto *p stacc.*

Clarinetto *ppp*

Cornet à pistons *con sord. (Cup Mute) ppp*

Corno *ppp*

Pianoforte *p stacc.*

Violino *p stacc.* *simile*

Violoncello *ppp*

Fl. *pp* *pp legato* *morendo*

Cl. *pp* *pp legato* *morendo*

C. à p. *pp* *pp legato* *morendo* *pp*

Cor. *pp* *pp legato* *morendo*

Pf. *pp* *pp legato* *morendo*

Vn. *pp* *pp legato* *morendo*

Vc. *pp* *pp legato* *morendo*

●) Play the B♭ staccato same length as the other notes.

Copyright © 1981 by EDITION WILHELM HANSEN, Copenhagen.

29572 B

Eks. 5. Hans Abrahamsen: Winternacht, t. 1-6. Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Konkretistisk automatik er altså én ting, det resulterende udtryk en anden. Det viser også en sammenligning mellem den omtalte sats fra *Preludes 1-10* og indledningen til førstesatsen af Hans Abrahamsens højt værdsatte *Winternacht for 7 instruments* (1976).³¹

Den konkretistiske automatik er analog. Bag de faldende akkordbrydninger i fløjte, klaver og violin ligger en følge af faldende kromatiske linier i hver sit tempo (sammenlign eks. 5 og 6). Dette princip ligger bag hele satsens første del, der strækker sig frem til t. 21, men som fra t. 16 overlapper med den efterfølgende.



Eks. 6. Hans Abrahamsen: *Winternacht*, strukturen bag partiturets nodebillede t. 1-2: Kromatiske fald i tre tempi. Kun en del af tonerne spilles, andre er erstattet af pauser.

Fra t. 10 gives den dog en lidt anderledes udformning. Udgangspunktet er denne gang *dis*”, temporelationerne er anderledes, og der udvælges, så der dannes skalamæssigt faldende bevægelser i fløjte, klarinet og violin. Bemærk i dette afsnit, hvordan klaveret ‘låner’ fra de konkretistisk genererede stemmer, men selvstændigt viderefører det lånte materiale. I satsens videre forløb iagttages andre former for styring eller kontrol med de musikalske tildragelser. I satsens anden hoveddel, der overlapper med den første fra t. 16, er tonematerialet således begrænset til de fikserede tonehøjder, der fremgår af eks. 7. Denne formel er for øvrigt præget af gentagelsesfigurer i alle stemmer, figurer der for de mest prægnantes vedkommende ikke passer ind i 4/4-taktens metriske skema, og hvis samspil giver en karakteristisk metrisk flertydighed. Samtidig får spillet med det metriske konsekvenser for formen. I t. 17-18 optræder i klarinetten et nyt motiv, en lille sekst (*g-es*) i fjerdedele efterfulgt af en ottendedels pause, der senere i forløbet fyldes ud med et *b*’. Denne metriske enhed af fem ottendedele skal gentages otte gange, før den vender tilbage til den plads i takten, som den indtog i udgangspositionen. Det sker to gange. Efter at figuren i t. 27 for tredje gang er hørt i sin oprindelige position, brydes der af, og nyt materiale introduceres.



Eks. 7. Hans Abrahamsen: *Winternacht*, tonematerialet i anden del.

³¹ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29572B.

G Subito sèreno [L'istesso tempo]
muta in Fl. ordinario

Fl. piet. *fff* senza dim.

Cl. *p*

C. à p. con sord. *p*

Cor. con sord. *p*

Pf. *[pizz.]*

Vn. con sord. *p*

Vc. *p*

●) Bartok - pizz. -

●●) No instruments must stand out, but at the same time each instrument has to be perceived very distinctly; *p* is equal in Cl., C. à p., Cor. and Vn.

64

Fl. *p semplice*

Cl. *p*

C. à p. *p*

Cor. *p*

Pf. *p* sopra *legatissimo*
poco ped. una corda

Vn. *p*

Vc. *p* arco

Eks. 8. Hans Abrahamsen: Winternacht, t. 61-65, de fire lag i sidste formel.
Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

På meget forskellige niveauer dokumenterer satsen således den interesse for mekanisk kontrol, der er konkretismens hovedkendetegn. Men distancen til '60er-konkretismens nøgternhedsideal er blevet endnu mere udtrykkelig, end tilfældet var i *Preludes 1-10*. *Winternachts* første sats er poetisk musik, og det mangelagede partitur har også plads til reminiscenser fra romantikkens musikalske udtrykskunst. Lyt f.eks. til trompetsignalet ("trumpet play a good 'forte' ") og fløjte og klarinetts legatissimo es-mol-melodi ("quasi lontano. Behind the trumpet") omkring ciffer C.

Satsens sidste formdel er en ligefrem sammenstilling af musikalske antefacta. Partituret fremviser her fire lag, der søges holdt ude fra hinanden metrisk og i første gennemspilning også tonalt (eks. 8). Øverst klarinettens bølgende, faldende melodilinie i Des-dur og 1/16-kvintoler. Herunder trompetens fanfare-motiv, en brudt E-dur-treklæng i 1/16-trioler. Dernæst hornets 'kald', en brudt F-dur-treklæng i underdelte 1/8-trioler, og endelig violinernes 'folkemelodi' i e-mol og hvad, der reelt er 3/8-takt.

Alt det, vi her hører, kunne vi have hørt før, men egentlig er det ikke så vigtigt, om det bogstaveligt er tilfældet. Det afgørende er, at Hans Abrahamsen med denne sammenstilling af associationsladede musikalske klicheer ved slutningen af en af sine mest overbevisende satser demonstrerede sin respekt for forskellens ret og for det hverdagslige, uoriginale musikalske materiale. Blandt andet med midler som disse iscenesatte han det spil med den musikalske erindring og historie, der også optog den unge Karl Aage Rasmussen, og som placerede begges værker inden for 1970ernes citat- og collagemusiks fælles æstetiske problemhorisont.

SUMMARY

Contemporary music, but not modernism. Two young composers in the Danish 1970s: Karl Aage Rasmussen and Hans Abrahamsen

The article is about two representatives of the generation of Danish composers that began to make its mark in the 1970s: Karl Aage Rasmussen (b. 1947) and Hans Abrahamsen (b. 1952). Each in his own way, these two composers worked in the seventies with music with historical references: "quotation music", "music about music" or music with more diffuse historical connotations, and both participated in the decade's typical critique of the international musical modernism of the preceding decades.

The article first provides a brief introduction to the historical background for the special aesthetic problem horizon for contemporary Danish music in the 1970s, then presents the two composers, and finally presents and comments on a selection of their works from this decade.

Gender Differences in Maltese Ballad Singing

By ANNETTE ERLER

The Republic of Malta consists of the two main islands Malta and Gozo (*Għawdex*), located in a wide cultural environment almost at the geographical centre of the Mediterranean. On both islands there is a gradual transition from open countryside to compact communities; some half of the 330,000 inhabitants live in urban areas, the other half in smaller villages and towns. The musical tradition of the islanders flourished until the 1960s, and traces of the tradition can still be found in the countryside, especially in the south of Malta and on Gozo.

During several fieldwork sessions on the islands and in my current research on the vocal and instrumental traditions since the 1980s, I found that there were differences in the extent to which traditional music genres were available to public audiences: lullabies, children's songs and pious songs, games, folk dances and music accompanying manual work are hardly ever heard; in contrast, it is easier to experience extemporised and improvised songs performed by one or more singers in alternation, and ballads.¹ A few kinds of folk music serve new functions in connection with activities related to tourism.

This article gives an introduction to solo ballad singing on the Maltese islands.² Some texts and narrative structures in storytelling have already been described.³ In this article, the socio-musical applications of the ballad genre will be investigated. The essential points will be the evident differences between female and male ballad singing and the ways in which these vary with the social context. Gendered aspects include terminology, musical style characteristics and performance practices.

¹ For vocal traditions on the Maltese islands see the following publications by the author: "Musik ist der Malteser Hauptvergnügen? Über historische Quellen und heutige Musikpraxis auf Malta"; Doris Stockmann & Annette Erler (eds.): *Historische Volksmusikforschung* (Orbis Musicarum 10), Göttingen 1994, pp. 304-19; "Inedit Malte'", *World of Music* 3 (1994) pp. 117-21; "Rivertrommer og vekselsang", *Sfinx* XVIII (1995) [special issue on Malta] pp. 81-86. Detailed references by the author in "Malta: Historischer Abriß, Volksmusik, Kunstmusik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* V (1996) cols. 1620-24.

² The text is an abridged version of the paper "Ballad Singing on the Maltese Islands: Women's Repertoire and Men's Performance" presented at a study group meeting on *Music and Gender* by the International Council for Traditional Music (ICTM) in Turku (Åbo), August 4th to 7th, 1994. Financial support from the University of Turku, Finland, and the Danish Music Council (Statens Musikråd) is appreciatively acknowledged. My warmest thanks to Beverly Diamond, Jane Mink Rossen and Christel Braae for fruitful comments.

³ Joseph Cassar Pullicino: "Maltese Ballads", *The Sundial* IV (1944) pp. 23-30. Joseph Cassar Pullicino: "200 Maltese Folk-Songs", *Maltese Folklore Review* I (1962) pp. 8-39. Joseph Cassar Pullicino & Micheline Galley: *Femmes de Malte dans les chants traditionnels* (Éditions du Centre National de Recherche Scientifique), Paris 1981.

The ballad singing tradition, terminology and musical style

The ballad genre is part of the wide spectrum of Maltese and Gozitan sung poetry, which has an established oral tradition.⁴ Its special repertoire consists of a relatively fixed text corpus with tales of the past or topical events, often with a tragic background. From an emic point of view ballad singing is not regarded as *music*, although ballad performers sing and do not just recite, and are occasionally accompanied on instruments. People speak in terms of ballad singing, and the singers name the songs according to their main point of reference, the subject of the song or its textual form.

The local term *għana* includes lyrical performance in general, but female singers do not use this term. The term for performers is *għannej*; this word again indicates an exclusively male domain. Thus the use of *għannej* (sg.) or *għannejja* (pl.) in the literature – for female and male singers in general and for ballad singers in particular – is inaccurate, but has been adopted by scholars as a pragmatic term.⁵

In the ballad tradition, two other lyrical terms are used more specifically among local singers. Women call their ballad singing *poeżija*, while men speak of *tal-fatt*, characterising ballad singing as the narration of stories of a melancholy type. Moreover, men often refer to *għana tal-fatt*, which means “an actual *għana*” i.e. an actual story. This label is used as the official term.

The following three music examples (Exx. 1, 2a and 2b) were selected from a female and a male singer of nearly the same age and equal social standing.⁶ Both sang in traditional circumstances, among a gathering of friends and singing their ballads over an extended period of time.

Example 1.

Second double stanza of *Żgugina mara għawdxija* ([the] Gozitan woman [named] Żgugina). It was sung by a woman, Ċetta Buħaġiar Tal-Makkaw (b. 1940), in Victoria on April 3rd 1986.⁷ The singer was sitting inside a friend's house in the company of other women while doing handicraft work. The ballad tells the story of the poor Gozitan widow, Żgugina, who lost her only son Matthew to Turkish pirates; but Saint Dimitrius, riding on a horse, brought him back to her for a moment.

⁴ The Maltese language is related to North African Arabic but draws much of its vocabulary, syntax and idiom from Sicilian. Dialects vary extensively from one village to another and between both islands.

⁵ Maltese authors use to assign the particular ballad singing tradition to the *għana* subject; cf. for example the current discussion by Ranier Fsadni and Paul Sant Cassia, by Manuel Casha, Charles Coleiro and Manwel Mifsud; see also the current classified catalogue of Maltese singing by Anita Ragonesi (Audio-Visual Library at the University of Malta, Mdina); and the Internet homepage on Maltese singing established in 1998 (www.maltese-ghana.ndirect.co.uk).

⁶ The basis for this ballad singing research is the author's sound recording collection with a total of around a thousand items, compiled on the Maltese islands between 1986 and 1995. It includes ballad items with the author's registration nos. 54, 58, 61-64, 67, 90, 91, 105, 110, 125, 126, 129-131, 133, 136, 141, 177, 422-432, 604, 607, 609, 612, 676, 678.

⁷ Collection and transcription by the author, No. 90.

♩ = 110
 Din l-im-sejk-na ta' 2gu-gi-na, tib-ki tib-ki lej l u nhar, dej-jem tit-lob lil San Mitri,
 biex jer-ġa' ġgi-bhu-lha d-dar:
 7/8
 "O San Mit-ri, ġib-li 'l ib-ni.
 Ħa' nix-ghel-lek qas-ba żejt,
 u nix għel-hie-lek minn fil-gho-du
 u ddum tix-ghel sa bil-lejl."

Din l-imsejkna ta' Żgugina,
 tibki tibki lej l u nhar,
 dejjem titlob lil San Mitri,
 biex jerġa' jgibhulha d-dar:
 "O San Mitri, ġibli 'l ibni.
 Ħa' nixgħellek qasba żejt,
 u nix għelhielek minn filgħodu
 u ddum tixgħel sa bil-lejl."

This poor woman, our Żgugina,
 cried bitterly all day and all night,
 praying to Saint [Di]mitrius without ceasing,
 asking him to bring him back home:
 "Oh, Saint [Di]mitrius, bring me back my son.
 I'll burn a litre of oil in your honour,
 I light it up from early morning
 and let it burn until late at night."

Example 2a.

First double stanza of *Tal-fatt* (About an actual [story]), sung by a man, Toni Gauci Il-Molla (b. 1944), in Victoria on June 27th 1988.⁸ The singer sat in a small public square in his neighbourhood in the company of a few male friends. He accompanied himself on his Spanish-type guitar. The ballad describes the unlucky life of a young Gozitan woman who has had to marry a rich bridegroom chosen by her father, although she loves a poor man (continues in Ex. 2b).

♩ = 110
 Kemm fid-din-ja jkol-lok tba-ti
 u kun-tent fi-ha ma tkun qatt.
 Mħux min b'mod is-si-bu b'ie-ħor
 u b'xi sa-lib mġhobbi kul-ħadd.
 3/4
 U ar-row stess minn din it-fjaġ-la,
 li kell-hom daw-na l-ġe-ni-tu-ri.
 Kul-ma għad-da minn għa-li-ha
 jien bič-ċar lil-kom se nu-ri.

Kemm fid-dinja jkollok tba ti
 u kuntent fiha ma tkun qatt.
 Mħux min b'mod issibu b'ieħor
 u b'xi salib mġhobbi kulħadd.
 U arraw stess minn din it-fajla,
 li kellhom dawna l-ġenituri.
 Kulma għadda minn għaliha
 jien bič-ċar lilkom se nuri.

Oh how much you must suffer in this world
 where you can never be happy.
 In one way or in another
 for everyone must bear his cross.
 See for yourselves from this young girl,
 that had these parents.
 All that she had to endure
 I am to show you clearly.

⁸ Collection and transcription by the author, No. 425.

Example 2b.

Second double stanza of *Tal-fatt* by Toni Gauci Il-Molla.⁹ The singer continued his ballad with guitar accompaniment (see Ex. 2a) after a sudden interruption when some neighbours and visitors from abroad joined the party.



♩ = 125

Il-ghalix darba għand mis-sier-ha ġuv-ni mar li kel-lu l-flus, qal-lu: "Għan-dekx pja-ċir bi -ja ta'bin-tek in-kun l-gha-rus?"

U me-la le", il-mis-sier qal-lu, "Ġgur li hadd ma jtel-li-fhie-lek". Dan ta'ra-ġel hadd-lu b'i -du, qal-lu: "Il bin-ti nżew-wġ-hie-lek".

Il-ghalix darba għand missierha
 ġuvni mar li kellu l-flus,
 qallu: "Għandekx pjaċir bija
 ta' bintek inkun l-gharus?"
 "U mela le", il-missier qallu,
 "Ġgur li hadd ma jtellifhielek."
 Dan ta' raġel haddlu b'idu,
 qallu: "Il binti nżewwġhielek."

For one day to her father
 went a young man who had wealth,
 told him: "Would you be pleased
 to have me as her future spouse?"
 "Why not?" the father answered,
 "nobody will take her from you."
 He shook his hand in a gentlemanly manner,
 told him: "You can marry my daughter."

Ballad texts include special types of subject development with artistic expression and are organised according to definite rules. All examples have the common double strophic form with two quatrains extended to eight lines, and often built up as four verses, but single lines or three lines of text are possible too. A stanza is usually organised with an 8-7-8-7-syllabic structure and the rhyme scheme *a-b-c-b*, *a-a-b-b* or *a-b-a-b*.

The ballad genre is associated with dipodic rhythm in 2/4- or 4/4-measures, and with specific modes and melodies.¹⁰ The first two music examples (Exx. 1 and 2a) are based on the same melody, while the second stanza by the male singer (Ex. 2b) differs from them. Examples 1 and 2a are in a minor mode, with the tonic as the final and frequent use of the third; this shows the influence of the Italian-Sicilian tradition. Other characteristics such as tetrachord structure, stepwise motion, phrase-specific interval frames and the syllabic structure reveal Greek influence. In Example 2b the major scale, leading notes, and quick 4/4-metre predominate. These derive from English-American popular melodies.

Although Examples 1 and 2a belong to the same melody type, the singing, exemplified by a woman or by a man, shows similarities and differences. Both

⁹ Collection and transcription by the author, No. 426.

¹⁰ Compare the only two published examples of ballad music in Cassar Pullicino (1962) p. 13, and in Martine Vanhove: "Des Għana dans la vie quotidienne à Gozo", *Cahiers de littérature orale* XXIII (1988) pp. 109-26.

singers use the same pitch level, so the woman sings in a deep range while the man uses a countertenor range. The dynamic level differs, although informants sometimes sing as loudly as possible or with a tense voice. Occasionally the male singer includes miming and special gestures. The woman's singing is less pronounced, with accents on the beats, while the male singer uses a characteristic form of quick melismatic accentuation on the first and third beats. The female performance is regular in metre, but phrasing follows the text line divisions with pauses for breath, while the male singer shows strong metre. The ballad by the female singer is unaccompanied, while the male singer uses his own guitar; his singing is in tune with the melodic contour of the instrument and keeps the established tempo.

It can be concluded that the female singer, and the male singer in his first item (Exx. 1 and 2a), use an older kind of musical style, while the continuation of the male singer's ballad (Ex. 2b) includes some more recent musical material. Furthermore, guitar accompaniment affects the mode of singing; it involves singing much more in tune and metre, and this results in further differences between female and male singers.

Subject and performance practice

As described above, the ballad singing exhibits several differences in musical style. The same is true of subject and performance practice, which are governed by social factors. In the following I will describe the social aspects of this vocal genre and the music examples presented.

1. Singing is partly associated with social outings in the company of family members and friends of the singers' own sex, and partly with work. The ballad texts can also be incorporated in improvised sung performances by women or men, or may appear in women's lullabies. Women's ballad singing is associated with home visiting and easy manual work; their singing can be observed as they walk, pick crops or tend animals. Several female informants sang ballads while working in hotels or knitting pullovers for sale to tourists (see Ex. 1). Their ballad singing may go on for a long time and involve breaks, while men sing for fixed periods. Men mainly sing in a *ħanut*, which is a kind of wine shop or bar, outside other specific houses or on special corners or squares (see Ex. 2). Otherwise they provide public entertainment during the feasts of patron saints. It can be observed that women prefer ballad singing in the course of daily activities, and this gives them many opportunities for singing. Men prefer to sing ballads at more planned events, and they say that the rarity of their ballad singing is due to lack of time for such arrangements.

2. In the closed Maltese and Gozitan society, in which public opinion tends to encourage strong conformity, people try to make use of other codes for certain kinds of communication. Singers use commentary and interpretation, knowing

that the hearers will evaluate their performance.¹¹ Thus ballad texts giving an account of current events, people, customs, or political and social ideas may serve as a vehicle for the expression of a singer's opinion. The female singer Ċetta Buħaġiar, known for her extensive repertoire, uses the historical ballad text to remind the audience of the missing son of her friend's family (Ex. 1, reference to the lost son in the ballad). The male singer Toni Gauci, a highly respected member of his community and acknowledged by his music colleagues to be one of the best performers, combines personal stories with locally-based moral statements in his introductory stanza (Ex. 2a). To underline the "actuality" of his tale, this ballad has no specific title besides the single term. Obviously, preferences for ballad texts are gendered; while women tend to prefer historical topics with indirect reference to current circumstances, men give more direct accounts of current events.

3. Devout Roman Catholic inhabitants of Malta and Gozo traditionally draw no line between religious and secular subjects. While women sit together, ballad singing often alternates with rosary praying, hymn singing or songs in honour of saints; and this also happened while I was recording the female informant (Ex. 1). She prefers to sing about her strong religious beliefs – advising people to rely on the support of a saint – rather than other subjects. Men often sing ballads on street corners beside a religious statue (Ex. 2), in front of the church, or beside the statue of the Madonna in the local wine shop. During parish feasts men sing ballads at the secular part of the feast, which is held outside the church, while the religious ceremonies with liturgical music take place inside. Thus both sexes take due account of the content of the text and the circumstances of their singing, and particularly of the religious connotations. While ballad singers traditionally moved unconsciously between the religious and secular realms, in more recent performance contexts the sacred and the secular are more distinct and pious elements are rarely used.

4. There are differences in the instrumental accompaniment of ballad singing: a female singer usually performs solo, while a man will perform a ballad with guitar accompaniment. Women rarely sing with instrumental accompaniment, since the frame drum is the only instrument women play, so accompanied ballad singing would require a male companion. Male singers are always accompanied either by other men or by themselves; in fact they only feel prepared to sing when a guitar is available. The instrument chosen has differed historically, but at present one or two guitars of Spanish type, called *kiterra*, are used.¹² The guitar accompaniment affects the possibilities and the variety of the singing; solo female singing can be

¹¹ Marcia Herndon & Norma McLeod: *Music as Culture*, Darby 1982, pp. 112f. See also Jeremy Boissevain: *A Village in Malta*, New York 1980; and Marcia Herndon & Norma McLeod: "The Interrelationship of Style and Occasion in the Maltese Spiritu Pront", *The Ethnography of Musical Performance* (1980) pp. 147-66.

¹² Cf. Annette Erler: "Instrumental Accompaniment to Maltese Vocal Music", *Studia instrumentorum musicae popularis* XII, Leipzig, in print.

much more spontaneous and individual than male singing with the obligatory instrumental accompaniment. One result of this is a much more extensive female than male repertoire.

5. Society is rigidly segregated along sex lines. Women and men are spatially separated within and outside the village, since men congregate around the parish church, outside the home and at the seashore, while women gather away from the centre, around their homes and in the fields.¹³ Women transmit their ballads to close female relatives and friends, while male singers learn to sing in the company of male singing enthusiasts. Men are hardly ever present at the private sessions where only women sing. Thus the sexual segregation affects the audience for the ballad singing. Female singers listen to the male singing at public presentations; in contrast, male singers rarely hear women's ballads, and usually have no knowledge of the existence of female ballad singing.

6. Ballad singing correlates with class distinctions, since most singers come from the lower classes, partly from agricultural professions and partly from other occupations. The income of both women and men may also come from tourist-related activities. Female singers engage in home crafts, work as maids in hotels (Ex. 1), keep animals or work in the fields. Male singers earn their income as farmers, drivers, mechanics, government employees (Ex. 2), or as industrial or construction workers. Some famous male singers are social outsiders who work as street cleaners or sellers of fruit and vegetables or paraffin. A very small number of them occasionally earn money from singing. While women enjoy ballad singing in a closed circle, male singers focus their ballad singing on special public meetings.

7. Music informants with a wide traditional singing repertoire are locally referred to as a *thobb il-ghana* (she/he likes *ghana*). This term refers to the oral transmission of the local poetry; many of the singers are in fact more or less functionally illiterate. While until the 1950s some ballad texts were printed as unbound pamphlets (see illustration below) and are today written down in books, no written versions of the items presented above are known. Female informants in general do not care for such printed sources and continue to learn ballad texts orally, while some male singers have learned a few ballad texts from these printed versions; for example, the male singer presented here got some textual ideas with the help of his wife, who read published ballad texts to him. Since the musical part of ballads continues to be a purely oral tradition, these publications may present a ballad without any of its traditional contextual features.

¹³ Studied in the case of village life on Malta by Boissevain (1980). The Maltese singing tradition *bormliża* is described in relation to private and public performance by Norma McLeod & Marcia Herndon: "The Bormliża. Maltese Folksong Style and Women", *Journal of American Folklore* LXXXVIII (1975) pp. 81-100.

— 13 —

Ghalchem dan ma riedx mill-euuel
izda f'ahhar iccuntentah
ghax f'nofs il Piazza tal Birgu
imghallak ma riedx jarah.

Hecc bil mohbi tal pistola,
fejn Arturo ferah bigha
il ghalix permess minn tahha
ried li hajtu inebhgha.

U hecc ghamel dan l'imseichen
fart imcappas collu dmija
issigilla dik l'imhabba
li chien halef lil Marija

Ohif talbitu hia spiccia
u strieh minn cull bsibijiet
ghaliex patta listess mēta
ta Marija bint is-Sajjed.

T M I E M.

MARIA BINT IS-SAJJED MALTI



GRAJJA TA' MALTA
Mictub possija minn ARTURO CARUANA
LUX PRESS—Hamrun

— 8 —

Da 'd-diskors qaluh taljani
Li kien hemm mal prigionieri,
Imi dawn qaluh minn qalboq,
U sgar lilhom hatt ma-imieri:-

"Il ftehim bejna u 't-tedeski
Sar tiss bejn zeng kapijiet,
U mhux kif qghed tihabu intom:
Sar bejn zeng nazzionijiet."

Dan ifisser li 't-taljani
Mat-tedeski mhumiex hbieb,
Ma riedux jidhlu fil gwerra,
Izda Musso ku' ma gieb.

Il giornali tat-taljani
Qalu cjar "li ma kienux
Ghal dil gwerra ippreparati;
Ghalhekk rebh ghad ma kisbux".

Mela Musso minn rajh gwerra
Id-dikiara 'ill-Inghilterra,
X'hin kien jaf illi l'Italia
M'ghandiex biex tghamel il gwerra.

Dana Musso fuq dil bicca
Huwa 'l vera traditur;
It-taljani ha dmir tahom
Li jeqirdu id-Dittatur!

T M I E M.

MUSSOLINI jaqlahha minn kulMmkien!

Rvellijiet kbar fl'Italia



LUPI PRESS
36 ZACHARY STREET, VALLETTA.

Two different printed ballad texts (from the author's collection). For a few coins these unbound pamphlets, composed by professional writers, were once distributed by male singers to the audience.

8. More recently, singing performance with stage presentations has also involved the ballad tradition, and some of these arrangements involve payment for the actors. A woman singer will very rarely go on stage at local parish feasts; however, the presentation there does not differ from the common practice. A small group of male singers, well known on both islands when they come through all the villages, perform as entertainers in a range of styles; their ballad singing occasionally has some special characteristics. During the ballad singing of the male informant presented here (Ex. 2) the situation suddenly altered because of the arrival of unexpected listeners. As a result, the character and expectations of the audience changed from those of a private to those of a public performance context. As a consequence, the singer shifted directly into a public “stage presentation” mode, evident from a different tune and timbre (see the musical analysis above). Men sing in the traditional way for local audiences, but in public performances they occasionally present different musical material; in contrast, women do not alter their ballad style. Thus in the male ballad tradition the audience determines the musical differences in the singing of a ballad.

The characteristic social aspects mentioned above also influence one another of course: for example sex segregation affects the instrumental accompaniment, social contexts provide the opportunity for ballad singing, textual preferences determine the function of ballad singing, and differences between the sacred and secular are reinforced by gender distinctions. In sum, it can be concluded that social differences affect ballad performance practice, and this in turn results in different musical practices.

Gender differences

As demonstrated above, the musical and social aspects cannot be observed separately. Social differences apply to all aspects and the differences are mostly between women’s and men’s singing practice. Table 1 below summarises the differences in female and male ballad singing.

The differences relate to traditional circumstances with the exception of a few recently observed aspects (italicized in the table) which are now affecting the ballad singing genre too. The latter aspects are mostly found in male singers’ ballad practice, in a small group of less than five male singers in the whole republic. They can be regarded as semi-professionals with a traditional local background, since they seek payment for musical performance, and occasionally make recordings.¹⁴

¹⁴ Some local music cassette productions include ballad singing and are distributed through tourist shops. The earliest international publication of a ballad appeared in 1964 (edited by the record label Folkways Records, New York; Reg. No. FM 4047, Item B3), and a first compact disc from 1992 with Maltese folk music also includes two ballads (edited by the Maison des Cultures du Monde, Paris; Reg. No. W 260 040, Items 2 and 4; resp. W 260 000, Item 13); all examples are sung by men. Another relatively recent double compact disc from 1998, dealing with Maltese immigrants in Australia (edited by the Europe-Australian Institute at the Victoria University of Technology, Melbourne; no registration number) includes no ballad items.

While this special kind of male stage presentation can be traced back to the 1970s, the ballad tradition has been influenced by stage presentation since the 1980s, when some singers – beside their regular working salary – started to earn money by singing ballads at special arranged events.

Table 1. Differences in ballad singing by women and by men.

	WOMEN	MEN
CONTEXTS FOR LEARNING	among female singers from men's public singing	among male singers <i>a few ballad texts from print</i>
REPERTOIRE	extensive includes ballads by both women and men	limited ballads by men only
MUSICAL MATERIAL	exclusively in traditional mode solo performance	traditional mode and <i>recent models</i> with instrumental accompaniment
PREFERRED TEXT SUBJECTS	historically-based themes	current issues
SOCIAL CONTEXTS	during leisure time with other women during manual work	<i>on some kind of stage</i> <i>for seasonal income</i>
AUDIENCES	close female relatives and friends private occasions	formal male groups public events
PERFORMANCE SEASONS	all year	<i>mostly in summer</i>

In contrast, women still sing in traditional contexts like manual work, either on their own or with other women, at afternoon gatherings or meetings with religious practices. A recently observed female ballad presentation on a kind of stage was evidence of a change in female public life too, as women performing traditional music in public would formerly have been categorized as prostitutes.¹⁵ Apparently, such behaviour is now gaining social acceptance; at any rate, the conditions among female singers are still different from men's.

Even in traditional circumstances, there are two gender-dependent performance practices in ballad singing. The musical part of ballad singing continues to be purely orally transmitted, since women's singing follows tradition, while some male singers have quite recently begun to practice a different musical style. In addition, ballad singing is no longer restricted to a closed local milieu but is also found at open recreational events. Since these are increasingly becoming institutionalised,

¹⁵ McLeod & Herndon (1975) pp. 90ff.

women may in future also sing at such events. The characteristics of ballad singing depend on the singer’s sex, but male ballad singing may also depend on the audience.

Male singers who give stage presentations often declare that they are now much better off and more open-minded than earlier, when people were poor and ignorant. For them, being less ignorant means using traditional subjects and forms of textual organisation, which they call *tradizzjonali*, in conjunction with other and occasionally more modern vocal and instrumental musical styles. Consequently, local melodies are transformed according to certain models which can involve the use of instrumental interludes between stanzas and/or accompaniment by other instruments, e.g. the local friction drum. These were not formerly used in ballad contexts, but originally belonged to other types of local folk music.

The differences between traditional events and the newer venues for ballad singing are recognised in the terminology applied to the different occasions. In particular, older and primarily female informants coming from a traditional musical background describe their singing as *antika*, while men in general speak of *għana antika* independently of the specific vocal genre. In contrast, an arranged concert performance in public can be called (*Maltese*) *folk music*. Table 2 gives evaluations by informants of the different styles of ballad singing. The list of terms is not exhaustive but includes the most common designations. In non-musical performance practice a few pairs differ from those identified below.¹⁶

Table 2. Structurally opposite evaluations of ballad singing.

<i>poeżzija</i>	<i>(għana) tal-fatt</i>
female	male
low prestige	high prestige
religious	secular
indoors	outdoors
private	public
<i>(għana) antika</i>	<i>(Maltese) folk music</i>
old	young
weak	powerful
traditional practice	stage style
static	movement

People’s evaluations include high rankings of the ballad singing practice, shown in Table 2 by indented lines. The table shows that positive values are assigned to public and stage performance (right side of the table); this refers to the male singing tradition. In contrast, traditional singing practice (left side of the table) belongs more to the female singing tradition, which is less highly esteemed both within the singers’ family circles and by listeners; many informants also say that this ballad tradition is less varied in sound.

¹⁶ In the case of Maltese church processions, investigated by Boissevain (1980) p. 76, three of the listed attributes – female, weak and low prestige – belong to the opposite side.

However, each pair of opposites is best regarded as a continuum. There are evaluative scales depending for example on how much prestige is assigned to the singer in relation to the performance context, or how expressive the textual organisation and subject matter are thought to be. In recent performance contexts there is also a sharper distinction between sacred and secular. It can be concluded that the increase in new concert venues for male singers has changed the practice and the evaluation of the genre; informants' evaluations in turn affect the social occasions.

This shift has consequences for the singer's own tradition. Women sing less and less, because their singing appears to be less adequate than the male tradition and stage presentation. Only men's singing influences the public opinion of the ballad tradition, since female singing is not open to public evaluation. Consequently, the actual shift in the ballad genre towards staged performance and its positive evaluation explains why ballad singing is associated with men in public perception today. The proportion of female to male opportunities for ballad performance has changed, and as a result the ballad tradition has come to be seen as a male tradition.

Conclusion

The content and performance style of ballad singing vary with social context and function. Moreover, female and male singers perform ballads in different ways. Since half the population lives in the urban areas, the cultural division between town and country is much less pronounced today than in the past; this also applies to the ballad tradition. Famous male singers are invited to perform all over the islands, where they sing on stage and are seen on video and other media. In contrast, traditional ballad singing at home, on public squares or on musical outings is nowadays quite rare and hidden from public gaze.

Aspects such as the singing in closed social circles, a repertoire mostly transmitted by members of the lower classes, subjects unrelated to normal daily events and lower prestige in general have increasingly given traditional ballad singing a kind of "female" image. But recently, since ballad singing has become part of the stage performance practice on both islands, it has acquired other valued features such as contemporary subject matter, the new prestige accorded to a less tense vocal style, public performance in competitive situations and the consistent use of guitar accompaniment. Ballad singing is therefore being perceived more and more as a "male" tradition.

The once dominant female ballad singing tradition has in public perception changed into a male tradition which has in turn affected female practice. Moreover, in public only the men's tradition is presented in and supported by the mass media, and men are beginning to adapt their ballad singing to newer models. This results in differences between traditional and contemporary staged performance styles. But it is still only the combination of both the men's and the women's traditions that can fully represent the special character of ballad singing on the Maltese islands.

SUMMARY

Gender Differences in Maltese Ballad Singing

Diversity in social contexts and performance practices is investigated in the ballad singing tradition on the Mediterranean islands of Malta and Gozo. The vocal genre is analysed on the basis of recordings from the late 1980s and exemplified in this article by three representative musical transcriptions.

Ballad singing is gendered female or male and the two are distinguished by the terminology. Ballad singing among female singers is usually called *poeżija*, while male singers call it *tal-fatt*. The musical practice of both sexes is the same insofar as they use the same pitch compass for singing, but the two differ in the use of dynamic levels, pronunciation, and recently the melodic material too. Whether there is instrumental accompaniment depends on the singer's sex too, since female singing is solo and male singers are accompanied by the guitar. The accompaniment affects the mode of singing in terms of much stronger adherence to key and metre. Other social differences affect ballad performance practices, since sex segregation establishes the opportunities for ballad tradition and textual preferences condition the function of ballad singing.

The traditional contexts and styles are associated with old-fashioned ideas and are less valued than contemporary staged performances. The latter involve men only and incorporate new influences. Ballad singing is therefore becoming a formalised kind of male performance for the public since traditional ballad singing is falling into disuse and has almost disappeared.

The tradition of ballad singing on the Maltese islands indicates how social differences affect practice, resulting in distinct musical practices.

Rapporter

EN HISTORISK MUSIKSAMLING FRA MONGOLIET

Den danske løjtnant Henning Haslund-Christensen (1896-1948) foretog i 1928-30, 1936-37 og 1938-39 tre rejser til den mongolske befolkning i Xinjiang-området og Indre Mongoliet. Han bragte en enestående etnografisk samling med sig tilbage til Europa. Samlingen indeholder blandt andet omkring 140 musikinstrumenter, 350 lydindspilninger og rigelig musikedokumentation. Denne etno-historiske musiksamling opbevares nu på Nationalmuseets Etnografiske Samling i København og på museer og arkiver i Århus, Stockholm og Paris.

Mit projekt, der tager udgangspunkt i Haslund-Christensens samlingsrejser, er et formidlingsorienteret forskningsprojekt og udgør en del af multimediepræsentationen *Dansk Lydhistorie* på Internettet. Som helhed tager denne præsentation udgangspunkt i danske kulturinstitutioners historiske lydoptagelser. Mit delprojekt om den mongolske musiksamling har fået titlen *Henning Haslund-Christensen*.

Omfanget såvel som mangfoldigheden af Henning Haslund-Christensens musiksamling blev først kendt under projektets forløb. Internet-præsentationen repræsenterer således det aktuelle standpunkt for forskningen omkring det mongolske musikmateriale, et forskningsarbejde som fortsat beskæftiger forfatteren i sammenhæng med Carlsbergfondets Nomadeforskningsprojekt ved Etnografisk Samling. Det præsenterede materiale omfatter et udvalg af de omkring 60 år gamle lydoptagelser med sange af kvinder og mænd samt nogle instrumentalviser. Desuden præsenteres fotografier og tegninger af musikinstrumenter, udsnit af historiske radioproduktioner samt dokumenter fra nogle af Henning Haslund-Christensens ledsagere. For det meste af musikmaterialets vedkommende gælder det, at det er første gang, det offentliggøres.

Hvad publikationsformen angår, har Internettet som medie den fordel, at forskellige audio-visuelle kilder kan gøres tilgængelige samtidig. Desuden opnår man fordelene af digital formidling (i RealAudio-format) af de oprindelige lydoptagelser, som findes på fonograf-valser og 78'-lakplader.

Koordinator for lydprojektet er Statsbiblioteket i Århus (mediaafdelingen), og de i alt ti delprojekter med forskellige emner inden for det overordnede område Musik og Tale udføres af medarbejdere, som er tilknyttet blandt andet Dansk Folkemindesamling, Danmarks Blindebibliotek, Institut for Dansk Dialektforskning ved Københavns Universitet og Etnografisk Samling ved Nationalmuseet, hvor undertegnede arbejder. Udgiver er ligeledes Statsbibliotekets mediaafdeling, der sammen med Etnografisk Samling har udgjort den finansierende instans for mit projekt. Yderligere samarbejdspartnere er Sveriges Radiotjänst i Stockholm

og Danmarks Radio. Projektet påbegyndtes i maj 1997 med den dansksprogede version, og det blev afsluttet i oktober 1998 med en engelsksproget udgave.

Internet-adressen, hvor projektet er præsenteret, er <http://www.sb.aau.dk/dll/haslund/haslund.html>.

Annette Erler

CARIBISK POPULÆRMUSIK

Latinamerikansk og caribisk populærmusik har i flere perioder vundet stor udbredelse uden for oprindelseslandene og fusioneret med musik andre steder i verden. Vesteuropa og Nordamerika har således oplevet 'bølger' af musikpåvirkning fra denne del af verden – den argentinske tango fra omkring 1915, den cubanske rumba og mambo i henholdsvis 1930'erne og 1940'erne, salsa og latinrock fra og med 1970'erne – og en del vesteuropæiske storbyer har taget former af Brasiliens karneval til sig i forsøg på at indføre karnevalssamba-traditioner. I 1980'erne opstod yderligere begrebet verdensmusik som en etikette, dels til betegnelse af de genrer af populærmusik fra fortrinsvis Afrika, Caribien og Latinamerika, der i sin egen lokalt producerede form havde vundet stor udbredelse på det internationale populærmusikmarked, dels på produkter af disse musikformers fusion med den internationale populærmusik.

De lokale musikalske kulturer, der danner udgangspunkt for disse kulturelle processer, har i nogen grad været studeret, men overvejende på baggrund af antropologiske, kultursociologiske, historiske og litteraturvidenskabelige teorier og metoder. Studiet af dem har således bygget på eksistensen af en vis underforstået konsensus med hensyn til definitionerne af de enkelte områders og landes musikalske stilarter, idet mængden af mere specifikt musikvidenskabelige studier, der tager udgangspunkt i musikkens lyd, er begrænset.

Mit projekt sigter på at uddybe dette musikvidenskabelige perspektiv, idet jeg ved at studere musikalske parametre som rytme, melodi, form, sound og lignende vil bidrage til en uddybning og definition af stilarter og genrer i udvalgte afro-caribiske musikkulturer. Projektet, der økonomisk er baseret på et treårigt stipendium fra Københavns Universitets humanistiske fakultet og er påbegyndt i efteråret 1997, indebærer studier af traditionel og populær musik fra fortrinsvis Haiti, Trinidad og Tobago samt Cuba, herunder et ophold i området i et halvt år, primært med henblik på at studere percussion og piano hos lokale musikere.

Det er målet med denne 'katalogisering' at undersøge, hvordan og i hvilket omfang de lokale musikalske traditioner bidrager til udviklingen af de pågældende områders populærmusik. I postkolonial tid har musikken ofte spillet en aktiv rolle i processerne vedrørende dannelse af identitet – kulturelt og etnisk såvel som nationalt – og her indgår de musikalske traditioner i et dialektisk samspil med den internationale populærmusik. Projektet åbner derfor også for en

diskussion af begreber som akkulturation, kreolisering, internationalisering og globalisering, ligesom det vil være oplagt at diskutere lokalitet og diaspora, det vil sige caribisk musiks produktion og reception blandt caribiske befolkningsgrupper i New York, Miami, Toronto, London, Paris og andre steder.

Hans Christian Nielsen

REAL TIME I MUSIKCOMPUTERE

På Dansk Institut for Elektroakustisk Musik (DIEM), Musikhuset Aarhus, arbejdes bl.a. med interaktive kompositioner afviklet fra computere. Sådanne værker involverer ofte en eller flere musikere, der udfører musikken i samarbejde med computeren. Dette har medført et ønske om at få computeren til at 'lytte' til instrumentalisten og justere tempo mv. efter solistens ønske i stedet for at diktere disse parametre.

Ud over MIDI-løsninger vil en typisk opstilling være, at menneskesolisten forsynes med en mikrofon, der forstærker instrumentlyden, samtidig med at lyden føres til en computer, der skal behandle og manipulere den på forskellig vis, hvorefter computerlyden også sendes ud gennem højttalerne. Det tager en vis tid for computeren at foretage denne bearbejdning, og derved bliver de to signaler forskudt i tid. Et helt banalt problem i den sammenhæng er: hvor lang tid må lyden blive forsinket gennem computeren, før instrumentlyd og computerlyd ikke længere opfattes som samtidige? Et afledt spørgsmål er: er hørelsens opfattelse af samtidighed konstant, eller er den afhængig af frekvensen? Har vi f.eks. større tolerance for ansatsforskydninger for dybe toner end for høje toner?

Litteraturen rapporterer om talrige eksperimenter med "temporal acuity", "synchrony" og "simultaneity", men der er meget få forsøg, som inddrager mere end ganske få frekvenser, og disse tilhører stort set alle mellemtoneområdet.

Sådanne spørgsmål er udgangspunkt for den undersøgelse, jeg har foranstaltet. 24 normalthørende forsøgspersoner blev testet med en serie på 600 korte lyd-signaler (et ad gangen), hvor sinustoner med forskellig frekvens og indbyrdes ansatsafstand (0-150 msek.) skulle bedømmes som "samtidige" eller "forskudte". Signalerne forelå også med forskellig ansatshastighed (10-100 msek.), altså fra "hård ansats" til "uden tydelig ansats". Et antal andre parametre indgik også i undersøgelserne.

Resultaterne af de statistiske beregninger er i skrivende stund (november 1998) næsten færdige og kan foreløbig rapporteres således:

Det ser ud til, at den største 'lytteskarphed' ligger i mellemtoneområdet mellem ca. 300 Hz og 3000 Hz (et foreløbigt skøn). For såvel dybere som højere frekvenser ser det ud til, at tolerancerne er større. Måske er det besværligt for lytteren at afgøre, om en dyb og en meget høj tone, der klinger samtidig, også er *startet* samtidig.

Måske 'måler' hørelsen ved at projicere startpunktet for den ene tone ned/op på den anden. Her vil større afstand i frekvens medføre større usikkerhed i bedømmelsen.

Et andet – lidt overraskende – resultat er, at de blødeste ansatser medfører en stærkere tendens til at høre et testsignal som "forskudt". Jeg havde umiddelbart regnet med det modsatte. En forklaring skal muligvis søges i fyringsmønstrer (dvs. den elektriske aktivitet i nervefibrene) i hørenervefibre af bestemte typer, hvis natur det kan være at forveksle en langsom stigning i amplitude med ansatsen af en ny tone på samme frekvens.

Jeg undersøger tillige, om tendenserne for de samlede resultater også kan findes hos de enkelte forsøgspersoner. En gyldig høremåde kan ikke opstå blot som et gennemsnit af i øvrigt ganske forskellige individuelle lyttemåder. Desuden er nogle menneskers hørelse meget afhængig af frekvensforskelle, mens andres er meget mindre afhængig. Dog er frekvensafhængigheden statistisk signifikant for alle forsøgspersoner.

Steffen Brandorff

KULTURTEORIER OG KULTURANALYSE I MUSIKVIDENSKABEN

For et par år siden etableredes et nordisk musikforskeruddannelsesnetværk, *Skagerak*, i et samarbejde mellem seniorforskere fra de musikvidenskabelige institutioner i hhv. Oslo, Göteborg, Åbo, Ålborg og Århus. Netværket kører på en bevilling fra NorFa, og dets aktiviteter drejer sig dels om generel udveksling (fysisk og kommunikativ) mellem seniorforskere og forskerstuderende, dels om afholdelse af workshops. Den første af slagsen fandt sted i efteråret '96 på Hald Hovedgård. Her fremlagde de forskerstuderende deres egne projekter, som derefter blev kommenteret og diskuteret. Året efter var Oslo vært for en workshop med temaet "Musikanalysens metoder og problem", hvortil såvel netværkets egne som udenlandske (ikke-nordiske) seniorforskere bidrog sammen med de forskerstuderendes indlæg.

I august 1998 afholdt netværket et seminar med temaet "Kulturteorier og kulturanalyse i musikvidenskaben" – stærkt inspireret af nyere teoridannelser, sådan som de er udviklet inden for populærmusikforskningen især i England og USA under navnet "new musicology", men også som de efterhånden er blevet synlige generelt i musikvidenskaben i Norden. Musikvetenskapliga Institutionen ved Göteborgs Universitet var vært for de ca. 30 deltagere, heraf 20 forskerstuderende og tre gæsteforelæsere: antropologen, professor Odd Are Berkaak, Oslo Universitet og musikprofessorerne Susan McClary og Robert Walser, begge University of California (L.A.).

Seminarer foregik kun i plenum, således at alle deltog i og kunne følge de gennemgående diskussioner: spørgsmålet om vægtningen mellem kulturelle og musikinterne bestemmelser af musikalske fænomener, analytiske strategier over for hhv. høj- og lavkulturel musik, diskussion af den musikvidenskabelige genstand (node-/tekst-værk eller musik-som-kultur-'værk'), lytningens status i musikvidenskaben, musik og identitet som udgangspunkt for musikkulturel forskning, kulturel

værdisætning som central forskningsparameter samt antropologiske og andre kultur-analytiske metoders anvendelighed på musik.

Disse diskussioner blev rejst ud fra en vifte af meget forskellige indlæg: om stil-konception i tidlig norsk rock, om værdinormer nedfældet i en folkelig musikalsk praksis, om rap/minimalisme som tidsstrukturering i slutningen af det 20. århundrede, om konceptualisering og 'styling' i subkulturel og anden musikkulturel praksis, om biografisk contra kulturel historieskrivning (komponistbiografi), om begrebet 'andethed' i diskurser om afroamerikansk musik, om metodologiske problemer i studiet af populærmusik og modernitet, om problemstillingen national musik (eksempelvis svensk, zimbabweansk, skotsk) over for 'verdensmusik', om funktionel musik i hhv. biler og film og om kulturel værdi i balorkestermusik (svenske dance bands).

Denne lange opremsning, som dækker næsten samtlige indlæg, bringes her med fuldt overlæg for at illustrere, hvor mange forskellige musikvidenskabelige emner og genstandsfelter, der faktisk lod sig behandle og diskutere under seminarets fælles tema. Og omvendt: hvordan alle disse indlæg var kvalificerende bidrag til udviklingen af det teori- og metodekompleks, som temaet dækker. Med andre ord: der blev talt om, lyttet til og diskuteret ikke kun teorier og metoder, men også megen konkret musik, og med en fornemmelse af problemstillingerernes om ikke inter- så dog overnationale status.

Seminaret lovede godt for det videre netværksarbejde, som kommer til at dreje sig om endnu et seminar eller en workshop (Åbo, 1999) med temaerne: musikforskernes rolle i musikkulturen og selvrefleksivitet i musikforskningen. Hertil kommer et egentligt forskeruddannelseskursus af en uges varighed med flere udenlandske gæster og åben deltagelse af forskerstuderende og forskere fra hele Norden. Lad dette være et forvarsel og en appetitvækker.

Ansa Lønstrup

MUSIKTERAPIKONFERENCE I BELGIEN

Hvert tredje år afholdes en europæisk musikterapikonference. I 1995 foregik konferencen i Ålborg (jf. anmeldelse af konferencerapporten i *Dansk Årbog for Musikforskning* 1997, s. 109-11), og den fjerde europæiske musikterapikonference fandt sted 16.-19. april 1998 i den lille by Leuven nær Bruxelles. Her mødtes ca. 300 musikterapeuter fra 26 lande verden over. Temaet for konferencen var "Music and therapy – a dialogue". Det samlede program bød på seks keynote-taler og ca. 70 foredrag. Dertil kom ca. 14 seminarer og rundbordsdiskussioner og lige så mange workshops. Indholdsmæssigt favnede konferencen en mangfoldighed af musikterapeutiske metoder samt musikterapi med mange forskellige klientmålgrupper. Ca. 30 oplæg omhandlede den aktuelle forskning, der ligeledes strækker sig vidt, både hvad angår emneområder og forskningsmetodologier.

Fra Danmark deltog 11 musikterapeuter, og syv danske musikterapeuter holdt foredrag på konferencen. Dr. Tony Wigram, nyudnævnt professor ved musik-

terapiuddannelsen på Aalborg Universitet (AAU) og leder af ph.d.-uddannelsen samme sted, var sammen med sin kollega Jos De Backer fra Belgien videnskabelig koordinator af konferencen. Tony Wigrams keynote-tale omhandlede den musikterapeutiske uddannelse, hvor det drejer sig om at forene akademisk/videnskabelig læring med terapeutisk og kunstnerisk træning og proces.

To andre danske foredragsholdere, Ulla Holck og Niels Hannibal, er begge ph.d.-studerende ved AAU. Ulla Holck præsenterede sit studie af fem musikterapeuters arbejde med kontaktsvage børn. En række videoeksempler blev anvendt til at illustrere, hvorledes man kan analysere de forskellige måder, hvorpå musikterapeuten skaber, fastholder, varierer og udbygger kontakten med barnet. Niels Hannibal, som har indsamlet kliniske data til sin ph.d.-afhandling på Musikterapi-klinikken ved Aalborg Psykiatriske Sygehus, fokuserede i sit foredrag på, hvorledes musikterapeuten kan identificere klientens relationelle mønstre igennem henholdsvis de verbale og de musikalske data i musikterapi.

Inge Nygaard Pedersen, lektor ved AAU og leder af Musikterapi-klinikken, fremlagde sine erfaringer og refleksioner angående musikterapi med skizofrene og psykotiske patienter – patienter der som oftest er erklæret uegnede til psykoterapi. Her var der fokus på musikterapeutens evne til at *lytte* til patienten og via musikken bryde patientens isolation for herved at kunne opbygge en terapeutisk alliance med vedkommende. På dette felt er en kontrolleret forskningsundersøgelse sat i gang i efteråret 1998 ved Musikterapi-klinikken.

Britta Frederiksen, undervisningsassistent på AAU og forskningsassistent ved Musikterapi-klinikken, holdt foredrag om musikterapi med anorektiske patienter med fokus på sammenligning af forskellige modeller til beskrivelse og analyse af den musikterapeutiske improvisation. Carl Bergstrøm-Nielsen, undervisningsassistent ved AAU, afholdt en workshop i grafisk notation, en særlig notationsform der anvendes til beskrivelse af terapimusik, mens Bent Jensen, der er ansat ved Psykiatrisk Hospital i Risskov, fremlagde sine erfaringer og teoretiske overvejelser vedrørende musikterapi med skizofrene.

Et væsentligt terapifagligt tema på konferencen var musikterapeutens medvirken i klientens terapeutiske proces. Det blev bl.a. diskuteret, hvordan musikterapeutens bidrag kan dokumenteres og analyseres gennem den fælles musikalske improvisation mellem terapeut og klient.

Musikterapikonferencen i Belgien havde inviteret til fire dages intensiv faglig udveksling, og det er rart at kunne konstatere, at de danske musikterapeuter, der deltog, bidrog med betydningsfulde indlæg inden for såvel forskning som uddannelse og klinisk praksis.

De kliniske papers fra konferencen vil udkomme i bogform på forlaget Jessica Kingsley Publishers i 1999 redigeret af Tony Wigram og Jos De Backer. Alle øvrige papers vil blive gjort tilgængelige på en cd-rom redigeret af professor David Aldridge, Universität Witten-Herdecke. Nærmere oplysninger herom fås hos Lars Ole Bonde, AAU.

Charlotte Lindvang

MUSIKTERAPIFORSKNING VED AALBORG UNIVERSITET

Ved seminaret "Dansk Musikforskning frem mod år 2000", der fandt sted maj 1994 i København, og i rapporten fra samme kom Lund-professoren Folke Bohlin med følgende betragtning: "[...] det er utmærkt om Ålborg kan fungere som inte bara danskt utan också som nordiskt, kanske europeiskt centrum för musikterapi-forskning."¹ Sådan er det til en vis grad blevet – ikke mindst fordi de øvrige nordiske og europæiske uddannelsesmiljøer har valgt at bakke op om forskeruddannelsen ved Aalborg Universitet (AAU) – i erkendelsen af, at ressourcerne inden for et lille specialområde bør anvendes koncentreret. Musikterapiforskningen ved AAU har udviklet sig i en organisk proces, hvor der gradvist er kommet flere farver på paletten: Først etableredes forskeruddannelsen (1993) koordineret med et Nordisk Netværk for Musikterapeutisk Forskning (1993-96) og derefter en forskningsklinik (1994).

Forskeruddannelsen/ph.d.-programmet i musikterapi var fra starten lagt internationalt an. Der eksisterede ikke andre europæiske forskeruddannelser inden for området, og der var bred enighed om, at Musikterapi (AAU) kunne tilbyde gode rammer for en sådan uddannelse. Forskeruddannelsen var i perioden 1993-96 koordineret med et NORFA-finansieret Nordisk Netværk for Musikterapeutisk Forskning, hvor de ph.d.-studerende deltog på lige fod med seniorforskere fra Norge, Sverige og Finland. På denne måde opstod et meget frugtbart miljø med fagområdets bedste forskningskapaciteter – fra såvel Norden som Centraleuropa og USA – som lærere og forskningsvejledere.²

Gruppen af ph.d.-studerende er sammensat af både danskere og udlændinge, og det er da også meget betegnende for processen, at de to første ph.d.'er i musikterapi er udlændinge – begge tyskere. Wolfgang Mahns (Rendsburg) forsvarede i marts 1998 som den første sin ph.d.-afhandling i musikterapi *Symbolbildungen in der analytischen Kindermusiktherapie. Eine qualitative Studie über die Bedeutung der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie mit Schulkindern*. Mahns undersøger spørgsmålet om, hvordan der på et førsprogligt niveau, i den musikalske interaktion, kan forekomme forvandling af sensomotoriske oplevelser og udtryksformer til affekter, og hvordan affekter udvikles til symbolske interaktioner. Mahns betragter den musikterapeutiske improvisation som en helhed af primærproces, relationelle situationer, musikalske strukturer og den omgivende kontekst som kilder til det symbolskes opståen i den musikalske samhandling.

Få måneder senere forsvarede Gudrun Aldridge (Herdecke) sin afhandling *Die Entwicklung einer Melodie im Kontext improvisatorischer Musiktherapie – dargestellt am Beispiel der Melodien "Ein Spaziergang durch Paris" und "Die Abschiedsmelodie"*. Aldridge udforsker, på baggrund af omfattende teoretiske studier, de processer, der fører til dannelse af melodi i forbindelse med improvisatorisk musikterapi.

¹ Finn Egeland Hansen (ed.): *Rapport fra seminar den 11. maj 1994: Dansk Musikforskning frem mod år 2000*, Statens Humanistiske Forskningsråd 1996, s. 68.

² Netværket er udførligt beskrevet i Inge Nygaard Pedersen og Wolfgang Mahns: *Nordic Network in Music Therapy Research 1993-1996*, Institut for Musik og Musikterapi, AAU 1996.

Disse processer behandles på forskellige forståelsesniveauer med musikalsk beskrivelse og fortolkning af den terapeutiske betydning som yderpunkter. Der anvendes et kvalitativt forskningsdesign, hvorved afvigende, men forbundne fortolkninger knyttes sammen i to kliniske case studies.

For nærværende (ult. 1998) er der indskrevet tre danskere (heraf to i regulære stipendier), en nordmand, en israeler og en belgier, og flere udlændinge har indleveret projektforslag, som er under bedømmelse. Det humanistiske fakultet på AAU støtter "Forskerskolen i musikterapi" med en bevilling, som gør det muligt at operere med tre til fem fripladser for udenlandske ph.d.-studerende, som altså udfører forskningen i deres hjemlande, men kommer til Ålborg to-tre gange om året for at deltage i kurser og få vejledning. Indtil videre er forskningsprojekterne overvejende kvalitativt orienterede, men forskeruddannelsen er også åben for projekter med kvantitativ orientering.

Musikterapi-klinikken, Center for Behandling og Forskning, er etableret i et samarbejde mellem Aalborg Psykiatriske Sygehus og AAU. Denne klinik er gradvist blevet konsolideret og udbygget, så den i dag fremstår med en tilfredsstillende bemanning og et omfattende skriftligt output.³ Her kan man følge udviklingen i den klinisk baserede forskning, hvor interessen især samler sig om temaer som musikterapiens indplacering i psykiatrien, musikterapeuters forståelse af psykiske sygdomme, musikterapi som specifik metode til kontaktudvikling med kontaktsvage patienter og – mere generelt – overføringsrelationer manifesteret såvel musikalsk som verbalt.

Den danske musikterapiforskning er m.a.o. internationalt orienteret, og de tre fastansatte medarbejdere plus de tilknyttede ph.d.-studerende formidler og diskuterer regelmæssigt resultaterne af deres forskning; mundtligt ved nordiske og internationale konferencer, skriftligt bl.a. i *Nordisk Tidsskrift for Musikterapi*, der (som Norges bidrag til den faglige dialog) er endnu et eksempel på fornuftigt samarbejde og godt koordineret ressourceudnyttelse. Blandt aktuelle forsknings-temaer i Ålborg-miljøet kan nævnes: musikalsk og kropslig kontakt i den musikterapeutiske interaktion; identifikation af interpersonelle skemaer i kliniske improvisationer; musikterapi med skizofrene og psykotiske voksne, som ofte er erklæret uegnet til (verbal) psykoterapi; receptiv musikterapi med skizotypiske klienter og musikoplevelsens fænomenologi med særligt henblik på receptiv musikterapi.

Fagets nyudnævnte professor (den første af sin slags i Danmark), Tony Wigram, er en førende forsker inden for vibroakustik og musikterapi med udviklingshæmmede børn. Han er desuden præsident for World Federation of Music Therapy, så også på den måde samles der mange (forsknings)tråde inden for musikterapien i Ålborg i disse år.

Lars Ole Bonde

³ Senest med I.N. Pedersen m.fl.: *Slutrapport 1. del. Dokumentation og evaluering*, Aalborg Psykiatriske Sygehus 1998; og bd. 1 (1998) af årsskriftet *Musikterapi i psykiatrien*: "Indføring i musikterapi som en selvstændig behandlingsform", red. af I.N. Pedersen, Aalborg Psykiatriske Sygehus.

MUSIKFORSKNING VED DET KGL. DANSKE MUSIKKONSERVATORIUM

I oktober 1997 publicerede Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM) en handlingsplan for perioden 1997-2005. Heri fastlægges bl.a. detaljerede strategier og planer for konservatoriets forskning og kunstneriske udviklingsvirksomhed, som i daglig tale kaldes *foku*. Handlingsplanen fastlægger følgende overordnede målsætning for foku-virksomheden:

DKDMs undervisning skal hvile på et forsknings- og udviklingsarbejde, der inden for såvel det kunstneriske som det pædagogiske område skal være karakteriseret af nysgerrighed, åbenhed og progressivitet i kombination med traditionsbevidsthed.

I forlængelse af handlingsplanens anvisninger har rektor nedsat et foku-udvalg, som bl.a. har udformet retningslinjer for foku-virksomheden og udpeget de områder, inden for hvilke konservatoriet i fireårsperioden 1999-2002 skal foretage særlige foku-indsatser. Denne periode er samtidig den, som konservatoriet har indgået resultatkontrakt med Kulturministeriet om.

Foku-retningslinierne fastlægger, at følgende tre kriterier skal være opfyldt, for at en given aktivitet kan anerkendes som foku-virksomhed. For det første skal aktiviteten være pædagogisk og/eller kunstnerisk; for det andet skal den indeholde et væsentligt nyhedselement, og for det tredje skal såvel selve aktiviteten som nyhedselementet dokumenteres, således at andre kan stifte bekendtskab med begge dele. Retningslinjerne udpeger følgende fire indsatsområder for institutionens foku-virksomhed i den kommende fire-års periode:

- 1) Lærernes løbende koncertvirksomhed
- 2) Kunstnerisk udviklingsvirksomhed inden for ny musik
- 3) Kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed med særlig tilknytning til musiklivet eller det pædagogiske arbejdsmarked
- 4) Pædagogisk udviklingsvirksomhed med særligt henblik på de pædagogiske uddannelser

Beretning om de seneste to års foku-virksomhed kan fås ved henvendelse til konservatoriet. I det følgende nævnes tre eksempler på forskningsprojekter, der afsluttes i undervisningsåret 1998-1999. De to første af disse projekter er støttet med forskningsmidler fra Kulturministeriet.

Det første projekt, som gennemføres af komponisten, docent Ivar Frounberg, har titlen "Det 20. århundredes kompositionsteknikker i primært den vesteuropæiske musiktradition". Projektet sigter mod at etablere en idéhistorisk status over de kompositionsteknikker, komponisterne har anvendt, samt de teoridannelser inden for kompositionsmusikken, der i løbet af det 20. århundrede er dokumenteret i primært den vesteuropæiske musik (herunder Nordamerika). Derfra søges opstillet en taksonomi, ud fra hvilken der (senere) kan etableres en formel beskrivelses-

ramme uafhængigt af komponisternes individuelle formuleringer. Arbejdet indeholder desuden refleksioner over kompositionsprocessen, et mindre sæt “tekniske øvelser” samt en bibliografi.

Det andet projekt med titlen “Obo Bedre” gennemføres af professor Ole Henrik Dahl. Projektet tager sigte på gennem analyser og tests at finde frem til de mest hensigtsmæssige måder, hvorpå man kan fremstille oborør, der opfylder såvel den enkelte oboists krav til klang og dynamisk variation samt til fleksibilitet, således at røret kan honorere kravene fra såvel tidligere tiders musik som musik fra det 20. århundrede. Da der i forvejen kun findes et meget begrænset publikationsmateriale, vil det for såvel oboister og studerende som for professionelle være af stor interesse at kunne drage nytte af de resultater, et sådant forskningsprojekt vil kunne bringe.

Det tredje, nu afsluttede projekt med titlen “Projekt computerstøttet undervisning” har taget sigte på inden for fagene hørelære og teori at etablere grundlag for inddragelse af computerteknologi. Projektgruppen har omfattet professor Merete Westergaard samt docenterne Erik Højsgaard, Inge Marstal, Niels Rosing-Schow, Bodil Westergaard og Lisbeth Zimmer. Gruppens rapport kan fås ved henvendelse til konservatoriet.

Steen Pade

MUSIKFORSKNING VED VESTJYSK MUSIKKONSERVATORIUM

På Vestjysk Musikkonservatorium foregår der både forskning og pædagogisk og kunstnerisk udviklingsarbejde. Der er projekter af vidt forskellig art, men generelt må man sige, at projekterne udspringer af eksisterende behov og finder anvendelse i uddannelsesmiljøet og i musiklivet. Selvom der altså ikke foregår særlig megen forskning for forskningens egen skyld, vidner en lange række projekter, der har fundet sted de senere år, om stor aktivitet. Projekterne spænder fra grundforskning over teknologistøttet fjernundervisning til musikformidling. Af eksempler fra de sidste grupper kan nævnes Den Elektroniske Musikskole, et pionerprojekt inden for teknologistøttet undervisning i form af et toårigt efteruddannelseskursus for musikere og lærere, projektet Forsøgsundervisning i Elementær Musikopdragelse/Instrumentalundervisning, hvor der er blevet arbejdet med at bygge bro mellem elementær musikopdragelse og traditionel instrumentalundervisning, samt arbejdet med faget Musikformidling, et teoretisk og praktisk funderet erkendelsesfag angående musikerens rolle i samfundet. I denne sammenhæng skal jeg imidlertid koncentrere mig om den del af projekterne, der mere direkte har præg af forskning. Rapporter fra den øvrige del af arbejdet kan fås ved henvendelse til Vestjysk Musikkonservatorium.

I 1992 udsendte Vestjysk Musikkonservatorium docent Jørgen Mortensens bog *Per Nørgårds Tonesøer*. Denne bog er et resultat af forfatterens arbejde med tonesøerne, vel nok Per Nørgårds vigtigste musikalske materiale her i '90erne. Per Nørgård var i arbejdet med disse strukturer nået til et punkt, hvor det næsten var blevet uoverstigeligt at 'udvide' dem ved almindeligt skrivebordsarbejde. Det lykkedes at programmere tonesøerne på en sådan måde, at de ved computerens hjælp kan udvides til større og større 'søer'. Det er muligt at afspille disse musikalske strukturer på computeren, og det er muligt at fremstille et nodebillede. Bogen er dels en første fremvisning af tonesøerne i noder, dels en gennemgang af deres særlige musikalske og strukturelle karakteristika.

Docent Carl Erik Kühl arbejder i øjeblikket på et stort forskningsprojekt, *Musikkens Tid*. Dette projekt er omtalt i *Dansk Årbog for Musikforskning* 1997.

To Internet-projekter har hjemme på Vestjysk Musikkonservatorium. I 1996 blev der bevilget penge til *Rued Langgaard på Internet*, et pilotprojekt under Kulturnet Danmark. Docent Jørgen Mortensen er initiativtager og projektleder, og Langgaard-biografen Bendt Viinholt Nielsen er hovedforfatter og redaktør. Korsager Grafisk Design står for den grafiske tilrettelæggelse. Projektet havde premiere i Danmark i april 1997, og en engelsksproget version kom året efter. Projektet har modtaget stor ros i pressen for indhold og multimediemæssig formidling af musik – kombinationen af skrevet tekst, talt tekst, grafik, fotos og klingende musik. Projektet omfatter helt nyt materiale, der ikke findes andre steder, f.eks. nyskrevne artikler, musik spillet og indspillet for første gang og noder renskrevet for første gang. Dermed tages Internet-mediet alvorligt – så alvorligt, at kommende Langgaard-forskere næppe kan komme uden om denne opsætning. Der blev gjort mange værdifulde erfaringer angående arbejdet med Internet som medie undervejs, erfaringer der er gjort tilgængelige i *Rapport om Projektet Rued Langgaard på Internet* fra 1997. Projektet munder ikke ud i et én gang færdigt produkt som en bog eller en cd-rom, idet opsætningen er underkastet en stadig opdatering og fornyelse. Internet-adressen er: <http://www.kulturnet.dk/langgaard>.

Også Per Nørgård er genstand for et Internet-projekt. Meget af Nørgård-litteraturen henvender sig ikke ligefrem til dem, der endnu ikke kender hans musik og ideer – faktisk er den vanskelig at læse for udenforstående. Det kan derfor synes oplagt at lave en introduktion til Nørgård og hans musik på Internet i dansk og engelsk udgave. Nørgårds musik er ofte komponeret over særlige strukturer eller ideer, et personligt og dog alment univers. Det er intentionen at anskueliggøre dette og her udnytte mediets mulighed for krydsreferencer og links. Opsætningen ventes færdiggjort i løbet af 1999. Projektleder er docent Jørgen Mortensen. Vestjysk Musikkonservatorium er med sin musikteknologiske profil det ideelle hjemsted for projekter som dette. Der er i huset kompetence til den tekniske side – mikrofonoptagelse, digital lydbehandling, komprimering af lydfiler, Internet-kommunikation – såvel som til den indholdsmæssige side af sagen, det vil sige de musikteoretiske og musikhistoriske aspekter.

Jørgen Mortensen

Anmeldelser

Mette Müller og Lisbet Torp (eds.): *Musikkens tjenere. Instrument – Forsker – Musiker* (Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VI: 1898-1998). Musikhistorisk Museum og Museum Tusculanums Forlag, København 1998. 297 s. + [24 s.] plancher, ill., noder, ISBN 87-7289-4660, ISSN 0900-2111, kr. 250.

Et jubilæumsskrift skulle gerne være en fest i sig selv – en hyldest til jubilaren, hvad enten denne er en lokal idrætsforening eller som her Danmarks nationale musikhistoriske museum, som runder de 100 år. Og nærværende smukt udstyrede skrift giver bestemt indtryk af en værdig hyldest – et indtryk, som også holder sig efter, at man har læst bogen. De 16 artikler er alle meget relevant forsynet med resumé på enten engelsk eller dansk, og samtlige billedtekster anføres på begge sprog.

I den indledende artikel om "Angul Hammerich. Manden bag Musikhistorisk Museum – og dets direktør fra 1898 til 1931" redegør museets nuværende direktør Mette Müller for selve etableringsprocessen (fra et par år før åbningen i 1898 til et stykke op i 1900-tallet), hvor Hammerich udfoldede en lang række initiativer af både organisatorisk, formidlings- og forskningsmæssig karakter, som var afgørende for, at museet ikke bare blev oprettet, men tillige sikret et langt og aktivt liv; og dette vel at mærke helt i samme pionerånd, som kendetegnede hans store – og succesfulde – arbejde for i samme periode at få musikvidenskaben etableret som selvstændigt universitetsfag i Danmark. Blandt en række interessante sagsforhold belyses Hammerichs ikke altid uproblematisk samarbejde med den svenske privatsamler Carl Claudius, som blev en af museets hoveddonatorer, og hvis navn fra 1977 indgår i museets navn.

Fokuseringen på Hammerich fortsætter i Anne Ørbæk Jensens lange artikel om de tidligste historiske koncerter på museet. Der gives en meget detaljeret skildring af museets indvielse 31. januar 1898 samt af de to første umiddelbart efterfølgende koncerter. Set på baggrund af, at både foromtalen og anmeldelserne af disse var overvejende positive, er det interessant at få belyst, hvad Hammerich med bekymring selv beteg-

nede som "Den Panum'ske Affære" (s. 48), nemlig den velkvalificerede kritik, som Hortense Panum leverede efter koncerterne, og som afstedkom polemik i avisen *Dannebrog* samt brevvisse tilkendegivelser fra bl.a. Carl Nielsens side. Foruden mere generelle afsnit om de historiske koncerter fremkomst på europæisk plan beskriver Ørbæk Jensen i et længere afsnit museets videre koncert- og foredragsvirksomhed indtil ca. 1930.

Efter de to indledende artikler følger to museumshistoriske bidrag. Peter Andreas Kjeldsberg beretter om den russiskfødte Victoria Bachke, en farverig personlighed, som bosatte sig i Norge, og som i de vanskelige år efter anden verdenskrig opbyggede Ringve Museum i Trondheim, der åbnede 1952 og nu fungerer som Norges nationale museum for musikinstrumenter. Bachke var en hyppig – og berygtet – gæst hos de københavnske antikvitethandlere, og der findes flere eksempler på, at hun har købt sjældne instrumenter for næsen af danske kolleger – og altid med et klækkeligt afslag i prisen! Dernæst præsenterer Laurence Libin fra The Metropolitan Museum of Art to ret ukendte dansk-amerikanske instrumentmagere, nemlig Emilius Scherr, som tog patent på en harpeguitar i 1831, og Rudolf Olsen, som fra 1914 drev et værksted i New York, hvis indhold af værktøj, tegninger m.m. er bevaret på museet i New York.

Jubilæumsskriftets instrumenttekniske bidrag fokuserer alle på instrumenter fra museets egne samlinger, som hermed på fineste vis bliver gjort nærværende for læseren. Blandt de undersøgte instrumenter er Hass-clavichordet fra 1761 (ved L. Whitehead), den lidt tidligere Pörschmann-blokløjte (T. Bergström), Conrad Graf-flyglet fra 1825 (H. Bøggild og M. Westergaard) samt den såkaldte "Kongens Harmonika". Sidstnævnte figurerer i Mette Müllers redegørelse for fritungens tidligste historie i Danmark, eksemplificeret med en gennemgang af tre danske harmonikaer, alle fra omkring 1840, og hver med sin interessante historie, som indbefatter en murersvend, en blind organist og endelig kronprins Frederik, den senere Kong Frederik VII. Sammen med disse bidrag hører tillige Mogens Bencards lille artikel om museets trompe l'oeil-maleri af Gijsbrecht fra 1672, som pryder skriftets omslag.

I et kulturhistorisk bidrag undersøger Lisbet Torp, hvorledes musikinstrumenter – i lighed med sprog, dans, klædningsstykker, grøntsager (!) og meget andet – i tidens løb er blevet tillagt national symbolværdi og stiller i den anledning spørgsmålet “Bliver man skotte af at spille på sækkepipe? Om begrebet nationalinstrument?”. Blandt en række nationer belyses således for Danmarks vedkommende bronzelurens anvendelse i nationalistisk, politisk og kommercielt øjemed (herunder den berømte grammofonpladeindspilning fra 12. maj 1925 med Hammerichs indtalte kommentarer).

De øvrige bidrag tæller Mogens Andersens redegørelse for forskellige modeller for klassifikation af de mange moderne elektroniske lyd-givere og Ole Kongsteds (foreløbige) redegørelse for opdagelsen af 12 hidtil ukendte femstemmige motetter af Gregorius Trehou i Biblioteca Apostolica Vaticana i Rom. Endelig handler skriftets tre afsluttende bidrag (af hhv. I. Hansen, M. Hauser og E. Moseholm) om nogle af museets nutidige publikumsrettede opgaver samt om ønsker for fremtiden.

På trods af den festlige lejlighed skal denne pose med fine, blandede bolcher dog også granskes mere kritisk. Forventningerne til et jubilæumsskrift er givetvis meget forskellige, og redaktørerne forsøger i forordet formodentlig at tage højde for en af disse, når de anfører, at “museets egen historie skrives ikke her”, men at den dog “belyses indirekte” (s. 7) i skriftets to indledende artikler. At der ikke er gjort en større indsats i retning af at skitsere museets hundredårige historie, kan man kun beklage, og så meget desto mere, fordi de to nævnte artikler – som altså i en vis forstand ‘forpligter’ mere end bogens øvrige bidrag, der ikke har jubilarens egentlige udvikling og historie som hovedtema – begge er ensidigt fokuserede på museets tidlige historie, og tillige med i et vist omfang overlapper hinanden.

Selv om man andetsteds kan læse et rids af museets udvikling indtil 1979 (*Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling* I, 1980/81), ville det have været relevant at supplere Müllers og Ørbæk Jensens bidrag med en redegørelse for (noget af) museets nyere historie, og da navnlig når man i forordet bliver gjort bekendt med, at der ikke blot er én, men “to mænd, hvis navne vil lyse med en særlig glans, så længe museet eksisterer” (s. 8). Foruden Hammerich refereres her til Henrik Glahn, som var museets direktør igennem et kvart århundrede, men hvis indsats lades helt

ufortalt (Glahn er dog repræsenteret som forfatter til artiklen “Kingo-korale i Tønder på Brorsons tid”). Desuden kunne forskellige dokumentationsafsnit, eksempelvis oversigter over museets publikationer, skiftende stab af medarbejdere osv. have forøget jubilæumsskriftets brugs-værdi væsentligt.

I småtingsafdelingen konstaterer man lidt ærgerligt, at læseren selv må forsøge at tyde forskellige museale forkortelser, og når man på s. 10 første gang støder på betegnelsen “pl. I”, skal der lidt bladren til for at finde ud af, at der mellem s. 112 og 113 er indskudt 25 meget flotte plancher. At den første artikel lidt uheldigt starter med note 29 (!), viser sig heldigvis at være en enkelt svipser, og der er alt i alt kun tale om mindre skønhedspletter, som på ingen måde forstyrrer indtrykket af en fin publikation, som jubilaren med rette kan være stolt af.

Thomas Holme Hansen

Per Kynne Frandsen, Svend Prip og Claus Røllum-Larsen (eds.): *Dansk Orgelkultur. Det Danske Orgelselskab 1970-1995*. Det Danske Orgelselskab, København [1997]. 327 s., ill., noder, ISBN 87-88238-01-6, kr. 236,25.

Det danske Orgelselskab har nået en alder af mere end et kvart århundrede. En høj alder, må man tænke, hvis man opfatter selskabet som en eksklusiv kreds af specialister. Men det er måske mere nærliggende at undre sig over foreningens ungdom, så sandt som dansk orgelkultur i det meste af dette århundrede har gjort sig stærkt gældende både her i landet og rundt omkring i verden. Der er tale om en kultur, som er opbygget og stadig udvikles gennem samarbejde mellem orgelbyggere, arkitekter og organister, hver med deres indfaldsvinkler til de emner, der beforder interessen, altså musikken, instrumentteknikken, kirkearkitekturen og – indvævet i dem alle – historien.

Jubilæumsbogen kaster lys over alle områder af denne kultur. I en velordnet række af i alt 14 artikler præsenteres læseren for de forskellige facetter af dette omfattende, men alligevel sammenhængende univers. Der åbnes med Per Kynne Frandsens fint nuancerede skildring af pioneren, orgelbygger Poul-Gerhard Andersens liv og arbejde fra 1920'erne til hans død i 1980. Den giver et godt indtryk både af manden, hans viden, hans lidt tørre humor og af hans orglers store betydning for orgelbevægelsen i Danmark.

Artiklen rummer desuden en bibliografi, en fortegnelse over medarbejdere samt de leverede orgler i perioden fra 1963 til 1980, da P.-G., som han kaldtes i orgelkredse, ledede sit eget firma.

En anden af de store er arkitekt Johannes Exner, der i mere end en menneskealder har været optaget af at tegne orgler. Han røber bl.a. nogle af sine overvejelser om orglets plads i kirkerummet. Han er ingen ven af den traditionelle placering på et pulpitur i vestenden. Det skaber efter hans mening for den, der kommer ind i kirken, en "dramatisk og teatralisk situation, fjernet fra det evangelisk-lutherske menneskesyn". Hvad han foretrækker, kan studeres i de mange billeder, der ledsager hans artikel – overvejende af Frobenius-orgler – og i skitser af kirkerummene.

Orgelbevægelsens historie i Danmark ridses op af Svend Prip, domorganist i Haderslev. Det var netop Haderslev-orglets klang, som betog den unge Poul-Gerhard Andersen og satte ham i gang med at søge de holdninger, der skulle blive bevægelsens drivkraft. Idealet var *ikke* at kopiere nordtyske barokorgler og *ikke* at søge kompromiser, men med bevidsthed om sin historiske arv at skabe et nyt orgel, et "vor tids orgel", eller, som Svend Prip foretrækker at sige det, et "karakterorgel". Hvilke kvaliteter det rummer, karakteriseres fint og dokumenteres med henvisning til orgelbevægelsens resultater.

De næste bidrag handler om organister, og først kaster Klaus Beckmann blikket så langt tilbage som til det 17. og tidlige 18. årh. Dengang virkede medlemmer af den tysk-danske organistslægt Radeck i betydelige embeder, fortrinsvis i København, Helsingør og Roskilde. Gennem arkivstudier er det lykkedes Klaus Beckmann at finde biografiske oplysninger om ikke mindre end ni organister med det berømte navn. Han har desuden overvejet deres indbyrdes slægtskab og opstillet fortegnelser over de endnu eksisterende og kendte af deres værker.

Søren Sørensen portrætterer de to store orgelspillere Georg Fjelrad og Finn Viderø, der især i årene efter 2. verdenskrig blev lærere og forbilleder for en stor skare elever. Så vidt forskellige de end var af temperament og i deres spillestil, kunne de dog sammenlignes i kraft af, hvad Søren Sørensen benævner "det indiskutable niveau". Just dette kan kun vanskeligt beskrives med ord, selv når man har kendt og hørt dem begge. Men Søren Sørensen udtrykker sin store respekt for deres musikerskab og kunstneriske format, og han forklarer på den måde, hvordan

de hver især fik deres store andel i dansk orgelkulturs udvikling.

Hellerup-kredsen, fra 1955 Kirkemusikkredsen, et forum for arbejdet med kirkemusik, nåede lige knap sit 25-års jubilæum. Dens virke beskrives detaljeret af Axel Madsen, en af dens centrale skikkelser, til tider næsten i form af en dagbog over kredsens arrangementer. Det skjules ikke, at det hele startede i opposition til de mere etablerede kirkemusikalske kredse, og Axel Madsen omtaler undervejs nogle af de aggressioner, der således også var en del af drivkraften bag virksomheden. Det kan virke overraskende, når han erklærer, at "det var godt, at det sluttede", men han tænker vel på, at der siden dengang er dukket så megen debat op om folkekirkens forhold, at kredsen gennem sit arbejde var med til at gøre sig selv overflødig.

Siden midten af århundredet er dansk orgelkultur i vidt omfang blevet dokumenteret gennem gramfonindspilninger. Hvad enten danske organister har indspillet dem, eller udenlandske berømtheder har opsoget danske orgler, har tonemesteren bag optagelserne ofte heddet Peter Willemoës. Jørgen Ernst Hansen har interviewet den internationalt anerkendte fagmand, som giver et vue over produktionen fra lak- og vinylpladernes tid frem til cd'ernes. Hans arbejdsform kommer i samtalsens løb til syne. Han er en mådeholden forbruger af højt udviklet teknik. Helst bruger han til orgeloptagelser kun en enkelt mikrofon, anbragt det helt rigtige sted i forhold til instrumentet.

De næste artikler er viet musikken for instrumentet og skrevet af organister, der begge har haft den nyeste musik i fingrene. Knud-Erik Kengen karakteriserer Leif Kaysers orgelproduktion. Han gennemgår værkerne med mange analytiske kommentarer og fine iagttagelser af især deres klanglige særpræg. Det er en grundig indføring i det omfattende repertoire, og den afrundes med overvejelser over værkernes krav til instrumentet. Et bredere overblik over dansk orgelmusik siden 1945 giver Jens E. Christensen. Centralt står de fire komponister Niels Viggo Bentzon, Leif Thybo, Per Nørgård og Bent Lorentzen, som får den mest udførlige omtale, men talrige andre komponisters værker er beskrevet. Dem stiller Jens E. Christensen op i et spektrum mellem organister og ikke-organister samt kvindelige og mandlige komponister, og han går frem til de yngste af de aktive. Artiklen afsluttes med en oversigt over udøvere og de eksisterende cd-indspilninger.

Derefter kommer turen til instrumentteknikken. Mats Hultkvist har undersøgt orgler fra det 17. årh. i Skåne, og selv om han beskeden kalder sin beretning "en lægesrapport", rummer den nye resultater om så berømte instrumenter som Genarpsorglet i St. Petri kirke i Malmö og Torrlösa-orglet, der tidligere havde hjemme i St. Maria kirke i Helsingborg. Generelt viser han, hvordan danske (og internationale) traditioner dominerede i Skåne i det 16. årh. og internationale, især tyske, men ikke svenske, indtil langt ind i det 18.!

Mads Kjersgaard har opmålt principalmensuren i gamle danske orgler – et forhold, han betragter som lidt undervurderet, men dog også er tilbøjelig til at anse for mindre betydningsfuldt end intonationen. De mange resultater præsenteres overskueligt i skematisk form og sættes i historisk perspektiv gennem sammenligninger med talrige andre orgler. Næsten som modpol til repræsentanterne for orgelbevægelsen orienterer Michael Preben Hansen om anvendelsen af pneumatisk traktur i danske orgler. De forskellige principper og systemer bliver analyseret og forklaret, og artiklen slutter med en oversigt over nogle af de mest kendte, til dels bevarede instrumenter.

I de sidste to artikler får museumsfolket ordet. Anne Ørbæk Jensen, Ole Olesen og Lisbet Tørp skriver en både instruktiv og meget underholdende "brugervejledning" til Orgelregistranten i Musikhistorisk Museum i København. Med den ved hånden kan enhver interesseret hurtigt finde frem til de oplysninger, der er at finde her. Museet håber i løbet af de nærmeste år at få overført alle informationer til to databaser, der skal rumme hhv. orgelbyggernes opusliste og den aktuelle orgelbestand i Danmark. Orgelbygmester Carsten Lund fortæller til slut om "Danmarks Orgel Magasin", dvs. Orgelselskabets magasin af nedtagne orgler eller dele af orgler. Overskriften lyder: "Fuglekasser og orgelmagasiner", så tro ikke, at det er kedeligt!

Artiklerne er udstyret med fyldige resuméer på engelsk og tysk, og bogen præsenterer sig i et og alt så velredigeret og smukt, som den fine række af informative tekster og den festlige anledning fortjener.

Carsten E. Hatting

Lars Ole Bonde (ed.): *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år 1947-97*. Den Jyske Opera, Århus 1997. 318 s., ill., ISBN 87-986260-1-9, kr. 295.

Den jyske Opera kunne i 1997 fejre sit halvtredsårs jubilæum. Begivenheden blev i lighed med tidligere jubilæer fejret med udgivelsen af et jubilæumsskrift.

Allerede ti år efter starten forelå det første jubilæumsskrift, *Den jyske Opera 1947-57*, redigeret af Gustav Albeck. Femten år senere blev det efterfulgt af *Opera i Aarhus*, redigeret af Gustav Albeck og Gerhard Schepelern. Med disse to særdeles smukke og indholdsrige udgivelser foreligger der en solid historisk dokumentation for Den jyske Operas virksomhed gennem de første femogtyve år. Det har således været en krævende opgave for Lars Ole Bonde at skulle leve op til forgængerne med det nye jubilæumsskrift. Medens de tidligere udgivelser fremstod som hefter i A4-format med hvide omslag, er dette blevet en solid bog i et lidt mindre format med blå papbind og grøn ryg. Det er grafikerens Finn Nygaard, der har kreeret det smukke omslag, hvor tekst, farvebillede og nodebilleder indgår i en raffineret helhed. Kirsten Mogensen og Henning E. Andersen har æren for det store arbejde, der er lagt i bogens layout. Der er fremlagt et vældigt billedstof, der gør det muligt at følge Den jyske Operas produktioner fra de gammeldags-konventionelle opsætninger i sort-hvide fotos til vor tids ofte mere eksperimenterende opsætninger, der i mange tilfælde er fastholdt i farver.

Bogen er inddelt i fire afsnit. Det første indeholder fire interviews med Gerhard Schepelern, Francesco Cristofoli, Søren Sørensen og Troels Kold, fire markante profiler fra fortid og nutid. Desuden er der artikler om Gustav Albeck, om operaens "skæbneår" 1969-72 og om den turnévirksomhed, der tog fart fra 1977. Det andet kapitel er et festfyrværkeri af billeder fra de sidste femogtyve års forestillinger. Det tredje kapitel, "Temaer, motiver – og variationer", kommer vidt omkring med artikler om kor, administration, børneopera, komponister, sangere, anmeldere osv., som oftest skrevet af eller fremstillet i interviewform med en eller flere af de implicerede. Dele af dette noget vidtløftige kapitel, fx om prøveforhold og PR, er nok især for personer, der enten direkte har været involveret i arbejdet på operaen, eller som har fulgt dens virksomhed på nærmeste hold. Fjerde kapitel er forbeholdt "Facts om Den jyske Operas forestillinger og

personale". Her får man under "Forestillinger i Århus" nok at vide, hvad der har været spillet i den jyske hovedstad, men ikke, hvad der nok kunne være interessant, hvor mange gange den enkelte forestilling har gået.

Af de tre grundlæggere af Den jyske Opera, Gerhard Schepele, Gustav Albeck og Holger Boland, lever i dag kun Schepele. I et bredt anlagt interview genopfrisker han endnu engang, hvordan det hele begyndte. Et skarpt modsætningsforhold til professor Søren Sørensen, bestyrelsesmedlem og formand i to perioder, skjules ikke, men kommenteres udførligt af Sørensen i en fodnote (s. 28). Det er sympatisk, at en sådan konflikt ikke tilsløres, som så ofte ved jubilæer. Litteraturprofessor Gustav Albeck, hvis lidenskab var opera, portrætteres med varme i en smuk artikel af journalisten Janne Lauritzen. Derimod må den tredje grundlægger, instruktør Holger Boland, nøjes med en kort omtale i det ene af de "portrætgallerier", der beskriver udvalgte hovedpersoner. Men han er naturligvis direkte og indirekte til stede i flere af artiklerne og ikke mindst i de mange billeder fra hans talrige iscenesættelser. Det andet portrætgalleri består af udvalgte kunstnere, der i korte træk fortæller om Den jyske Operas betydning for deres karriere. Disse portrætter er strøet rundt på siderne og virker oplivende, ikke mindst på de nødvendige, men mere tørre artikler om operaens kriseår, hvor den blev omlagt til turnéteater (Lars Ole Bonde og Lars Møller Rasmussen), og om de sidste femogtyve års forestillinger, der kortlægges under opregning af deres medvirkende, instruktører, scenografer osv.

I tredje kapitel er der to meget interessante indlæg med komponisterne Karl Aage Rasmussen og Bent Lorentzen. Om operaens væsen siger Rasmussen med en herlig formulering, at trods alle urimeligheder, så "fortrolder musikken det absurde". Lorentzen genoplever og kommenterer den kendte operademonstration under opførelsen af Svend S. Schultz' *Bryllupsrejsen* i 1969. Også Jette Tikjøbs overvejelser over emnet "børn og opera" er yderst læseværdige.

Med dette jubilæumsskrift har Den succesrige jyske Opera på værdig vis markeret sit jubilæum.

Sten Høgel

Thomas Holme Hansen, Bo Marschner og Carl Chr. Møller (eds.): *Festskrift til Finn Mathiassen 1928 – 2. III – 1998*. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1998. xiv + 322 s., ill., noder, ISBN 87-980589-2-4, kr. 250.

Festskrift til Finn Mathiassen rummer alt det, et festskrift til en komponerende musikvidenskabelig professor bør indeholde: en gratulationsliste, en broget samling af artikler, musikalske hilsener, en bibliografi over festskriftmodtagerens publikationer og en fortegnelse over hans kompositioner.

De musikalske hyldester omfatter en *Canzone per oboe solo* af Tage Nielsen, en *Canon i F for Finn* af Thorkil Kjems samt Jens Bonderups klaverarrangement af Carl Nielsens sang til tekst af B.S. Ingemann, *Tit er jeg glad*. Der er også blevet plads til en hidtil upubliceret komposition af Finn Mathiassen selv, *Epitafium. Tre recitationer* med tekst af Klaus Høeck (uropført af Musikstuderendes Kammerkor i 1993). Som korkomponist hyldes han desuden med en artikel af Carsten Seyer-Hansen, der navnlig beskæftiger sig med tonaliteten i et udvalg af Finn Mathiassens satser fra 1960'erne. Jørgen Michaelsen bringer sin lykønskning i form af to salmer, der er knyttet til den søndag, der ligger nærmest fødselsdagsdatoen. Om de så vil blive sat i musik af professoren i hans otium, det må tiden vise.

De 15 videnskabelige artikler er så vidt muligt anbragt kronologisk efter deres emne, men man kan notere sig, at Jens Peter Jacobsens bemærkninger til Coppini-samlingen – en samling, der har sin ennemæssige tyngde i årtierne omkring 1600 – trods sit bedagede emne berører helt nutidige forhold. Da Jacobsen nemlig i 1997 var ved at færdiggøre manuskriptet til en tekst-kritisk nyudgave af Aquilino Coppinis madrigalsamling fra 1607, blev han opmærksom på, at en nyoprettet kommission ved domkapitlet i Piazzena havde udgivelsen af samme madrigalsamling som sit første mål, og han besluttede derfor at gøre sin udgave, herunder samlingens latinske forord og det kritiske apparat, tilgængelig på Internettet. Coppini-samlingen, der rummer hele 11 madrigaler fra Monteverdis berømte og stærkt omdiskuterede 5. madrigalbog, har især interesse for Monteverdi-forskere, og den er nu at finde på det århusianske musikinstituts hjemmeside: www.bum.aau.dk/dk/musik/musjpf/home.htm. Noderne er skrevet i nodeskrivningsprogrammet Finale, men kan hentes ned fra nettet som pdf-

filer, så brugeren ikke behøver at have Finale for at læse dem.

En række af festskriftets artikler afspejler Finn Mathiassens forskningsindsats på det folkemusikalske område. Således undersøger Margareta Jersild toneforråd og skalatyper i svenske ballademelodier i et forsøg på at afgøre, om de nordiske folkesange besidder en egen skala, mens Svend Nielsen diskuterer, om folkevisemelodier af havfrue-modellen (f.eks. "Der vanker en ridder mellem grønne træer") kan føres tilbage til et eventuelt udspring i den spanske Folia-melodi. Hans analyse af et stort antal melodier af havfrue-modellen viser imidlertid, at ligheden med Folia begrænser sig til melodiens første formled, og at havfrue-modellen snarere synes at være en fællesskandinavisk musikalsk idé, der er benyttet i mindst 63 danske ballademelodier. Yderligere undersøgelse, omfattende bl.a. svensk melodistof, vil formentlig godtgøre, at modellen også er benyttet som grundlag for skæmte- og efterklangviser.

Kirsten Sass Baks velskrevne og tankevækkende artikel, "Sang, individ og kultur", er et spændende forsøg på at se den lille historie i den store. Hun afviser ikke, at nutidens fokusering på individet og behovet for at fortælle de 'små' historier kan være en reaktion på de generaliseringer, der prægede 1970'ernes historieforskning, men peger også på en mere konstruktiv side af individhistorien, idet der heri ligger en mulighed for at gå i dialog med den helhedsforståelse, som generaliseringerne banede vej for. Med en række forbehold, der er nødvendiggjort af, at stoffet kun er tilgængeligt i hendes egen erindring, tager Kirsten Sass Bak udgangspunkt i de musikalske indtryk, som hver af hendes fire bedsteforældre bibragte hende fra toårsalderen. Betragtet med den store historiebevidstheds briller hører de fire bedsteforældre (født mellem 1870 og 1894) til det urbaniserede gårdejermiljø, der fra ca. 1880 opsugede mange elementer fra byborgerskabets musikkultur, f.eks. det opretstående klaver og trædeorglet. Men set med det voksne barnebarns øjne er det forskellene mellem dem, der træder frem. Forskelle der kom til udtryk i den måde de forvaltede sangtraditionen på, og som, når de relateres til bedsteforældrenes forskellige livsomstændigheder, kan tilføre begrebet "det urbaniserede gårdejermiljø" en række værdifulde nuancer af både social og kulturel art.

Umiddelbart kan man i festskriftet savne et bidrag, der afspejler Finn Mathiassens beskæf-

tigelse med Carl Nielsen, men i Bo Marschners artikel, "Schubert-konkurrencen 1928", viser der sig at være ganske meget – og ikke særlig godt kendt – stof om det nationale koryfæ. Her er han dog ikke skildret i sin egenskab af komponist, men i en ikke synderlig flatterende rolle som medlem af den skandinaviske sektions bedømmelsesudvalg i en konkurrence, der var udskrevet af The Columbia Phonograph Company. Prisopgaven lød i første omgang på, at man ønskede en færdiggørelse af Schuberts 'ufuldenste' symfoni i h-mol, men blev under pres senere ændret til, at man ønskede et symfonisk værk i "Schuberts ånd". Vinderen af konkurrencen blev den svenske komponist Kurt Atterberg (1887-1973), hvis 'Dollar-symfoni', som Bo Marschner omtaler vinderværket (det drejer sig om Atterbergs symfoni nr. 6 i C-dur) i nogle år gik sin sejrsgang over det meste af verden. Men succesen blev snart overskygget af en heftig debat, der blandt andet satte spørgsmålstegn ved, om Atterberg havde holdt den internationale musikkritik for nar og indleveret et bevidst parodierende værk. Bo Marschner opruller trin for trin det begivenhedsrige forløb og får herved også indkredset nogle af brydningerne mellem 1920'ernes musikalske traditionalister og modernister.

For den omhyggelige tilrettelæggelse af festskriftet står foruden Bo Marschner blandt andre Thomas Holme Hansen, der ud over at bidrage med en artikel om "Kirke-tonearterne i 1600-tallets musikteori" har sammenstillet den afsluttende bibliografi og værkfortegnelse.

Lisbeth Ahlgren Jensen

Greger Andersson (ed.): *Musik i Norden* (Kungl. Musikaliska Akademiens Skriftserie 85 / Föreningen Nordens Årsbok 1998). Kungl. Musikaliska Akademien, Stockholm 1997. 414 s., ill., noder, ISBN 91-89038-02-9, skr. 430.

Ideen om en nordisk musikhistorie blev lanceret af Heinrich Schwab på den nordiske musikkongres i Oslo i 1992. Frugten af forslaget foreligger nu med bogen *Musik i Norden*, som består af en række i alt væsentligt selvstændige artikler dækkende nogle, men ingenlunde alle sider af musikken og musiklivet i Norden. I en pressemeddelelse anføres det udtrykkeligt, at værket bygger på den eksisterende forskning og ikke, som man måske kunne vente det, på en fælles tese, som man ønskede belyst gennem ny

forskning. Et redaktionsråd under hovedredaktør Greger Anderssons ledelse har stået for projektet.

Bogen indeholder et væld af spændende informationer, og dele af den læser man med stor fornøjelse. Her skal fremhæves Cajsas Lunds afsnit om "lur-receptionen" hos Angul Hammerich og senere op gennem dette århundrede, Harald Herresthals om Kirkesangen, Erik Kjellbergs og Fabian Dahlströms gennemgang af udviklingen fra hofkapel til moderne symfoniorkestre, Bjørn Aksdals og Ann-Mari Häggmans spændende indblik i folkemusikkens toneartsforhold og formelementer (der dog munder ud i nogle lidt uforpligtende bemærkninger om det ellers meget aktuelle emne 'verdensmusik') og Jens Brinckers og Søren Møller Sørensens perspektivering af efterkrigstidens nordiske musikdramatik, som på s. 352 slutter med en opfordring til "... analyser af samspillet mellem kulturpolitiske, stilistiske og æstetiske aspekter", en opfordring som man vel kunne sige, at de to forfattere var de nærmeste til at tage op – netop her.

Den nye nordiske musikhistorie er en tung bog – op mod 800 trykspalter på forholdsvis tykt papir – og der skal kræfter til at holde den i læsehøjde. Men bogen er også i overført betydning tung. Hos mange af forfatterne savner man fortælleglæde, og man leder længe efter krøller på sproget, glimt i øjet og begejstring for det, der skal formidles. Det er redeligt og nøgternt, men et langt stykke hen ad vejen kedeligt. Heldigvis brydes teksten af et rigt udvalg af smukke og velvalgte billeder, heriblandt adskillige fine farverproduktioner af malerier, som udbygger og perspektiverer teksten.

Det er næppe tilfældigt, at man har valgt at kalde værket for *Musik i Norden* og ikke f.eks. *Nordens Musikhistorie*. Den valgte titel er mindre prætentios, men også mindre forpligtende. At bogens indhold modsvarer titlen hverken kan eller skal ud fra en umiddelbar betragtning lægges projektet til last. Alligevel giver titlen anledning til nogle overvejelser angående den grundlæggende tanke om Norden som *region* i kulturel og musikhistorisk forstand. Der er vist ikke skrevet så mange 'regionale' musikhistorier tidligere, om overhovedet nogen, hvis man definerer *region* bredere end *nation*. Naturligvis findes der talrige nationale musikhistorier (også for de nordiske lande), talrige 'verdensdels'-musikhistorier (*Western Music*, *Western Civilization*, *Europæisk musikkultur* og mange andre) og adskillige by- og hofmusikhistorier (Berlin, Leipzig, Frederik d. Stores hof, Christian IV's

hof osv.). Men her er altså tale om en *region*. Følgelig må målet være at beskrive en musik-kultur, som udviser fællestræk, der går på tværs af landegrænser og lokale traditioner, eller – hvor dette ikke er tilfældet – at forholde sig til *det* ud fra en overordnet 'regional' tankegang. Lidt firkantet sagt: man må forvente, at læsningen af *Musik i Norden* efterlader én med en anden og dybere forståelse end læsningen af de respektive landes nationale musikhistorier. Helheden må være andet og mere end summen af delene.

Men her er vi ved kernen. Spørgsmålet er nemlig, om det ikke ligger i selve stoffet, at et sådant i og for sig ganske rimeligt krav fra læseren ikke kan opfyldes – om ikke det med 'det nordiske' for store delområders vedkommende er en besværgelse snarere end en udfordrende realitet. For visse genrer og perioder er et nordisk perspektiv på regionens musikhistorie helt oplagt og ofte påpeget. Det gælder f.eks. områder som den folkelige musiktradition (med den for hele projektet symptomatiske deloverskrift på s. 132, "Folkemusik i Norden eller nordisk folkemusik"), korsangen i forrige århundrede (hvor specielt studentersangen og dens forhold til skandinavismen som bekendt har været genstand for indgående forskning gennem et stort og vellykket nordisk forskningsprojekt i '80erne i NOS-H-regi), den meget omdiskuterede 'nationalromantiske, nordiske tone' i anden halvdel af 1800-tallet (der hvor vi altid i de store europæiske musikhistorier et kort øjeblik kommer på scenen under overskriften "Randområder" el.lign.) og måske visse sider af efterkrigstidens samarbejde blandt komponister og musikforskere. Men på en lang række andre felter er der tale om parallelle, af hinanden stort set uafhængige forløb, hvilket også afspejler sig i *Musik i Norden*, hvor grundstrukturen for det ene afsnit efter det andet er den, at en genre eller et område præsenteres, hvorefter der 'pligtafleveres' en empirisk redegørelse for det pågældende område land for land (et enkelt eksempel blandt talrige er omtalen af det 19. århundredes populærmusik s. 212-14). Ganske vist vender man gang på gang tilbage til grundkonceptet med 'det nordiske'; det gælder både i prologen "Norden som kulturelt landskab" af Gunnar Broberg og i Heinrich Schwabs epilog "Musik og landskab", der opregner en lang række værker, hvor naturen har givet inspiration til musikken, og hvor pointen er, at denne sammenstilling er særlig hyppig i Norden. Det gælder

også med jævne mellemrum i de øvrige kapitler, men ofte – som nævnt – mere besværgende end styrende.

Det fremgår ikke af bogens udenværker, om bogen primært skal opfattes som en artikelsamling med en hovedredaktør, eller som en fremstilling skrevet af et team af forfattere, der gensidigt har draget nytte af hinandens bidrag. Selv om en pressemeddelelse taler om en forfatterkonference og diskussion af enkeltkapitler, peger resultatet på det første. Bidragene er meget forskellige i deres metodiske tilgang, naturligvis til en vis grad betinget af emnerne: mange er uhyre indholdsmættede i deres ophobning af værker og navne. Enkelte forfattere (Bo Wallner om den 'store' symfoni og Jens Brincker/Søren Møller Sørensen om efterkrigstidens opera) går ind i ganske detaljerede værkanalyser og tolkninger, hvad der virker forfriskende, når man møder dem, men noget overraskende i forhold til den øvrige fremstilling (bogens vist nok første musikalske analyse kommer i Wallners kapitel på s. 265). Kun meget sjældent oplever man en forfatters holdning til det, der behandles, en særlig eksplicit *vinkel* på stoffet. Nogen vil nok fremhæve dette som en dyd, men for denne anmelder gør det som sagt læsningen lidt ked-sommelig. Også her udgør de ovenfor nævnte kapitler undtagelsen, ligesom den mere essay-prægede prolog og Anders Beyers kapitel om nordisk musikkultur bærer præg af deres forfatters personlige syn på tingene. Sidstnævnte kapitels musikpolitiske udmeldinger kan man dog frygte vil virke forældede om et par år, hvilket ikke gør dem mindre relevante her og nu, men måske nok virker usædvanligt i en bog af denne art.

Musik i Norden er skæmmet af en række fejl og mangler – større og mindre – som burde have været fanget af redaktionen; her skal anføres nogle stykker, som specielt vedrører danske forhold: s. 30: Carl Nielsens erindringer hedder *Min fynske Barndom*, ikke, som anført, *Fynsk barndom*, ligesom hans velkendte komposition fra *Moderen* hedder *Taaen letter*, ikke *Tågen letter*; s. 78: Den danske Palestrinaforsker Jeppesen hedder *Knud* til fornavn, ikke *Knut*, og Mogens Wöldike stavede sit efternavn som her anført, ikke, som gennemført i bogen (s. 78, 257 og 307), *Wöldike*; s. 95: Billedet af Christian IV's musikere er spejlvendt, hvilket giver indtryk af, at de alle er venstrehåndede; s. 98 og 99: Kvinden, der skulle giftes med Prins Christian ved Det Store Bilager i 1634, benævnes

det ene sted *Maria Sibylla*, det andet ved sit rette navn *Magdalena Sibylla*, og på s. 99 hævdes det, at teksterne i Voigtländers visesamling ikke alene er "burdusa og drastiska", men også på "danska", og det er de ikke; de er nemlig alle tyske, og først med Terkelsens oversættelser foreligger de på dansk.

Desværre kan der nævnes flere eksempler af denne art: s. 118: Beethovens 6. og 7. symfoni opførtes første gang i København i 1814, ikke først i 1816 og 1817; s. 194: Knud Lyne Rahbek staves som her anført (og som på s. 171), ikke *Rahbeck* som på s. 194; s. 247: Det var I.P.E. Hartmann, der var med studenterne til møde i Uppsala i 1856, ikke farfader J.E.; s. 254: Avisen *Politiken* staves med ét k, ikke som flere steder i bogen med to; s. 273: Carl Nielsens *Espansiva* begynder på en række udhamrede a'er, ikke d'er som anført; s. 398: Oktetten *De fynske katarakter* er af Ib Nørholm, ikke som anført af Poul Ruders, og manuskriptkopien af værket i Det Kongelige Bibliotek er som "opus 66" dateret 1976; i bogen dateres værket til 1985; s. 405: I bibliografien til kap. VII nævnes nordiske jazzkonferencer i 1980, 1985, 1987 og 1991, men ikke konferencen i København i 1996.

Når en sådan liste kan fremstå som resultatet af en række tilfældige check inden for områder, der har ens særlige interesse, kunne man være bekymret for, at der også inden for andre områder kan påpeges lignende unøjagtigheder, og så begynder det at blive alvorligt, for hvad skal man tro på, og hvad skal man tvivle på?

Bogens udenværker giver anledning til et par bemærkninger. Det pynter ikke i en bog med et så smukt layout og så god en billedadskning, at nodeeksemplerne fremstår som en blanding af noder sat til lejligheden og nodesider reproduceret fra allehånde forskellige trykte forlæg. Helt uforståelig er nummereringen af eksemplerne i Wallners artikel om symfonien: Hvorfor rækkefølgen Ex. 7a, 7b, 11, 6, 9, 13-18, 12 (s. 274-80); er det en katastroferedning i sidste sekund, eller er der en dybere forklaring? Endnu værre er det med bibliografien og registrene. Førstnævnte er næsten ubrugelig pga. layouten (opført med småt kapitel for kapitel, tilsyneladende uden nogen form for kronologisk eller alfabetisk systematik og med korte, ledsagende, ræsonnerende bemærkninger). Sidstnævnte omfatter udelukkende personnavne. I en bog af denne art med mange overlapninger og en mangfoldighed af værkomtaler måtte man med rette forvente et værk- og sageregister.

Der er lagt mange gode kræfter i at opfylde reklametekstens beskrivelse af bogen som den første musikhistorie, hvor Norden som region danner udgangspunkt, ikke de enkelte lande. Men det er, som om resultatet ikke står mål med indsatsen. Hvis der har været konsensus blandt projektets medarbejdere om 'det nordiske' som grundkoncept, er det ikke lykkedes at udmønte denne konsensus i praksis. Der aftegner sig et vist misforhold mellem programerklæringen for *Musik i Norden* og selve bogen.

Niels Krabbe

Olle Edström: *Göteborgs Rika Musikliv – en översikt mellan världskrigen* (Skrifter från Musikvetenskapliga Avdelningen, MH, Göteborgs universitet 42). Göteborg 1996. [12] + 706 s., ill., noder, ISBN 91-85974-38-2, inkl. 1 cd med lydeksempler, OECD-0695.

Det er noget af en mursten, der her foreligger, omkring 700 sider, hvoraf skønmæssigt 25% er illustrationer, nodeeksempler og apparat, bl.a. et meget omfattende og værdifuldt indeks. Der er meget at gå i gang med – også meget mere end det er muligt at komme ind på her – og bogen giver både stofligt og metodisk såvel gevinster som stof til eftertanke. Adjektivet i bogens titel kunne bruges på den selv: det er en righoldig bog. Rig på detaljer og rig på ræsonnementer. Et imponerende arbejde.

Det er bogens ærinde at kortlægge musikkens funktion og betydning for menneskene i Göteborg i mellemkrigstiden. Foruden indledende teoretiske kapitler er der kapitler om sangen i hjem, skole og på arbejde, om institutionaliseret og privat musikundervisning, om musik i kirker og bevægelser, om biografernes og restauranternes musik, herunder dansemusik og jazz, om operette og opera, og om kammermusik og symfonisk musik. Edström viser byens forskellige musikmiljøer og anskuer musikbrug og musikbehov i relation til forskellige socialgruppers socio-økonomiske udgangspunkter, han beskriver de musikalske repertoarer og analyserer musikken, skildrer hvor den udførtes og gør sig tanker om, hvordan man lyttede til og forstod den.

Det er hans opfattelse, at der sker en potentiel forandring i den undersøgte periode i retning af en tiltagende specialisering, selv om han også lægger vægt på, at musikerne typisk virkede i flere egenskaber og at der langt hen i perioden

endnu var tale om en førspecialiseret tilstand. Der opstod nye musikstilarter, hvorved musikerkompetencen udvikledes, og der opstod nye lyttevaner og attituder til musik. Et forenende begreb for noget centralt i perioden er ifølge forfatteren begrebet "mellemmusik". "Mellankrigsmusikens tidevarv var mellemkrigstidens" hedder det (s. 664) med afsæt i Vegas begreb "meso-music", og i øvrigt med distance til Dahlhaus' beslægtede begreb om "mittlere Musik".

Man får meget at vide. Denne læser har navnlig haft udbytte af, hvordan den meget kompetent bemandede göteborgske musikkritik undervejs i fremstillingen træder i karakter med folk som Julius Rabe, Gunnar Jeanson, Knut Bäck og Birger Anrep-Nordin. Et par bidrag til belysning af Carl Nielsen-receptionen i Göteborg må også interessere en dansker, selv om de måske hører til kuriosa. Således kan man læse, at Elis Andersson, kulturredaktør på Göteborgsposten, med nogen skepsis over for Nielsens 5. symfoni i en anmeldelse i marts 1922 funderede over, om indledningen til symfonien mon kunne tænkes at gengive det vågnende København med lyde og signaler fra havnen, og senere i forløbet hørte lyde fra Dyrehavsbakkens forskellige forlystelser ind i symfonien (!).

Interessen for regionale studier er en tendens i international musikforskning, ligesom man mange steder søger en befrugtning af musikvidenskaben ud fra forskellige kulturteoretiske indfaldsvinkler. Hos Edström er der en vis bro mod den "stockholmscentrering", som kan findes i svenske oversigtsværker, men først og fremmest knytter han positivt an til den solide musiksociologiske tradition, der er udviklet netop i Göteborg. Selv om han studerer en hel bys musikkultur, så trækker han mindre på kulturteoretiske vinkler, selv om de findes navnlig i form af diskussion af temaer fra debatterne i den svenske arbejderbevægelse dengang og senere, end på en sammentænkning af musiksociologiske og musikanalytiske indfaldsvinkler appliceret på et konkret stof. Men dertil kommer, at Edström selv er tredje generation af en göteborgsk musikerfamilie, hvor farfaderen spillede i Göteborgs Symfoniorkester i perioden 1909-52, faderen voksede op i byen, studerede i Stockholm i en periode midt i '30'erne, og også blev musiker i orkestret. Edström har selv spillet der som vikarierende bratchist i 1960'erne. Han er således, ud over qua musikforsker at være en reflekterende outsider, en særdeles indforstået 'insider'. Han kan supplere de mere traditionelle

kilder, som han bygger på – institutionshistorier, celebrerende skrifter, diverse arkivmateriale, et omfattende studium af dagbladsdækningen af musikken i perioden, samt et studium af foreliggende noder og indpilninger – med feltforskning: interviews med ca. 30 ældre göteborgere, de fleste musikaktive på forskellig vis, “en indirekt vittnesbild om perioden”. Der ligger megen oplevelsesvarme i forhold til stoffet i denne direkte relation.

Bogen er i øvrigt præget af materialefremlæggelse i form af data og lister over repertoarer, udøvende, besætninger etc., både i tekst og noter. Visse dele af bogen bliver meget opremsende, ikke mindst jazz-afsnittet (s. 414ff.). Forfatteren har en ambition om at arbejde med fortælleformen, uden at denne forekommer helt forløst. Hans bog bliver undervejs både en rejse hen over byen, en række satser i en suite og en bygning, der rejses fra de bærende konstruktioner til og med taget. Hovedindtrykket er, at bogen er en fornuftigt disponeret afhandling, inklusive masser af fodnoter også af ekskursmæssig art. Den er ikke letlæst, og det er der ingen fortælletekniske kneb, der kan forandre.

Et kapitel som det om biograf- og filmmusik hører til de mest læservenlige, men på den anden side bringer det ikke meget nyt, og det er, som Edström selv fremhæver, ikke specifikt göteborgsk. Andre afsnit er endnu mere almene, således en række af de teoretiske diskussioner. Det virker i den forbindelse underligt at inddrage frankfurterskolens radioteori, hvad Edström erkender i næsten samme åndedrag, idet han hurtigt “överger teoretiserandets himmel och åter mjukt landar i mellankrigstidens verklighet” (s. 264). Begrundelsen, at “vi finner inga spår av denna debatt i Göteborg”, burde afgøre sagen på forhånd.

Nodeeksemplerne er udførlige, og de væves ind i fremstillingen med forskellige typer af kommentarer og forklarende tolkninger ud fra et lytterperspektiv. Det kan fra begyndelsen være lidt svært at blive klar over, hvilken analysepraksis der følges, samt fordelingen mellem brøttekst og illustrationstekst. Men de analytiske bemærkninger, der som hovedprincip findes i illustrationsteksterne, er oftest relevante og ofte perspektivrige. Edström har specielt sans for at analysere på repertoireniveau, og her er der noget at lære med hensyn til at sætte konkrete musikagttagelser i bredere perspektiv, f.eks. inden for de vise- og schlagerrepertoarer, der gennemgås. I kammermusikafsnittet falder det sværere.

Hvad skal man stille op med et komplet, stort set ukommenteret formskema over Beethovens cis-mol kvartet op. 131? Og hvad skal man med de første 15 takter af Beethovens “Forårssonate” op. 24, også næsten uden kommentarer? Af mindre smuttere skal nævnes, at der mangler én takt i nodeeksemplet s. 483, og at en bestemt grafisk model unødvendigt bringes identisk to steder i bogen (s. 142 og s. 459).

Peder Kaj Pedersen

Henning Bro Rasmussen: *Kirkesanger og landsbyorganist. Om den seminarieuddannede lærer som kirkemusikalsk medarbejder gennem 200 år. Om dansk salmesang. Om sanginspektionen 1859-1970*, red. af Tage Kampmann, Frede V. Nielsen og Vagn Skovgaard-Petersen. Odense Universitetsforlag, Odense 1998. 399 s., ill., noder, ISBN 87-7838-356-0, kr. 300.

Ved sin død i 1996 efterlod studielektoren og organisten Henning Bro Rasmussen et “i det store og hele færdigt manuskript” til denne omfangsrige bog, som redaktørerne har valgt at lade udkomme stort set uforkortet med støtte fra bl.a. Undervisnings- og Kirkeministeriet. Som undertitlerne antyder, er der tale om et forgenet, men alligevel sammenhængende stofområde, hvis røde tråd er landsbylærerens gerning og arbejdsvilkår som kirkesanger og organist. Fremstillingen starter med baggrunden for skole- og seminarie Lovgivning i 1700-tallets sidste del, med kravet om kirkesangens forbedring og oplysningsmændenes initiativer. Herefter følger vi periode for periode forskellige spor: musikundervisningen i læreruddannelsen, koralbøgerne og deres udgivere, lovgrundlaget for alle dele af feltet, offentlige såvel som interne faglige debatter, statens tilsyn med skole- og kirkesang begyndende med Rud. Bays uofficielle stilling og fra 1859 rækken af ministerielle sanginspektører fra A.P. Berggreen til Ejnar Boesen. Orglernes udbredelse og organistuddannelsen får særskilt behandling. Vi føres ind på mange områder af lærernes forpligtelser og kirkesangens trivsel, og også en stor mængde personalhistorie er indbygget i fremstillingen, dels som oversigtsbiografier, dels som beretninger og anekdoter.

Bogen bygger på et stort, broget og spændende materiale af førstehåndskilder og litteratur, som rækker ind over både historiske, pædagogiske og musikalske områder (heldigvis også universitetsspecialer – her foregår jo en vigtig del af forsk-

ningen). Langt fra alt arkivmateriale er fremdraget af forfatteren selv, for i virkeligheden er dette emnes forskellige grene ikke så dårligt belyst endda; men ud over – så vidt jeg kan se af det noget mangelfulde henvisningsapparat – at have opstøvet en stor del stof fra fx tidsskrifter og erindringer er det forfatterens fortjeneste at have bragt alt dette under én hat, i en samlet fremstilling af denne vigtige del af dansk kulturhistorie.

Hvordan er det så lykkedes? For denne anmelder må det indrømmes, at læsningen af bogen, trods al interesse for emnekredsen og al beundring for den flittige og engagerede arbejdsindsats, har været en blandet, til tider frustrende oplevelse. Det skyldes delvis, at bogen placerer sig et sted mellem *historieskrivning* og *materialesamling med forbindende tekst*, uden rigtig at være nogen af delene, fordi Bro Rasmussen ikke har anvendt nogen egentlig historisk metode, og (derfor?) heller ikke har givet de mange og lange citater konsekvente og analyserende kommentarer med på vejen. Men hvis blot fremstillingen fungerede, formidlingsmæssigt og indholdsmæssigt, kunne sådanne formelle betragtninger jo være uvæsentlige. Det synes jeg imidlertid ikke, den gør. Det skyldes to forhold.

For det første har kildecitaterne ligesom taget magten fra forfatteren; han bruger dem mindre som dokumentation og illustration i forbindelse med formulerede temaer end som forlængelse af sin egen forsigtige tekst, ukommenterede og temmelig umådeholdent. Citaterne skal vel 'tale for sig selv', og det gør de, men i sammenhængen diffus, og – hvad der givetvis er utilsigtet – de peger ofte i retning af helt andre tolkninger, end de synsvinkler som er Bro Rasmussens. Bogen er alt for lang, og man spørger sig selv, hvor redaktørerne, der hævder at have fulgt tilblivelsen af den på nærmeste hold, har været heri.

For det andet møder vi hos Bro Rasmussen et kultursyn, som, skønt formuleret i 1990'erne, uden megen vaklen ligger i direkte forlængelse af det oplysningssyn, som formuleredes af oplysningsmændene omkring 1790 og af Thomas Laub omkring 1890. Det er uanfægtet af nutidens videnskabelige og musikalske anerkendelse af almuens mundtlige musikultur og det kender tilsyneladende ikke til begrebet "folkelig koral" (for nu at bruge den svenske betegnelse). For det er jo den, der er tale om i en stor del af disse debatter og vidnesbyrd, og den, man med de seminarieuddannede kirkesangere og organister som redskab ville til livs. Således ser vi her det paradoks, at mens den musiketnologiske

forskning og alle elskere af folkemusik siden 1970'erne (mere eller mindre berettiget) har betragtet A.P. Berggreen som en slags skurk pga. hans manglende forståelse for de folke-musikalske normer, så er han hos Bro Rasmussen tværtimod en helt, som over for den varierede Kingo-sang i Jyllands sogne "straks [så], at her var endnu et emne, der trængte til en ordnende hånd" (s. 160). Også på andre områder er perspektivet underligt snævert; den røde tråd, der naturligvis er en nødvendig ordnende faktor, blokerer ofte for helt relevante udblik til modsætningerne i tidens kultur- og musikliv. Dette sammen med en personorienteret struktur (omkring primært sanginspektørerne) gør fx, at læseren slet ikke får en opfattelse af 1800-tallets stridigheder på kirkesangsområdet, Vartov-sangen iberegnet, skønt citaterne selv bugner af kulturpolitisk sprængstof, der kalder på en forklaring. Det er ærgerligt, at den udbredte mangel på bevidsthed om disse forhold, som har domineret så længe i Danmark sammenlignet med Nord-skandinavien, risikerer at cementeres yderligere med denne bog.

Bro Rasmussens egen tekst er enkel, godmodig og ofte undvigende; selvom det fx er klart, at Laub er en af heltene, kommer de positive vurderinger frem i form af citerede (og uimodsagte) udsagn fra en række personer, bl.a. Søren Sørensen. Der er måske i det hele taget tale om stor personlig beskedenhed; men det har fået citaterne og dermed bogen til at svulme unødigt op, og pointerne til at stå unødigt uklart. Nogle mindre fejl er der, fx kaldes Steen Hansen for Nielsen (s. 156), og uforklarligt bliver Jonstrup-musiklæreren Carl Mortensen, hvis navn er korrekt angivet i indholdsfortegnelse og bibliografi, til Chr. Mortensen (s. 185-86). Alt det foregående ufortalt har bogen naturligvis sin store værdi som kildesamling; det er dejligt at kunne finde alt dette materiale samlet ét sted. Man kan så håbe, at de mange forskellige fagfolk, der utvivlsomt vil være interesserede i dens stof, vil læse den med et kritisk blik.

Kirsten Sass Bak

Erling Møldrup: *Guitaren. Et eksotisk instrument i den danske musik. Optegnelser om guitarens historie i Danmark indtil 1960*. Edition Kontrapunkt, København 1997. 279 s., ill., ISBN 87-90534-01-8, inkl. 1 cd: *The Danish Classical Guitar*, Erling Møldrup (guitar), Edition Kontrapunkt, EK 6001, kr. 400.

Det er en charmerende bog, guitaristen Erling Møldrup har skrevet om guitarens historie i Danmark. Man kommer vidt omkring, og de mange historier er velfortalte og underholdende. Bogens kapitler er sat i nogenlunde kronologisk rækkefølge, og de handler både om danske komponister, der tog instrumentet op, om nodeudgivelser og om fremtrædende personligheder, der spillede.

Det første kapitel behandler mere generelt knipsede strengeinstrumenter i middelalder og renaissance, dvs. før man kan tale om egentlige guitarer. Det sker først med barokken, hvor instrumentet her i Danmark havde kongelig bevågenhed, og man oplyses bl.a. om prinsesse Charlotte Amalies nodesamling med dens mange guitarstykker. Der er et kapitel om Peder Schall og guitaren blandt hofviolonerne, og så fortsættes der op i 1800-tallet – guitarens store tid – med flere afsnit om både Rudolph Bay, om guitarvirtuosen og eventyren Frederik Carl Lemming og om den italienske guitarfamilie Pettolettiernes tid i Danmark. Man læser også om guitarens gademusikanter, om Johan Ludvig Heiberg som guitar-spiller og om komponisten og guitarvirtuosen Henrik Rung. Naturligvis får også både Søffren Degen og brødrene Gade hver sit kapitel. Der er omtalt flere andre guitarbyggere, guitaren i Århus får sit særskilte afsnit, og op i tid fortælles der om guitaren i kunstnerkredse og om Louis Glass og hans guitartrio.

De her nævnte emner er kun et udpluk fra de i alt 21 kapitler i denne yderst mangefacetterede og oplysende bog, som er et resultat af et stort puslespilsarbejde. Forfatteren har gennemlæst og uddraget små og større oplysninger fra en bred vifte af litteratur og arkivalier samt kombineret dem med egne forskningsresultater.

I forordet skriver han, at det måske under læsningen af de forskellige afsnit kan være svært at finde ud af, hvad der er hans egne resultater, og hvad der er andres arbejde. Og han tilføjer, at han har valgt *ikke* at "krydre teksten med utallige kildehenvisninger af hensyn til letlæsthed og en eventuel underholdningsværdi". Her vil nærværende anmelder lade et trist

suk lyde. Det er ærgerligt, at Møldrup har valgt den linie. Små talhenvisninger i teksten ville næppe have været et problem for den interesserede læser. Og det er irriterende, når man forsøger at få oplysningerne bekræftet. Eksempelvis anføres s. 104, at H.C. Andersen i sin dagbog under den 24. september 1864 anfører at have fået en skriftlig indbydelse til en musikaften fra Johanne Louise Heiberg. Men det passer ikke. Ved at sammenholde med Andersens dagbøger, som jo heldigvis er udstyret med et grundigt personregister, viser det sig, at den rigtige dato faktisk var den 29. september. Det er et af de få steder, hvor der er en form for henvisning, som kan checkes. Men det er undtagelsen. For man står mange gange spørgende over for, hvor man skal lede i den omfattende litteraturliste. Til det lange kapitel om guitaren i Århus har Møldrup utvivlsomt selv bidraget en hel del med gennemgang af *Aarhus Stifts Adresse-Contoires Tidende* og senere *Århus Stiftstidende*, men i hvor høj grad har han benyttet Emanuel Sejrs kapitel "Musikliv i Aarhus gennem tiderne" fra bind 3 af værket *Aarhus gennem Tiderne* (København, 1939-1941)? Når det er så uklart, hvad der stammer fra hvem og fra hvor, får Møldrup selv ikke den kredit, han burde have.

I en yderst spændende epiløp s. 149 til kapitlet om brødrene Gades guitarbygning, er der dog ingen tvivl om ophavsmanden. Møldrup ejer to Gade-guitarer, som ved nærmere undersøgelse viser sig oprindeligt at være fremstillet af den franske guitarbygger Alexis Villaume. Her er et spændende perspektiv, idet afsnittet lægger op til en fremtidig nærmere undersøgelse af Gade-guitarer af netop den type. Er de af fransk import, eller har Gade produceret kopier af franske forbilleder?

Bogen har nyttige bilag og et personregister. Den medfølgende cd indeholder musik lige fra Prinsesse Charlotte Amalies Nodesamling over Pettoletti, Søffren Degen, Henrik Rung m.fl. til Louis Glass – i alt næsten 78 min.

Dorthe Falcon Møller

Lansing D. McLoskey: *Twentieth Century Danish Music. An Annotated Bibliography and Research Directory* (Music Reference Collection 65). Greenwood Press, Westport, Connecticut & London 1998. xxi + 150 s., ISBN 0-313-30293-6, ISSN 0736-7740, £ 55,50.

Bogen beskæftiger sig med dansk musik i det 20. århundrede med hovedvægten på tiden efter Carl Nielsen. Færøerne er omfattet, mens "Greenland, the West Indies and other geographically and culturally remote former Danish colonies are not included" (!). Som det fremgår af dette besynderlige udsagn, bliver dansk musik og musikliv i denne bog virkelig set på afstand. Meget bogstaveligt! Og det burde vi sikkert være glade for, så det ikke længere blot drejer sig om nogle få danskere, der skriver om nogle få danskere, der skriver musik for nogle få danskere, men derimod om dansk musik i international sammenhæng. Allerede i forordets første sætning afsløres forfatterens perspektiv med følgende notoriske nonsens citeret fra et anerkendt amerikansk musikleksikon: "Something is weird in the state of Denmark. The king rides a bicycle, and the density of musical composers per square kilometer exceeds that of all other countries", et citat der utvivlsomt er hyggeligt ment, men som leder tanken hen på Jørgen Clevins negerhøvdning i *Strudsen Rasmus*.

Det er svært at sige, om man skal le eller græde. Bogen falder jo på et meget tørt sted. Enhver i den danske musikvidenskabelige verden burde glædes over eksistensen af en annoteret bibliografi, som desuden rummer en såkaldt *Research directory* med lister over institutioner, forlag, pladeselskaber, organisationer, operaer, orkestre og faste ensembler. Forfatteren har faktisk også godt fat i stoffet, og hans kommentarer til de enkelte bøger og artikler vidner i mange tilfælde om grundig indsigt.

Problemet med bogen er da heller ikke så meget, hvad der står i den, for den rummer virkelig en imponerende mængde information, men den er på den anden side så mangelfuld og fyldt med fejl, at det nærmer sig det katastrofale.

En konsekvens af den store stofmængde er, at ikke alt har kunnet komme med. Bogens hovedvægt ligger som nævnt på tiden efter Carl Nielsen. McLoskey motiverer – helt plausibelt – denne vægtning med, at der i forvejen eksisterer bibliografisk materiale om Carl Nielsen. Som den altoverskyggende kilde til resten af århundredet nævnes *Dansk Musiktidsskrift*. Og

her er informationsmængden så stor og artiklerne så talrige, at forfatteren mener kun at kunne inkludere "a representational sample". Ærgerligt nok. Men hvad værre er: det ekspliciteres ikke på nogen måde, hvilke kriterier, der er lagt til grund for udvælgelsen af de artikler, som er medtaget i bibliografien. Enhver med et rimeligt kendskab til feltet vil kunne finde besynderlige og tilsyneladende arbitrære lakuner. Man begynder naturligt hos sig selv: Denne anmeldelsesforfatter er tilfreds med, at en stor del af hans artikler om ny dansk musik er medtaget, nogle af dem endog ledsaget af pæne ord, men er uforstående overfor, hvorfor andre er udeladt. Anmelderen savner også Århus Universitets Musikvidenskabelige Instituts årsskrift, *Cecilia*, i hvilket der findes flere substantielle artikler om dansk musik, specielt om den ny enkelhed. Flyttes fokus lidt længere væk fra subjektet, underer det, at bogen kun rummer tre artikler af Poul Nielsen til trods for, at just denne forfatter måske mere end nogen anden tog pulsen på den danske musik i '60erne og '70erne. Helt galt går det Poul Nielsen i det tilsyneladende ret tilfældige personindeks: Han er helt gleddet ud.

Til gengæld har McLoskey i andre henseender valgt at medtage revl og krat, f.eks. en række artikler, som han i sin kommentar udtrykkeligt karakteriserer som "incomplete" og "very generalized" (f.eks. B 393 af N.M. Lasthein og B 402 af S. Lindholm). Desuden skelnes der ikke mellem dybtgående analyser og reklamefoldere fra musikforlag. Der hersker heller ingen konsekvens mht. måden at angive materialets omfang; nogle gange angives sidetal, andre gange ikke.

Det er klart, at oplysningerne i *Research directory* hurtigt forældes og derfor overflødiggøres af andre, jævnligt opdaterede 'vejvisere'. I listen over "performing ensembles" er det da også deprimerende at se Den Fynske Trio, som blev nedlagt i 1990 og afløstes af LIN-ensemblet, som her kaldes "chamber orchestra" – lidt overdimensioneret for en trio. Man savner desuden i denne liste bl.a. et vitalt ensemble som Zapolski-kvartetten. Det er i øvrigt overdrevet, at Danmark har ti symfoniorkestre – så skal man da regne alle amatørerne med.

Til sidst i bogen findes en fortegnelse over 242 danske komponister, som har været aktive i dette århundrede. De er opstillet på baggrund af syv ekspliciterede kriterier og udgør en højst besynderlig selektion. De 30 'vigtigste' er fremhævet, men det er uforståeligt, hvorfor f.eks. Jersild er fremhævet, men ikke Schultz; Bent

Lorentzen, men ikke Erik Nordby; Mogens Christensen, men ikke Erik Højsgaard, Rosing-Schow og John Frandsen; Bent Sørensen, men ikke Svend Hvidtfelt Nielsen. I øvrigt erklæres Jørgen Jersild for død i 1993 i den korte, men gode musikhistoriske oversigt, mens han i komponistlisten korrekt anføres som nulevende. Sådan kunne man blive ved.

Naturligvis kan denne bibliografi være nyttig at have ved hånden, når bare man ikke tror, at dens oplysninger følger en bestemt strategi og er pålidelige i forhold til denne. Måske burde bogen give anledning til, at folk på de steder, hvor man promoverer den danske musik, tænker lidt dybere over, hvilke materialer, man udsender. Denne bog blokerer måske ligefrem ved sin blotte eksistens for den bog, som alle vi, der arbejder inden for dette felt, går og savner.

Erling Kullberg

Paul Rapoport: *The Compositions of Vagn Holmboe. A Catalogue of Works and Recordings with Indexes of Persons and Titles*. Edition Wilhelm Hansen, København 1996. xvi + 223 s., ill., ISBN 87-598-0813-6, kr. 290.

En pålidelig, helst videnskabeligt funderet fortegnelse over en komponists værker er et nødvendigt arbejdsredskab for den, der ønsker at beskæftige sig indgående med et af de pågældende værker eller med komponistens biografi. Manglen på sådanne publikationer er stor, ikke mindst når det gælder dansk musik, hvilket uvilkårligt gør fremkomsten af en ny fortegnelse over en betydelig dansk komponists værker til noget af en begivenhed. Som sådan skal Paul Rapoport's bog da også hilses velkommen, endskønt den ikke for alvor opdyrker nyt land; i sin substans udgør den en revideret, suppleret og ajourført udgave af hans *Vagn Holmboe: A Catalogue of His Music / Discography / Bibliography / Essays, first edition* (Triad Press, London 1974) samt dennes andenudgave (Edition Wilhelm Hansen, København 1979). I det ydre præsenterer fortegnelsen sig nu i et mere handy format, og omslaget prydes af en gengivelse af et af Meta May Holmboes fine naturfotografier.

Efter et forord, hvori indgår en lille samling beskrivelser af Holmboes musik og dens egenart, giver Rapoport en indføring i de to værkkataloger, som udgør størstedelen af bogen. Det første omfatter 99 sider og er kronologisk ordnet, medens det andet, som er på 25 sider, opregner

fonogrammer med værker af Holmboe. Herpå følger seks sider bibliografi, et indeks over personer og ensembler samt endelig to værkindekser: et systematisk og et alfabetisk.

Den kronologiske værkliste er bogens vægtigste del. De generelle værkoplysninger omfatter følgende: titel (anført på engelsk når der tale om genrebetegnelser, ellers på originalsproget), kompositionsår, opusnummer, M-nummer (Rapoport's strengt kronologiske nummerering), besætning, titel i engelsk oversættelse, forlag og editionsnummer, varighed, uropførelse (dato, lokalitet og medvirkende), sangtitler og forfatter samt bemærkning. Rapoport nævner selv, at fortegnelsen ikke er baseret på kildestudier, hvorfor eksempelvis værktitler af genrekategorien ikke som sådan er gengivet kritisk, men derimod opført efter en fastlagt, ensrettet praksis.

I forordet gør Rapoport klart rede for, hvilke oplysninger han har ønsket at medtage i sin bog, og det må understreges, at den som sådan lever op til det resultat, der stilles læseren i udsigt. Men ved et nærmere studium og i det hele taget en jævnlig brug af bogen savner man ikke desto mindre en række informationer. Det havde således været rimeligt, om Rapoport havde anført hovedtempobetegnelser og evt. satstitler i sin fortegnelse; de er medtaget for vokalværkernes vedkommende, men ikke for instrumentaltværkernes. Desuden kunne man have ønsket sig, at sideantal i de trykte udgaver havde været angivet – særligt i de tilfælde, hvor der ikke i forvejen er opgivet varighed. Også oplysninger om manuskripter og deres opbevaringssted havde været velkomne, ligesom dedikationer burde have været meddelt – de er jo let tilgængelige i de trykte nodeudgaver. Her og der kunne yderligere en henvisning have været på sin plads i feltet "Note". Fx burde det have været nævnt, at sangen *De danske tålte ikke tvang* (M 75) findes optaget i det *Tilleg til folkehøjskolens melodibog*, der supplerer melodibogsudgaven fra 1940.

Skønt der, som det vil være fremgået, ikke er tale om en i dybere forstand videnskabelig værkforteegnelse – som en komponist af Vagn Holmboes format ellers nok kunne have fortjent – så er Paul Rapoport's bog fuldt ud anvendelig og informationsrig. Den vil afløse sine mere beskedne forgængere og som dem blive uundværlig for forskere, koncertgivere og musiklyttere med interesse for nyere dansk musik.

Claus Røllum-Larsen

Thomas Holme Hansen: *Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet V), Århus 1998. 425 s., noder, ISBN 87-980589-3-2, kr. 150.

Nu bliver der også herhjemme gjort op med forestillingen om, at renæssancen er lig med kirketonearterne, mens barokken er lig med dur- og mol-tonearterne. Udviklingshistorien er meget mere kompliceret, hvilket formentlig er årsagen til, at kun få udenlandske (og endnu færre danske) forskere har turdet kaste sig over en undersøgelse af emnet. Endnu er der ingen, der har kunnet give forklaring på, hvorfor, hvordan og hvornår dur- og mol-tonearterne opstod. Det er derfor med forventning om at få den længe ventede løsning serveret, at man går i gang med at læse *Fra Modus til Toneart*, og selvom man ikke finder den eftertragtede løsning, formår afhandlingen alligevel at belyse de komplicerede tonalitetsteorier fra overgangen mellem renæssance og barok.

Afhandlingen består af fire dele: En indledende del (kap. 1-2), modalteorien indtil ca. 1600 (kap. 3-4) og toneartslæren i det 17. århundrede (kap. 5-7), som er afhandlingens vigtigste del. Derefter afsluttes med en kildefortegnelse, en bibliografi, diverse appendices og nodebilag.

I indledningen (s. 15) redegøres der for formålet, som "er at undersøge, hvorledes middelalderens og renæssancens modalteoretiske doktriner blev overleveret og videreudviklet i den europæiske musikteori i perioden fra slutningen af 1500-tallet til begyndelsen af 1700-tallet, herunder hvorledes modalteorien efterhånden blev suppleret med hhv. erstattet af andre tonale doktriner set i relation til dét, man almindeligvis kalder udviklingen af dur-mol-tonaliteten." På grund af den store mængde primære kilder, som til opfyldelse af formålet burde gennemarbejdes, og hvoraf en stor del endnu ikke er nemme at få fat i endsiges oversat til et af hovedsprogene, vælger forfatteren at basere undersøgelsen først og fremmest på den moderne forskning (især Powers, men også Dahlhaus og Lester) og i meget mindre grad på et studium af originalmateriale (specielt Zarlino, Banchieri og Nivers). Efter beskrivelsen af formålet følger en diskussion af selve tonalitetsbegrebet afsluttende med en redegørelse for den anvendte metode.

Kap. 3 omhandler den enstemmige modalteori og rummer en interessant gennemgang af psalmoditionerne og *repercussio*-begrebet, og i

kap. 4 diskuteres den flerstemmige modalteori baseret på Zarlinos teorier.

De tre kapitler om toneartslæren i det 17. århundrede indeholder en gennemgang af de vigtigste toneartssystemer: 1. modalteorien med hovedvægten på Tyskland og Frankrig, 2. orgeltonearterne med udgangspunkt i Banchieri og Nivers, 3. dur- og mol-tonearterne med fokusering på Lippius' *trias harmonica* og det engelske "key"-begreb. Herefter følger en diskussion af enkelte traktater, bl.a. Ozanam (1691), som tilsyneladende er den tidligste, der redegør for de 24 dur- og mol-tonearter.

I afsnittet om orgeltonearterne er der på en overskuelig måde redegjort for de komplicerede teoretiske begreber og deres forbindelse, specielt i en liturgisk sammenhæng. Diskussionen kunne dog også udvides med bl.a. en belysning af den nye definition af modienes teoretiske transpositionssystemer, *cantus durus* og *mollis*, idet disse med den voksende promovering af absolut tonehøjde også har spillet en væsentlig rolle i udviklingen af nye toneartssystemer. Et nærmere studium af andre samtidige teoretikere som fx Diruta (1609/1622), Cerone (1613) og Pontio (1588) ville også kunne belyse Banchieris ideer og udgangspunkt. (Førstnævnte diskuterer den 'teoretiske' og den praktiske transposition; Cerone gør præcist rede for de to modussystemer (8 modi/12 modi) og deres ligheder, forskelle og anvendelse; Pontio, hvis traktat kan have været Banchieris udgangspunkt, relaterer teorien i forhold til psalmoditionerne).

Afhandlingens hovedtekst afsluttes med en opsummering, hvor forfatteren bl.a. kommer ind på forskellen mellem de kontinentale og de engelske teoretikere. Således er den manglende(?) redegørelse for modalteorien i engelske traktater tankevækkende og leder forfatteren til den konklusion, "at der hersker store forskelle m.h.t. skrivestyl og formuleringsevne de to musik-kulturer imellem [kontinentet og England], men måske også, at tonearts-læren' i visse perioder *kun* har post-kompositionel status, og at 'sandheden' om musikkens tonalitetsprincipper enten ikke findes beskrevet eller måske snarere skal søges i eksempelvis satslæren" (s. 299). Hertil bør føjes, at landenes meget forskellige vilkår (og politik) m.h.t. religion, økonomi og kultur spillede en stor rolle for musik- og udgivelseskulturen. Ligeledes vil en musikteoretisk udvikling i Italien, England, Frankrig eller Tyskland være vidt forskellig bl.a. på grund af deres meget forskellige anvendelse af musik i kirken. Desuden

bør man huske på, at i England – samt delvis i Nederlandene og Frankrig – begyndte naturfilosofferne at spille en vigtig rolle med deres musikteoretiske diskussioner. (Videnskabshistorien berøres kun flygtigt i afhandlingen (s. 38-39) og da kun ud fra Eugene Glickman: "Tonality and Gravity", *Current Musicology* 36 (1983) s. 113-24).

Alt for ofte undgår musikforskere denne indfaldsvinkel. Således burde Lippius' *Synopsis musicae novae* (1612), som forsøger at anvende en aristotelisk metodologi i modsætning til den i renæssancen populære neoplatoniske, empiriske teori, også sammenholdes med de naturfilosofiske diskussioner og ikke kun med andre musikteoretiske bøger. Lippius er klart inspireret af Zarlinos *senario*-begreb,¹ som han videreudvikler i retningen af anerkendelsen af dur- og mol-treklange. Selve *senario*'en gør det muligt for Zarlino at skelne mellem to skalaer med henholdsvis stor terts + stor sekst og lille terts + lille sekst. På samme måde skelner Zarlino mellem dur- og mol-treklange, hvor et intervalhierarki baseret på *senario* (dvs. stor terts for lille terts) gør, at dur-treklange har forrang over mol-treklange.² At dette "ville fordrer en gennemgribende revision af modalteorien" (s. 123) er ikke korrekt; tværtimod er det en konstatering af, at sådan er modiene også indrettet og en konsekvens af *senario*. Zarlino opstiller *senario*-begrebet for på den måde at få indføjet tertserne og seksterne som konsonanser, hvilket ikke er muligt ifølge den pythagoræiske teori (forhold mellem tal fra et til fire). Den gamle pythagoræiske intervallære med fire som et universelt tal passer til den traditionelle modalteori med fire autentiske og fire plagale modi. Zarlinos intervallære med seks som det universelle tal er således et implicit argument for den Glareanske modalteori med seks autentiske og seks plagale modi. Ved hjælp af *senario* skaber Zarlino en ledetråd mellem stemning, intervallære, satslære og modalteori. Helt op til ca. 1700 var *senario* et vigtigt element i de musikteoretiske og naturfilosofiske diskussioner (hos fx Kepler, Butler, Mersenne, Huygens, Salmon), og det virkede som katalysator for den teoretiske anerkendelse af dur- og mol-tonaliteten.

Holme Hansen fokuserer så ofte på den moderne litteratur, at man uvilkårligt spørger sig selv, om en sådan fokusering ikke bare blot lægger de endnu ikke udfyldte huller i forståelsen af tonalitetsbegreberne omkring 1600 – eller simpelthen gentager det, man allerede er nået

frem til? Således vil teoretikere, hvis traktater endnu ikke er studeret fyldestgørende i den nyere musikforskning (fx Pontio, Tigrini, Cerone, Fludd, Kepler, Descartes, Mersenne, Huygens), ikke være medtaget. Som eksempel kan nævnes Coopers "Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert",³ der er baseret på Ruffs afhandling om engelske teoretikere.⁴ Teoretikere, der ikke er diskuteret hos Ruff, er heller ikke diskuteret i Coopers redegørelse og dermed ikke i Holme Hansens. (Eksempelvis er Robert Fludds meget vigtige "De templo musicae" (*Utriusque cosmi [...] historia*, Oppenheim 1617-18) ikke taget til efterretning hos Ruff, efter hendes eget udsagn bl.a. fordi traktaten er skrevet på latin!). Samtidig risikerer man at drage konklusioner baseret på konklusioner, som er en synopsis af et studium af primærkilder... Ved hovedsagelig at basere sine slutninger på den sekundære litteratur skabes et fortegnet billede, hvor der fx ser ud til at være større forskelle (eller ligheder) teoretikere eller landene imellem, end der er.

Selvom man således kan sætte spørgsmålstegn ved den valgte metodes vægtning af primære og sekundære kilder, kan man også vælge at vende det om og sige, at afhandlingen er en fremragende opsummering af den moderne forskning i tonalitetsbegreberne omkring 1600, som er publiceret inden for de seneste 20 til 30 år.

Peter Hauge

¹ Zarlino: *Istitutioni harmoniche*, Venezia 1573, s. 29-34. En streng opdeles i op til seks lige store dele: Oktav (2:1), kvint (3:2), kvart (4:3), stor terts (5:4), stor sekst (6:5) og lille terts (5:3). Zarlino inkluderer den lille sekst (8:5) ved at argumentere for, at den består af en ren kvart og en lille terts.

² Zarlino (1573) s. 182: "i quali Modi sono molto allegri & viui: conciosa che in essi udimo spesse fiare le Consonanze collocate secondo la natura del Numero sonoro: cioè la Quinta tramezata, o diuisa harmonicamente in una Terza maggiore & in una minore."

³ Barry Cooper m.fl.: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England* (Geschichte der Musiktheorie 9), Darmstadt 1986, s. 141-314.

⁴ Lillian M. Ruff: *The Seventeenth-Century English Music Theorists*. Ph.D. diss., The University of Nottingham 1961-62.

Stefan Kunze: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, 1). Laaber-Verlag, Laaber 1993. x + 321 s., ill., noder, ISBN 3-89007-125-2, DM 188.

Sieghart Döhring & Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, 13). Laaber-Verlag, Laaber 1997. vii + 360 s., ill., noder, ISBN 3-89007-136-8, DM 188.

Efter fuldendelsen af den skelsættende serie *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (NHbMw) er det om ikke 'naturligt' så dog konsekvent, at det dynamiske Laaber-Verlag har fortsat sit engagement i den tyske fagverdens stort anlagte projekter omkring en nyformulering af især musikhistorien (med traditionelt tyngdepunkt i europæisk musik). Serien her lader sig da også se som noget mere end blot en voluminøs opdatering af den gamle, uafsluttede række af *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen* (1905-1915), hvilket bl.a. fremgår af, at serien forventes afsluttet med et særligt bind omhandlende *Gattungstheorie* (bd. 15). Men også selve omfanget er prætentøst: Operagenren, f.eks., omfatter (inkl. musikteater i det 20. årh.) fire bind, og symfonien behandles i tre.

Formatet af bøgerne er det samme, uhåndterlige som i NHbMw, men med layoutmæssige forbedringer: klummen er nu af normal bredde, hvorved der er blevet plads til et 'servicespor', som giver rum for detaljerede litteratur- og kildehenvisninger, uddybende noter, billedtekster og mindre illustrationer. I det hele taget er bindene rigt udstyrede, men vigtigst: med langt mere detaljerede henvisninger end i NHbMw. Registerapparatet er derimod det herfra kendte, mens bibliografien nu – heldigvis – er samlet bagest; desværre stadig opdelt, omend (hvad angår de her anmeldte bind) i større afdelinger end på kapitelniveau.

For bd. 1 i serien svarer projektets første udgiver, Stefan Kunze. Den oprindelige plan om en samlet fremstilling af symfonien i 1700-tallet blev dog kuldkastet af Kunzes død, hvilket har resulteret i en fremstilling, som afgrænser sig i forhold til wienerklassikerne. Sidstnævnte, snævre komponistfelt vies derfor et særligt bind (ved Gernot Gruber).

Det må siges at være modigt af en forsker, der i bogens litteraturfortegnelse kun optræder med

ét – ydermere alment genreteoretisk – bidrag, at kaste sig ud i en redegørelse for dette omfattende og mindre alment kendte stofområde. Men Kunze gør det fremragende, både i form af en detaljeret, men klar og let forståelig fremstilling, og i kraft af et konsekvent anlagt syn på genrens udviklingslinier gennem århundredet. Denne betragtningsmåde har f.eks. effekt i forhold til den principielle fraspaltning af Haydn og Mozart, hvis værker efter ca. 1780 han betegner som singulære (dette ikke mindst hvad angår det enkelte værk), hvorfor han kan tale om en fortsat udvikling af den østrigske symfonitradiation (med vægt på Wagenseil) i form af navne som Vanhal, Hofmann, Ordenez og Dittersdorf *uden* om wienerklassikerne og dermed også uden at skulle operere med en problematisk sidegren af denne 'klassik' i skikkelse af Dittersdorf eller Pleyel.

Lige så klart profileret er bogen ved den betydelige vægt, der er lagt på den italienske operasinfonia som motor for genrens senere fremtræden som koncertsymfoni (sammenlign f.eks. med Dahlhaus' manglende blik herfor i NHbMw, bd. 5, s. 210-16). Kunze trækker massivt og loyalt erkendt på Helmut Hells *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.* (1971) og pointerer gang på gang ikke bare sinfoniaens vigtighed som sådan, men også en betydeligt mere differentieret basis for den senere symfonis formale karakteristika. Således reduceres den traditionelt fremhævede suitesats (som Kunze gerne subsumerer under "tänzerische Sätze") i sin betydning som sonatesatsens formentlige vigtigste "urform" (jf. bl.a. s. 89 og s. 185). Til gengæld fremstiller han de tidstypiske formtræk på grundlag af en mangfoldighed af sinfoniasatser. Som fremhævede komponister står her Leonardo Leo, Pergolesi og senere Jommelli som hovedformidleren af den italienske sinfonia nord for Alperne – og ikke outsidersen Sammartini med hans mere atypiske kammersymfoni (uden operamæssig tilknytning).

Kunzes tekst er i det hele taget kritisk over for normerede tankegange. Det gælder ikke kun, hvad sonateformen angår, også klicheer som "forklassik" og selv "klassik" afviser han. Sonateform foreslås ligefrem erstattet af betegnelsen "symfoniform", da det er i denne genre, dens prægnante udvikling sker. Og ordet "barok" er det ikke lykkedes mig at finde anvendt én gang, selv ikke på de 40 sider hvor han opridser ouvertürens udvikling i det 17. årh. Til gengæld

opererer Kunze igen og igen med betegnelsen "takt- und kadenzmetrischer Satz" som sammenfatning af det princip, der afløste generalbassatsen, og som står bag det dybtgående stilskifte og den formtypologi, der indledtes omkring 1730.

Når det kommer til den egentlige koncertsymfoni – hvor Italien har udspillet sin dominerende rolle – sker fremstillingen ad betydeligt mere kendte baner, disponeret ud fra de vigtigste musikalske centre: Mannheim, Paris, Wien og London. Soliditet og fyldighed præger også her teksten. Jeg har ikke ligefrem ledt efter fejl og unøjagtigheder, men kan dog komme med én oplagt korrektur: s. 210 betegnes Joseph M. Kraus' *Symphonie funèbre* som en sørgemusik over den danske konge Gustav III (på trods af kildehenvisningen til udgaven i *Monumenta musicae svecicae*).

Der rundes af med kapitler om en genreteori for det 18. århundredes symfoni samt om koncertvæsenets udvikling. Her er anført mange nyttige kilder, til dels i en uprætentiøs antologi-præget form. Forfatteren har heller ikke været bange for at anbringe deciderede skemaer og nyttige oversigter med passende lange mellemrum i bogen (se bl.a. s. 66 og s. 294). Han har således på diverse måder været i stand til at formidle et både mangefacetteret og plastisk billede af et afsnit af den europæiske musiks udvikling, som har en udpræget historisk karakter, dvs. med hvilket de fleste af os ikke står på nogen særlig fortrolig fod. Her er der megen og god hjælp at hente for den, der vil nå et stykke videre end til det niveau, som f.eks. NHBMw informerer om.

Det samme gode skudsmål kan man tildele bd. 13's fremstilling af det 19. århundredes operformer, der er lagt i hænderne på to deciderede specialister, ægteparret Sabine og Sieghart Döhring. Læsningen forløber ganske vist ikke nær så let som i det ovenfor omtalte bind, men det ligger mere i selve sagens natur: I en fremstilling med så megen plads for detaljer, som kendetegner denne serie generelt, er operaen givetvis den genre, som fordrer den mest komplicerede formidling; dels mellem de større linier (historiske, typologiske, institutionsmæssige) og de mindre detaljer, dels mellem analysen af sådanne detaljer og et pladskrævende og ofte vanskeligt udfoldeligt handlingsreferat (hvis det skal give læsningen udbytte). Der bliver tale om en balancegang, som ofte viser sig prekær i den nyere, mere prætentiose operalitteratur.

Her finder jeg, at det for det meste er lykkedes bedst for den mandlige part i teamet, i hvis tekst

der ikke er helt så mange omstændeligheder, som hindrer læseren i at komme videre. Men begge fører de én udpræget langt ud i terrænet, i hvert fald i det for dem selv mest velkendte: italiensk, fransk og tysk opera og musikdrama. De europæiske randområder belyses kun for Ruslands og Tjekkiet vedkommende (om opera i Norden f.eks. står der intet at læse).

Mærkeligt nok er også operaen som institution, som forretning og kulturbærer i sig selv, ret underbelyst. Det er operaen som kunstværk, fremstillingen koncentrerer sig om, hvilket også i høj grad gælder med hensyn til den litterære og den dramaturgiske dimension. Denne stærke prioritering springer tydeligst i øjnene ud fra den omstændighed, at behandlingen af den parisiske *grand opéra* – det emne som Sieghart Döhring har skrevet sit habilitationsskrift over – savner enhver form for henvisning ikke bare til W. Crostens *Grand Opéra. An Art and a Business* (1948), men også til Jane Fulchers *The Nation's Image. French Grand Opéra as Politics and Politicized Art* (1987).

Med al – og betydelig – respekt for forfatterens lodighed er jeg dog en kende forundret over, at de har valgt en fremstilling, der over store stræk går så tæt på enkeltværker, at det medfører ulemper for det større overblik – især i en situation, hvor der kort før deres påbegyndelse af arbejdet fremkom en bog af ret så beslægtet art, nemlig Ulrich Schreibers *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: "Das 19. Jahrhundert" (1991). Undertiden giver denne endda den bedste orientering også i bredden; det gælder f.eks. *Drame lyrique* i århundredets anden halvdel, mens Döhring til gengæld har en forbilledlig fremstilling af den tidligere franske *opéra comique*.

Bo Marschner

Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt (eds.): *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935* (Kunstmuseum Basel 27. April bis 11. August 1996. Im Rahmen der Veranstaltungen 10 Jahre Paul Sacher Stiftung). Öffentliche Kunstsammlung Basel/Kunstmuseum und Paul Sacher Stiftung Basel, Benteli Verlag, Wabern-Bern 1996. 534 s., ill., ISBN 3-7204-0089-1, DM 130.

Felix Meyer (ed.): *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen "10 Jahre Paul Sacher Stiftung". Werkeinführungen Essays Quellentexte* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 4). Amadeus Verlag, Winterthur 1996. 483 s., ill., noder, ISBN 3-905049-70-3.

Hermann Danuser (ed.): *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 5). Amadeus Verlag, Winterthur 1997. 341 s., ill., noder, ISBN 3-905049-73-2.

Tre sammenhørende publikationer på tilsammen over 1300 sider, der dokumenterer tre sammenhørende arrangementer med det fælles tema "Klassizistische Moderne", som fandt sted i Basel i 1996 – der er vægt bag dette forsøg på at erstatte begrebet neoklassicisme med forestillingen om det klassicistiske moderne. Neoklassicisme har altid lidt under begrebets negative klang: den neoklassiske musik var ikke rigtigt ny og ikke rigtigt nyskabende; den var både neo- og klassicistisk. Derfor har tidligere forsøg på at revidere forestillingen om neoklassicismens musik- og kunsthistoriske position i det 20. århundrede på forhånd haft det svært. Ikke blot skulle man gøre op med indgroede forestillinger om, hvordan musikhistoriske kendsgerninger hang sammen fra 1920'erne og frem, man skulle samtidig kæmpe mod termen neoklassicisme, som syntes at modarbejde denne revurdering af de klassicistiske tendensers betydning.

Den terminologiske nydannelse "klassizistische Moderne" synes derfor at være et velegnet strategisk træk, hvis man vil have et nyt syn på dette århundredes første halvdel til at slå igenem, og samtidig forekommer det mig velvalgt af indholdsmæssige grunde. Begrebet understreger nemlig entydigt, at den klassicistiske musik i det 20. århundrede (af hvilken art den så end måtte være) er moderne. Det underfor-

ståede modbegreb modernisme forvandles dermed implicit til "modernistiske Moderne".

En stor del af forarbejdet til en sådan reformulering har fundet sted i løbet af de seneste årtier. En overbevist modernistisk historieskrivning er fortid. Stravinskij's neoklassiske musik er forlængst anerkendt som moderne, typisk ved at fremhæve den høje grad af fremmedgørende bearbejdelse, han udsætter det benyttede historiske materiale for. Tilsvarende er Schönberg's dodekafone værker fra 1920'erne i to henseender behæftet med klassicistiske træk, for det første gennem brugen af overleverede formtyper, for det andet gennem tæmningen af den frie atonale musik under rækketeknikkens ordnende principper. Det er således meget lidt af den musik, der blev komponeret fra 1920'erne og et par årtier frem, der ikke lader sig diskutere i forhold til begrebet "klassizistische Moderne".

Fælles for alle tre bind er en imponerende standard. Udstillingskataloget understreger det interdisciplinære aspekt. Her kommer det frem, at "klassizistische Moderne" ikke er et isoleret musikalsk fænomen, men i lige så høj grad et alment kunsthistorisk. Ud over at udstillingen omfatter såvel billedkunst som en lang række autografe nodemanuskripter, indeholder kataloget grundige essays om de tilsvarende tendenser inden for arkitektur og litteratur. Desuden er konkrete samarbejdsprojekter som f.eks. Picassos udarbejdelse af scenebillede og kostumer til Stravinskij's ballet *Pulcinella* naturligvis behandlet. Både hvad manuskripter og billeder angår, har denne udstilling været imponerende repræsentativ. Af de 67 bidrag til kataloget må især de indledende artikler af Gottfried Boehm, Volker Scherliess og Ludwig Finscher fremhæves sammen med en række bidrag fra Ulrich Mosch.

Af en ledsagepublikation til en koncertrække, som udgør det andet bind i trilogien, forventer man sig normalt et mere blandet indhold – men her er jo altså ikke tale om et programhæfte i almindelig forstand. Med knap 500 sider og i et udstyr, der får den til at veje op mod et par kilo, er den heller ikke lige at stikke i lommen. Concertrækken – 24 koncerter på to og en halv måned – var så at sige den klingende parallel til udstillingens manuskriptpræsentation. Ind imellem programnoterne til disse koncerter er fordelt 17 såkaldte essays, dvs. tematiske artikler, der knytter sig til en eller flere koncerter. Det er her, man f.eks. finder Tamara Levitz' artikel om Busoni og Theo Hirsbrunnens om *les six*. Som i udstillingskataloget er den geografiske

spredning en kvalitet i sig selv. Ikke kun Tyskland og Frankrig, men også Italien, Spanien, England, Rusland og USA er behandlet indgående og kompetent som væsentlige og ligeberettigede hjemsteder for klassicistisk moderne musik.

Bagest i dette bind finder man 11 centrale kilde-tekster rækkende fra Adorno til Stravinskij. Ind imellem finder man Busoni, Castelnuovo-Tedesco, Copland, Cowell, Eisler, Honegger, Martinů, Roussel og Schönberg – igen et repræsentativt udvalg. Hver af disse tekster er ledsaget af en grundig kommentar.

Det tredje bind, beretningen fra det videnskabelige symposium, indeholder 20 bidrag. De fem har æstetisk indgangsvinkel, derefter følger case-studies og studier i kompositions- og virkningshistorien, og endelige behandles ”klassicistiske Moderne” i et bredere kunst- og kulturhistorisk perspektiv. Uden at forklejne de øvrige bidrag vil jeg fremhæve Theo Hirsbrunners indlæg om Honegger, Stephen Hinton om Kurt Weill, László Somfai om Bartók, Giselher Schuberts om den tyske neoklassicismes forhistorie, Felix Meyers om den amerikanske udvikling og Danusers indlæg ”Nationaler und universaler Klassizismus”.

Endelig fandt der en rundbordssamtale sted, hvor fem komponister diskuterede ”klassicistiske Moderne”. De indledende tekster såvel som selve diskussionen er aftrykt, og her finder man stof til eftertanke. Reinhold Brinkmann, der ledede samtalen, skriver i sin indledning, at det synes sikkert, at temaet er udvalgt og formuleret af en musikhistoriker – og at det vel også først og fremmest er musikhistorikere, det interesserer og måske endda begejstrer. Komponisterne derimod, mener han, synes at være forbeholdne eller direkte polemisk-kritiske over for klassicisme. Det gælder de deltagende komponister (Berio, Boulez, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm og den spanske komponist Cristóbal Halffter), men holdningen er givetvis temmelig udbredt blandt komponister. De deler måske slet ikke musikhistorikernes begejstring over at kunne få orden på en masse af den musik, der blev komponeret og spillet fra 1920'erne og frem.

Når der er så meget med i disse bind, er det interessant at overveje, hvad der ikke er med. Neobarokke stilefterligninger og egentlige pasticher uden distancerende indgreb får ikke lov at spille nogen større rolle i konceptet for den klassicistiske moderne musik. Her går grænsen åbenbart for, hvad der er moderne, selv med tilføjelsen klassicistisk. Men det er antagelig også

meningen med omformuleringen, at netop den pastiche-prægede musik, som associeres så kraftigt med termen neoklassicisme, ikke skal have lov til at farve opfattelsen af de øvrige klassicistiske retninger. Det er i langt højere grad neo-end klassicisme, man forsøger at slippe af med.

Ydermere falder det i øjnene, at Østeuropa er stedmoderligt behandlet, og Skandinavien er helt udeladt. Der er dog ikke grund til at tro, at man ikke også her kan finde klassicistiske moderne retninger stærkt repræsenteret. De danske forbindelser til såvel Frankrigs som Tysklands neoklassicistiske retninger er velkendte. Påvirkninger fra italiensk klassicisme er derimod, så vidt jeg ved, aldrig undersøgt på trods af de mange danske komponistrejser til Italien i begyndelsen af dette århundrede.

Af de forskellige forslag til at skelne mellem forskellige former for klassicisme i det 20. århundrede, synes den distinktion mellem klassicisme og klassicitet, som optræder i flere artikler, at være givende. Den gør det muligt at skelne mellem f.eks. Busoni, der i 1920 udkastede idealet om ”junge Klassizität”, og klassicistiske strategier, der sigtede mod at genoptage, anvende og bearbejde overleveret materiale. At Busoni også komponerede klassicistisk, betyder ikke, at det er meningsløst at skelne, tværtimod. Om man vil følge Stephen Hinton's følgeslutning, at kategorisere Schönberg som en, der tilstræber klassicitet og Stravinskij som klassicist, må være op til den enkelte.

De tre bind er et gennemført og fortjenstfuldt forsøg på at reformulere det centrale, men problematiske begreb neoklassicisme – og som musikhistoriker ser jeg det som perspektivrigt og spændende. Og måske lidt for pænt. Karakteristisk er den eneste, der for alvor sætter hele konceptet på spil, komponisten Wolfgang Rihm. Han tør nemlig vende det hele på hovedet, idet han siger, at den egentlige klassicisme er den dodekafone og serielle musik, der stræber mod ”die Einheit von Gehalt und Gestalt, das klassische Ideal integraler Durchgestaltung”, mens den egentlige moderne musik er Stravinskij's neoklassiske, der formår ”aus hintergründig antiklassischen Beweggründen heraus vordergründig klassizistisch zu wirken, ohne es zu sein” (Danuser, s. 316).

Michael Fjeldsøe

Martin Thrun: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 75-76). Orpheus-Verlag GmbH, Bonn 1995. 2 bd., 823 s., ill., ISBN 3-922626-75-0, DM 175.

Der står ikke noget om den ny musiks kompositionstekniske aspekter i Martin Thruns *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, og man finder ingen musikalske analyser. Det er alene de opførelses-, receptions- og institutions-historiske aspekter af den ny musiks fremkomst – spørgsmålet om musikkens sætten sig igennem i musiklivet, med andre ord – der er til behandling. Det er der til gengæld kommet en spændende musikhistorisk fremstilling ud af – et konsekvent og overordentligt grundigt tobinds-værk af en doktorafhandling, der anskuer den ellers velbeskrevne ny musik fra dette ikke overrendte synspunkt.

Man kunne for så vidt kalde Thruns afhandling, der her skal omtales med en kortfattet gennemgang af alle kapitler, for en virkningshistorie. Ordene *Repräsentanz* og *Wirkungskrise* er nøglebegreber. I kapitlet "Die Repräsentanz und die Wirkungskrise der Moderne des Fin-de-Siècle" konstateres indledningsvis, at *Die Moderne* – der er det epokebegreb, tyskerne anvender om årene omkring århundredeskiftet – på musikfronten led nederlag efter første verdenskrig med detroniseringen af førerskikkelsen Richard Strauss. Herpå var vejen banet for nye frontfigurer – Schönberg og hans følge, Stravinsky, Bartók m.fl. – der fik æren af at repræsentere det musikalske fremskridt. Det modernes komponister beholdt imidlertid en væsentlig position i det offentlige koncertliv, og modsætningen mellem den ny musik, der stilistisk havde distanceret det moderne allerede i 1910'erne, og det moderne, der helt frem til efter anden verdenskrig bibeholdt sin position i det offentlige koncertliv, er fremstillingens udgangspunkt. Den ny musik, fremgår det, havde på én gang det moderne som konkurrent på opførelsesmarkedet og det modernes virkningskrise, som den overtog, at kæmpe imod.

Med omfattende opførelsesoversigter som grundlag for statistiske beregninger godtgøres diskrepansen mellem den ny musiks stilistiske frontposition og dens udeblivende gennemslagskraft, der tidligt førte til spaltningen mellem foreningskoncerter og offentligt musikliv. Den ny musiks reaktion på virkningskrisen – dens selvinstitutionalisering – begyndte allerede tidligt

i 1910'erne med secessionistiske foreningstiltag, hvis idé rækker tilbage til Schönbergs og Zemlinskys Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien. Thruns behandling heraf leder frem til en omfattende gennemgang af den tyske Schönberg-reception, som inddeles i tre bølger. Selvom begge de to første falder inden for fremstillingens tidsmæssige ramme, der er skarpt afstukket i den sene ende i kraft af, hvad Thrun omtaler som den politiske "cæsur" i 1933, er det kun den første Schönberg-bevægelse 1907-14, der behandles i detaljer.

Kapitlet om "Die erste Schönberg-Bewegung in Deutschland" dokumenterer med udgangspunkt i komponistens egne udsagn, hvordan Schönberg vendte, hvad der i realiteten var publikums- og anmeldernederlag, til succeser, i det mindste i egen opfattelse. Thrun uddyber modsætningen mellem den udeblivende succes og den megen omtale, Schönberg immer-væk fik, med den rammende betegnelse af skandalekoncerterne som *Mißerfolgs-Erfolge*, og Schönbergs metode til at vinde fodfæste i det tyske musikliv fremlægges som *Die Eroberung der einzelnen*. Ikke alene den kendte kreds af elever, men også fx den danskfødte komponist og dirigent Paul von Klenau var et af disse erobrede enkeltindivider, der virkede for Schönbergs musik i 1920'erne.

Efter kapitlet om den første Schönberg-bevægelse følger "Die frühe Schönberg-Kritik", der redegør for polemikken mellem de holdningsgrupperinger – Thrun taler helst om "topos-konstellationer" – der blev afgørende for Schönberg-receptionen. Inden fremstillingen når så vidt, er der i kapitlet "Der verzögerte Aufbruch zur neuen Musik" effektivt sat spørgsmålstegn ved årstallet 1910 som skillelinje for overgangen til den ny musik, idet Thrun med fast kildemæssig grund under fødderne godtgør, at Schönberg i realiteten havde den tyske ny musikscene for sig selv indtil omkring 1920. Først da dukkede hans elever sammen med andre ny musik-repræsentanter op i det opførelses-historiske synsfelt. Kapitlet "Die Spaltung der Moderne" afsluttes med fine overblik over bl.a. musikhistorieskrivningen ved overgangen mellem det moderne og den ny musik.

Bind to indledes med et 160 sider langt kapitel om "Die Festkultur der neuen Musik". Perspektivet trækkes op fra den første tyske musikfest i 1810 over Allgemeiner Deutscher Musikvereins første fest for samtidig musik i 1861 til en detaljeret behandling af festivalrækken Donaueschingen

– Baden-Baden – Berlin (1921-30) og ISCM-festerne, der ligeledes blev indstiftet i begyndelsen af 1920'erne. Afdækningen af Hindemiths rolleskift fra komponist ved kammermusikdagene i Donaueschingen til indflydelsesrig arrangør og programlægger – kort sagt til musikpolitisk magthaver – er interessant læsning og udgør et tankevækkende sammenligningsobjekt i forhold til Schönberg. Brugsmusikken sættes i receptionshistorisk og musikpolitisk perspektiv, og det belyses, hvordan radioen var med til at sikre den ny musik en slags skinrepræsentans, efter det blev klart, at festivalkulturen aldrig, som oprindeligt håbet, ville slå hul i muren ind til den borgerlige musikultur, men ville forblive et parallelfænomen.

Et lige så langt kapitel fokuserer på "Neue Musik in der Metropole Berlin", hvor Thrun kommer rundt om de offentlige og private initiativer til fremme af den ny musik, den ny musiks placering i de store orkesterkoncerter med meget mere. Ligesom kapitlet om Berlin indbefatter godt 20 siders *Dokumentations-Anhang*, efterfølges det afsluttende kapitel om "Die sezessionistische Kultur der Neuen Musik" af godt og vel 100 siders kommenteret dokumentation af ny musik-foreningerne i Tyskland 1918-33, der afrunder fremstillingen. Disse appendices spiller, ligesom det dokumenterende vedhæng til behandlingen af topos-konstellationer i den tidlige Schönberg-kritik og programmerne ved de koncertrækker, der behandles i kapitlet om den ny musiks festivalkultur, en afgørende piloterende rolle, foruden at de fungerer som nyttige opslagsværker i værket.

Afhandlingen er uhyre detaljemættet, og et væld af foreninger, koncerter og aktører er inddraget. Princippet om en historiefremstilling, der i sine detaljer – og dermed også i sine konklusioner – er rodfæstet i solid dokumentation, fører, som det er antydnet, til belysning af interessante sammenhænge og væsentlige pointer, idet mængden af eftersnakkeri i forhold til den eksisterende litteratur, såvidt jeg har kunnet konstatere, er minimeret. Dog henvises der både afgrænsende, kritisk og supplerende til relevante kendte fremstillinger. Thruns form er den traditionelle fortællende historiefremstilling, som han ellers i sit forord påpeger med rette er gerådet i miskredit. Men den metodebevidste forfatter uskadeliggør effektivt sin egen indvending ved konsekvent at bygge på et grundlag af henvisninger til primærkilder foruden på de nævnte i alt små 200 siders dokumenterende

appendices. Teksten er desuden fyldigt belagt med citater, ligesom det empiriske fundament jævnligt er synliggjort for læseren i tabeloversigter.

Her er tale om et arbejde, der trækker på et overvældende kildemateriale. Gang på gang demonstrerer Thrun det største kendskab til de mindste detaljer for så med overskud at have sig op på et generaliserende niveau, der bringer kildematerialets mange, små udsagn på overskuelige formler. Ikke bare tyskerne, men alle, der interesserer sig for fremkomsten af den ny musik i det 20. århundredes europæiske musikbillede, har hermed fået en meget værdifuld bog.

Thomas Michelsen

NODER

Gorm Busk (ed.): *C.E.F. Weyse. Samlede Værker for Klaver 1-3* (Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark VIII. Udg. af Dansk Selskab for Musikforskning). Engstrøm & Sødning, København 1997. 135, 163, 108 s., ill., noder, ISBN 87-87091-51-8 (bd. 1), 87-87091-53-4 (bd. 2), 87-87091-55-0 (bd. 3), pr. bd. kr. 200, samlet kr. 500.

C.E.F. Weyse (1774-1842) var i sin samtid en meget værdsat komponist, organist og pianist med et betydeligt talent for improvisation af fx fantasier og cadenzaer. I dag klinger Weyses navn meget smukt og stærkt i forbindelse med den danske sangtradition, ligesom symfonierne er kommet på cd, mens andre dele af Weyses produktion, fx syngespil, kantater og klaverværker, kun er kendt af en mindre kreds. Men det er der i disse år ved at blive rådet bod på, og Weyses samlede klaverværker foreligger nu i en udgave ved Gorm Busk. Bind 1, "Værker i manuskript", indeholder bl.a. fugaer, sonater og allegri di bravura. Kilden her til er "to hidtil ikke offentliggjorte nodebind" i Det Kongelige Bibliotek betitlet *C E F Weyses Jugendarbejten 1790-1794*. Bind 2, "Trykte Værker I (1796-1831)", indeholder bl.a. allegri di bravura og fire sonater, mens bind 3, "Trykte Værker II (1823-1838)", indeholder bl.a. cossaises, allegro di bravura, etuder og enkelte posthumt udgivne småsats.

Busk redegør for relevante sagsforhold i sin indledning, kildebeskrivelse og revisionsberetning. Med henvisning til bl.a. A.P. Berggreens *C.E.F. Weyse's Biographie* (København 1876) omtaler han hvilke komponister, der påvirkede Weyses klaverstil. Det drejer sig om J.S. Bach,

C.P.E. Bach, J. Schobert, M. Clementi samt J. Haydn og W.A. Mozart. Hertil kom inspiration fra et par af tidens største klavervirtuoser, der besøgte København; især fandt Weyse interesse i Ignaz Moscheles, formodentlig fordi de var fælles om den samme lette og perlende klaverspillestil. Busk giver et overblik over det store stilistiske spektrum, som Weyse bevæger sig igennem i klaverværkerne: "[...] fra de tidligste ungdomsværkers senbarokstil [...] Empfindsamkeit à la C.Ph.E. Bach [...] den Haydn-Mozart-Clementiske wienerklassik [...] Ungromantikens virtuose, elegante og mere letflydende skrivemåde [...] hvor Beethoven, Hummel og Cramer dukker op i tankerne [...] Det afgørende vendepunkt i Weyses klaverproduktion hen imod en decideret romantisk klaverstil sker endeligt efter mødet med Moscheles. Den romantiske stil kendetegner i endnu højere grad de to etudesamlinger" (s. xi).

Om "Udgavens principper" hedder det bl.a., at "Den originale notation er bibeholdt i videst muligt omfang. Det gælder såvel hvor kilden har været Weyses håndskrift som for de trykte noder. I de sidste tilfælde er andenudgaven brugt som forlæg, hvor en sådan foreligger" (s. xii). Lad os se lidt nærmere på disse udsagn.

Busk noterer et længere forløb i overvejende samme system med alternerende nodehalse opad for højre hånd og nedad for venstre hånd. Men en stemme- og fraseringsmæssigt mere neutral måde at notere et sådant forløb på ville være at angive en fingersætning, når der pianistisk skal skiftes hånd: første tone i højre hånd skrives over noderne og første tone i venstre hånd under (se fx Henle Verlags udgave af J.S. Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge*, hvor fingersætningen angives at stamme fra kredsen omkring C.Ph.E. Bach).

Busk skriver om et andet notationsprincip, at "Weyse anvender sin tids almindelige flerstemmige akkordnotation med op- og nedadrettede halse, faner og bjælker, hvor der er sekundafstand mellem to af tonerne i akkorden" (s. xii). Denne notation har Busk "erstattet af moderne praksis, da den dels virker ulogisk – reel flerstemmighed forekommer ikke de pågældende steder – og dels er anvendt ret inkonsekvent i kilderne" (jf. s. xii). Weyses "flerstemmige akkordnotation" ville imidlertid være at foretrække til hjælp ved frasering af den enkelte stemme, og fordi den passer til den musikteoretiske kontekst, der var gældende for Weyse (via J.A.P. Schulz, J. Kirnberger og J.S. Bach): samklangene er nemlig ikke udelukkende

akkorder, men er *også* resultatet af stemmernes bevægelse, der tager højde for dissonansbehandling.

Busk redegør i revisionsberetningen omhyggeligt for, hvor han har foretaget ændringer i forhold til kilderne. Bestemte typer af ændringer kan umiddelbart læses af nodetekstens typografi, fx dynamiske tegn, mens visse fortegn ændringer ikke på samme måde umiddelbart kan aflæses fx ved petit – med reference til revisionsberetningen – således at pianisten med det samme under indstuderingen er klar over, om der er et alternativ.

Busks valg af kilder som forlæg for de enkelte klaverværker fremgår af revisionsberetningerne. Men Busks erklærede a priori-brug af andenudgaver må kræve en særlig argumentation for at sandsynliggøre, at andenudgaven repræsenterer komponistens *Fassung letzter Hand* i højere grad end førsteudgaven. Lad os se på nogle eksempler fra den nye ensatsede klavergenre allegro di bravura, der ifølge Busk må tilskrives Weyse (jf. bd. 2, s. 155).

A. Hvad angår de 8 *Allegri di bravura*, af Busk udgivet som nr. 15-22, har Busk benyttet Weyses autografe manuskript fra *Jugendarbeiten 1790-1794*.

B. De VI *Allegri di bravura*, udgivet som nr. 23-28, er ifølge Busk (bd. 2, s. 155-56) ikke identiske med de i Berggreens værkfortegnelse (s. 211) anførte *Allegri di bravura for Pianoforte*, komponeret 1792-93 og udgivet i Berlin. Busk anfører, at disse VI *Allegri* må være komponeret omkring 1794-96, fordi de er forskellige fra satserne i *Jugendarbeiten*. På den anden side fremgår det af Weyses selvbiografi (se Berggreen, s. 30), som Busk også refererer til, at "Om Sommeren 1793 besøgte Reichardt Kjøbenhavn, og da han levende interesserede sig for mig [Weyse], forlangte han en Deel af de Allegroer, jeg havde komponeret, for at gjøre dem bekendte, som ogsaa siden skete paa Rellstabs Forlag. De bleve recenserede og roste i 'All.[gemeine] d.[eutsche] Bibl.'; de ere stukne paany af Nägeli i den 7de Hefte af 'Repertoire des Claverinistes'". Men både Busk og Dan Fog (*Kompositionen von C.E.F. Weyse*. København 1979, nr. 140) bemærker, at der eksisterer to stort set ens udgaver af de VI *Allegri di bravura* fra hhv. Schulz & Reichardt (1796) samt Nägeli (1803). Busk anfører, at "Nodeteksterne i de to udgaver ligner hinanden så meget, med ganske få afvigelser og de samme trykfejl og inkonsekvenser i notationen, at man må gå ud fra, at førsteudgaven har dannet grundlag for anden-

udgaven. Det samme gælder stort set også de øvrige værker, der kom i to udgaver (nr. 30, 31, 32, 34-37)" (bd. 2, s. 156). Busk har benyttet første- og andenudgaven som kilder.

C. De *IV Allegri di bravura op. 16*, udgivet som nr. 34-37, var i førsteudgaven fra Nägeli (Berlin 1809) ifølge Weyse selv "forvandskede ved Stikfejl og egenraadige Forandringer" (jf. bd. 2, s. 156). Men disse fejl er blevet korrigeret i Loses udgave fra 1831 i henhold til Weyses egne rettelser. Busk har benyttet Nägeli og Lose som kilder (jf. bd. 2, s. 162).

D. En *Allegro di bravura op. 50*, udgivet som nr. 40, udkom i førsteudgave hos Lose i 1830. Busk har her benyttet førsteudgaven som kilde.

Eksemplerne viser, at Busk ganske fornuftigt *ikke* efterlever sin egen målsætning (s. xii) om uden videre at prioritere andenudgaver højere end førsteudgaver.

Busk må have været igennem et større detektivarbejde for at finde frem til Weyses samlede (samtlige?) klaverværker. Han anfører (s. ix) et forsvundet værk, *Preludium og Fuga*, i Bach-stil fra 1790, og har tillige udgivet nogle værker, der ikke omtales hos Fog, nemlig *March* (nr. 37) og *Menuet* (nr. 38). Sidstnævnte er midtersatsen fra en tidlig sonate i Es-dur, hvis ydersatser Weyse har ladet indgå i op. 16 – her udgivet som nr. 34 og nr. 36 (bd. 2, s. 155).

Under året 1823 har Berggreen (s. 215) bl.a. anført: "Grand Valse pour le Pianoforte. Favorit Valse pour le Pianoforte". Disse to valse nævnes ikke af Busk, men de "2 Walzer in C und Es-dur" (Fog, nr. 127) var oprindeligt for orkester. Imidlertid er de efterfølgende transskriberet for klaver (af Weyse?) og udgivet af bl.a. Lose med de af Berggreen anførte titler. Endelig omtaler Berggreen (s. 218) under året 1833: "*Impromptu für Pianoforte* tilegnet Landskabsmaler J.P. Møller (ikke trykt)" – og (s. 225) under året 1841: "*Andante* for Pfte tilegnet Professor J.P. Møller". Fog omtaler *Andante* (nr. 145) med en bemærkning om, at kompositionen er utrykt, og at den tilsyneladende ikke findes mere. Busk har udgivet en *Andante* (nr. 53) tilegnet J.P. Møller – men er Andanten identisk med *Impromptu*'en ...?

Konklusionen må under alle omstændigheder blive, at Gorm Busks udgivelse af Weyses samlede klaverværker forener en videnskabelig udgaves kildekritiske principper med praktisk anvendelighed. De indbydende bind i bordeauxrød farve og gyldne bogstaver med letlæselige noder kan således uden videre stilles på klaverets nodepult.

Thoril Hørlyk

Niels Bo Foltmann (ed.): *Carl Nielsen. Symfoni nr. 2. Opus 16. De fire Temperamenter* (Carl Nielsen. Works/Værker II, 2). Udg. af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek. Edition Wilhelm Hansen, København 1998. xxii + 175 s., faksimiler, noder, ISBN 87-598-0913-2, ISMN M-66134-000-3, kr. 938.

Michael Fjeldsøe (ed.): *Carl Nielsen. Symfoni nr. 5. Opus 50* (Carl Nielsen. Works/Værker II, 5). Udg. af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek. Edition Wilhelm Hansen, København 1998. xx + 169 s., faksimiler, noder, ISBN 87-598-0915-9, ISMN M-66134-001-0, kr. 900.

Die Carl Nielsen-Gesamtausgabe, die mit den beiden vorliegenden Bänden, den Editionen der Symphonie Nr. 2 op. 16 und Nr. 5 op. 50, nicht bloß gewichtig und repräsentativ, sondern geradezu spektakulär eröffnet wird, ist vor allem als eine "kritische" Gesamtausgabe konzipiert: Sie akzentuiert einerseits die Quellenkritik, indem sie alle ermittelbaren Quellen, welche ein Werk überliefern, kritisch sichtet, und andererseits die Werkkritik, indem sie einen gegenüber den Hauptquellen korrigierten, angemessen modernisierten und vereinheitlichten und in sich konsistenten Notentext bietet. Dabei versteht sie sich als eine Ausgabe "letzter Hand", die also den letztgültigen authentischen, von Fehlern und Verschen bereinigten Notentext ermitteln und abdrucken will.

Freilich beschränken sich die beiden ersten Bände nun keinesfalls auf die Ermittlung und Publizierung der Fassung letzter Hand, sondern führen weiter. In einer englisch- und dänischsprachigen Einleitung machen die Herausgeber mit der Entstehung der Werke vertraut, berichten über die Uraufführungen, drucken erste Rezeptionszeugnisse sowie wichtige Selbstkommentare des Komponisten ab und skizzieren prägnant die Quellenlage. Und im den Bänden als eine Art Anhang beigefügten englischsprachigen Kritischen Bericht werden mit Skizzen, Klavierauszügen oder posthumen Editionen auch solche Quellen der Werke herangezogen, die ihre Genese, weitere Verwendung und weitere Verbreitung dokumentieren, aber nicht mehr der kritischen Ermittlung der Fassung letzter Hand dienen.

Den Hauptteil der sehr elegant und geschmackvoll ausgestatteten Bände bildet – selbstverständlich – der Abdruck des Notentextes, der, kein Lob ist zu hoch gegriffen, schlechterdings

perfekt geraten ist und keine Wünsche offen läßt. Das Notenbild wirkt stets klar und optimal gegliedert und läßt sich angenehm lesen. Die Aufteilung der Systeme auf den Notenseiten und ihre Abfolge ist durchweg ideal gelöst: graphisch und drucktechnisch eine Meisterleistung! Kaum weniger erstaunt die Zuverlässigkeit des von Druckfehlern so gut wie freien Notentextes.

Erfreulicherweise verzichtet die Nielsen-Gesamtausgabe darauf, Herausgeber-Zutaten im Notentext besonders zu markieren (und damit die Notation zu belasten, ja zu verunklaren). Sie kann darauf umso eher verzichten, als der den Bänden beigegebene Kritische Bericht alle Entscheidungen und Maßnahmen der Herausgeber anführt und begründet. Die Kritischen Berichte sind klar gegliedert, übersichtlich angeordnet und lesefreundlich formuliert, kommen also mit einem Mindestmaß an Abkürzungen aus. Die Textteile können als Muster uneitler Konzentration auf die Sache selbst gelten.

Gleichwohl lassen sich einige Anregungen formulieren, die mit der Frage zusammenhängen, ob nicht die Informationen der Quellen, welche die Genese, weitere Verwendung und Verbreitung der Werke dokumentieren, umfänglicher in den Bänden eingearbeitet werden könnten. So hätte sich die Werkgenese beider Symphonien nach den Skizzen ausführlicher darstellen lassen. Unverständlich bleibt, warum bei der Edition der Symphonie Nr. 2 die Lesarten der Quelle G, die auf Nielsen zurückgehen können, nicht aufgelistet worden sind (ob sie bei der Gestaltung des Notentextes zu berücksichtigen wären, ist eine andere Frage). Im Kritischen Bericht der Symphonie Nr. 5 wird die Quelle H (posthume Taschenpartitur-Edition) sicherlich zurecht ausgeschieden. Gleichwohl wäre es nützlich, deren wichtigste Abweichungen von der vorgelegten Edition aufzulisten, weil durch diese Quelle das Werk die weiteste Verbreitung fand. (David Fanning bietet in seiner Monographie über dieses Werk eine Liste von Abweichungen zwischen dieser Taschenpartitur und der Erstausgabe, die sich als sinnvoll erweist.) Auch hätte der Nachdruck der Erstausgabe genannt werden sollen.

Ungewöhnlich wirkt in beiden Kritischen Berichten der Abschnitt "Editorial emmendations and alternative readings", der die traditionellen "Lesarten" der Hauptquellen auflistet. Es bleibt offen, ob die Unterscheidung von "editorial emmendations" und "alternative readings" sinn-

voll ist und was sie eigentlich besagt. Einerseits schließt ja jede "editorial emmendation" indirekt auch eine Lesart der Quelle ein; andererseits ziehen nicht alle Lesarten, die mitgeteilt werden, editorische Maßnahmen nach sich. Fragwürdig wirkt auch die Begründung von editorischen Entscheidungen durch eine Nebenquelle ("[...] added as in B [...]"), weil in der Regel die Entscheidung eher durch den musikalischen Zusammenhang erfordert wird und durch die angeführte Nebenquelle (deren Lesarten sonst unberücksichtigt bleiben können) bestätigt wird. Gemeint ist an solchen Stellen in der Regel der Sachverhalt, daß hier die Hauptquelle fehlerhaft oder inkonsequent wirkt.

Vielleicht wäre es doch sinnvoller, in der Nielsen-Gesamtausgabe die Lesarten allgemein einheitlich als Abweichung der Hauptquellen untereinander und von der vorgelegten Ausgabe zu formulieren und auf die Unterscheidung von "editorial emmendations" und "alternative readings" zu verzichten. Zum Beispiel werden in den Lesarten der Nielsen-Gesamtausgabe manchmal eine editorische Handlung aufgeführt ("b.6, va., notes 2-3: stacc. added by analogy with b.261"), dann eine editorische Handlung *und* ein Zustand einer Quelle ("b.14, vc.: stacc. added by analogy with b.13 and in accordance with C"), und dann wieder nur der Zustand einer Quelle ("b.29-30, vl.1, B: slur b.29 note 3 to b.30 note 2"). Stattdessen könnten diese Sachverhalte immer nur als Abweichungen der Hauptquellen vom vorgelegten Notentext aufgelistet werden (also z.B. b.6, va., A, B, C: notes 2-3 without stacc.; b.14, vc.: A, B: without stacc.; b.29-30, vl.1, B: slur b.29 note 3 to b.30 note 2). Auf diese Weise könnte sich der Benutzer auch besser über das Verhältnis einer bestimmten Quelle zur vorgelegten Ausgabe informieren.

Inwieweit die angeführten Lesarten die Quellen "inhaltlich" ausreichend darstellen, kann ohne ihre Kenntnis natürlich nicht beurteilt werden. Immerhin ermöglichen die beigegebenen schönen, zum Teil sogar mehrfarbigen Faksimiles einige Hinweise. Als Beispiel kann das Faksimile der ersten Seite der autographen Partitur des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 5 dienen (S. xvii). Takt 5/6 lassen sich die dynamischen Angaben in den Fagott-Systemen im Autograph auch als "Schweller" lesen und verstehen, die den Vortrag der Halben mit angebundener Viertel beleben, intensivierten sollen, nicht aber unbedingt als Crescendo zur Halben und

Decrescendo auf der Halben. Oder Takt 22 fehlt im Autograph für das 1. Fagott die Decrescendogabel, ohne daß diese Lesart verzeichnet wird.

Unverständlich bleibt auch, warum beide Werke ohne deutliche Nennung ihrer Widmungsträger veröffentlicht wurden (man findet sie nur in der Einleitung bzw. in den Quellenbeschreibungen des Kritischen Berichtes erwähnt). Und einem deutschen Rezensenten sei der Hinweis gestattet, daß der authentische Untertitel der Symphonie Nr. 2 offenbar auf deutsch als "Die vier Temperamente" formuliert wurde. Die Ermittlung und Durchsetzung der authentischen Werktitel gehört gewiß auch zu den Aufgaben einer Gesamtausgabe. Bei deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die in die Emigration getrieben wurden, erschließt sich durch sie auch ein Stück politischer Geschichte. Paul Hindemith etwa war verärgert, als er bemerkte, daß sein deutscher Verleger nach dem Zweiten Weltkrieg die englischsprachigen Werktitel der Kompositionen, die er in den USA geschrieben hatte, eigenmächtig durch deutsche ersetzte.

Mit diesen Hinweisen soll keinesfalls die vorzügliche Arbeit der Herausgeber geschmälert werden. Vielmehr sind sie eher grundsätzlichenkonzeptionell motiviert und möchten die Nielsen-Gesamtausgabe, die hoffentlich rasch wachsen wird, ermutigen, das "historische" Editionsprinzip (Genese, Wirkung, Verbreitung) etwas stärker zu berücksichtigen. Daß die Nielsen-Gesamtausgabe, die für alle dänischen Textteile sogleich auch englische Übersetzungen bietet, die unverzichtbare Grundlage für jedwede Auseinandersetzung mit seinem Werk bilden wird, dürfte mit den beiden ersten Bänden bereits feststehen; sie wird den Rang und den Ruhm dieses großen Komponisten vor allem auch im Ausland festigen und mehren.

Giselher Schubert

CD'ER

Hakon Børresen: *Symphonies 2 & 3*. Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Ole Schmidt (dirigent). cpo 999 353-2 (1 cd med booklet, 28 s.).

Hakon Børresen: *Symfonier nr. 2 & 3*. Aalborg Symfoniorkester, Owain Arwel Hughes (dirigent). Naxos/dacapo 8.554951 (1 cd med booklet, 20 s.).

Hakon Børresen: *Violinkonzert, Symfoni nr. 1*. Rebecca Hirsch (violin), Aalborg Symfoniorkester, Owain Arwel Hughes (dirigent). Naxos/dacapo 8.554950 (1 cd med booklet, 20 s.).

Louis Glass: *Violin Sonatas 1 & 2, Cello Sonata*. Arne Balk-Møller (violin), Henrik Brendstrup (cello), Christina Bjørkøe (klaver). cpo 999 548-2 (1 cd med booklet, 36 s.).

Asger Hamerik: *Symphony no. 1 "Symphonie poétique", Symphony no. 2 "Symphonie tragique"*. Helsingborg Symfoniorkester, Thomas Dausgaard (dirigent). Marco Polo/dacapo 8.224076 (1 cd med booklet, 16 s.).

Asger Hamerik: *Symphony no. 3 "Symphonie lyrique", Symphony no. 4 "Symphonie majestueuse"*. Helsingborg Symfoniorkester, Thomas Dausgaard (dirigent). Marco Polo/dacapo 8.224088 (1 cd med booklet, 16 s.).

Ludolf Nielsen: *Symfoni nr. 2, Koncertouverture, Violinromance*. Anton Kontra (violin), Sønderjyllands Symfoniorkester, Frank Cramer (dirigent). Naxos/dacapo 8.554952 (1 cd med booklet, 16 s.).

Ludolf Nielsen: *Symphony No. 2 "Symphony of Joy", Berceuse, Nocturne lyrique*. Alejandro Rutkauskas (violin), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Ole Schmidt (dirigent). cpo 999 356-2 (1 cd med booklet, 24 s.).

Cello and Piano. Hilda Sehested, Asger Hamerik, Percy Grainger, Louis Glass. Morten Zeuthen (cello), Amalie Malling (klaver). Marco Polo/dacapo 8.224052 (1 cd med booklet, 16 s.).

Pladeselskabet dacapo har med støtte fra Statens Musikråd til opgave at udgive dansk musik, der ikke nødvendigvis er kommercielt rentabel. Det er et oplæg med et meget stort potentielt repertoire. Heldigvis har de senere års udgivelser

ikke kun drejet sig om lidt fedtspilleri med en lille klaver-cd hist og her, men også om en afdækning af det dyre og besværlige orkestrale repertoire. Værkerne af Ludolf Nielsen og Hakon Børresen udgives oven i købet på lavprisetiketten Naxos, hvilket understreger den beundringsværdige og folkeoplysende indstilling. Cd'erne kan købes for en flad halvtredser pr. styk. Det er kulturpolitik, der er til at forstå.

Derfor er det både interessant og pikant, at noget af såvel Ludolf Nielsens som Hakon Børresens orkestermusik ville være kommet på cd *uden* dacapo. Det tyske selskab cpo har nemlig indspillet symfonier og andre ting af de to komponister. Dirigenten er hos cpo danske Ole Schmidt, der i modsætning til dacapos dirigenter rent faktisk har erfaring med begge komponisters musik.

De to selskabers Ludolf Nielsen-cd'er har den 2. symfoni til fælles. Symfonien er et interessant værk, der er i familie med César Franck og Tjajkovskij. Det bærende princip for værket er en stort anlagt tematisk metamorfose, som vist ikke havde fortilfælde i dansk musik dengang i 1909. Ole Schmidts indspilning er flot og stor i slaget. Frankfurts Radiosymfoniorkester er effektivt og får symfonien til at klinge i retning af de udenlandske forbilleder. Schmidt maler store, tunge linier for at give stilen vægtighed. Det lyder imponerende og overraskende, men går bl.a. ud over mellemstemmerne og Ludolf Nielsens velkalkulerede lune. Den nysgerrige lytter lader sig dog næppe genere. Pladen klinger meget flot og stiller med store bogstaver spørgsmålet: Hvorfor ikke spille denne musik oftere?

Dacapo har omvendt entreret med den tyske dirigent Frank Cramer, der både er kvikkere og i højere grad observerer detaljerne i det raffinerede partitur. På den måde kompenseres der for kvalitetsforskellen mellem de to orkestre. Sønderjyllands Symfoniorkester klarer dog skæerne fint, og dacapos optagelse følger dirigentens holdning i sin blotlæggelse af de mange detaljer. Cramers sønderjyske indspilning er derfor at foretrække alene af den grund, at man hører mere af musikken. Heldigvis har de to cd'er forskellige værker som supplement, og her bør især fremhæves den nordisk-mystiske violinromance hos Frank Cramer og den meget smukke *Nocturne lyrique* hos Schmidt – sidstnævnte burde være et dansk standardværk og har for øvrigt intet med senromantik at gøre.

Så til Hakon Børresens symfonier. Owain Arwel Hughes' fortolkninger på Naxos/dacapo

er underkarakteriserede og frem for alt for langsomme. Der er ikke meget salt og skumspøjt i hans udgave af Symfoni nr. 2, *Havet*. Dirigenten og orkestret viser godt håndværk og får støtte i en sikker lydproduktion, men fremførelserne er så stillestående, at musikken blegner. Hos Ole Schmidt hører man straks mere af symfoniernes originalitet. Orkestret og dirigenten er ganske vist ikke så *tight* som partnerskabet i Ålborg, men udførelserne er hurtigere og mere spontane. Orkestret klinger mørkere, og det gør en god virkning. Schmidt går også her lidt for let hen over partiturets detaljer, men den musikalske karakteristik er klart bedre end hos Hughes.

Den 3. symfoni er Børresens mest interessante symfoniske påfund, og han måler sig her nemt med Johan Svendsen og Hugo Alfvén, som er de to komponister, han er mest i familie med. Aalborg Symfoniorkester og Hughes klarer sig betydeligt bedre end i den 2. symfoni, men kan dog ikke måle sig med den tyske indspilning. Alt i alt vil Ole Schmidts plade tilfredsstille de fleste, hvad angår disse to gode symfonier.

På en anden cd giver Hughes os den 1. symfoni og den samtidige violinkoncert. Den 1. symfoni er Børresens svageste, men svigtes ydermere af Hughes, der spiller besynderligt langsomt! Hughes' arkitektoniske evner fejler ikke noget, men i så sløve tempi fratages musikken simpelthen den gnist, den måtte have. Så går det bedre for både komponist og dirigent i violinkoncerten. Det er et attraktivt og ambitiøst værk. Temastoffet er mindeværdigt og sine steder rørende; koncerten er alt i alt et af Børresens mest veloplagte værker. Rebecca Hirsch spiller med en slank og ubesværet tone og tilfører musikken friskhed, men neddæmper dens heroisme. Det bliver på den måde nemmere at tage musikken til sig, og det er en fornuftig håndtering i den aktuelle situation. Hughes dirigerer tilsvarende med letløbende fremdrift, men igen noget underkarakteriseret. Man provokeres til at ønske koncerten spillet med flere kræfter, selv om denne indspilning vil være en stor, positiv overraskelse for mange.

I Asger Hameriks symfonier møder man en helt anden personlighed end de ret tanksomme herrer Børresen og Ludolf Nielsen. Hameriks syv symfonier er tilegnet konger og fyrster, og også indholdet er prangende. Musikken er melodios til overflod, flot og henkastet, men de symfoniske forløb er temmelig uvedkommende. Hver af symfonierne har en 'karakter-titel' på

fransk, men titlerne virker noget postulerede, fordi symfoniernes indhold er påfaldende ens. Bortset fra teknikken, der forbedres betydeligt med årene, sker der ikke nogen særlig udvikling fra symfoni til symfoni. Hamerik har ikke brugt megen tid på at udvikle sin succesrige formel. Er det en forklaring på, hvorfor han næsten ikke skrev noget i sine sidste 25 år?

Helsingborg Symfoniorkester og Thomas Dausgaard gør et fremragende arbejde. Af de tre orkestre/dirigenter, dacapo har sat til at indspille de ukendte symfonier, gør dette partnerskab det ubetinget bedst og spiller dynamisk og smidigt. Optagelserne er rumlige, men med en lidt skinger klang i symfoni nr. 1. De senere optagne værker lyder bedre, og optagelsen af nr. 4 er glimrende.

Den første cd viser dilemmaet ved Hamerik: 1. symfoni er spontan og charmerende musik, ikke særlig sofistikeret. Den 2. symfoni påtager sig derimod en tragisk ramme, men dramaet er overfladisk og ivedkommende. Dausgaard tager det dog heldigvis alvorligt og giver musikken sin chance. Derfor kan man med god samvittighed konstatere, at symfonien er en nitte. På den anden cd hører man symfoni nr. 3, der melodisk, harmonisk og instrumentationsmæssigt er mere interessant end de to foregående. Det gælder i endnu højere grad nr. 4, der her får en beundringsværdig fremførelse i international klasse. Symfonien er som de øvrige bygget over et *idée fixe*, og efter den bombastiske og lidt groteske indledning udfolder Hamerik sin mest substansielle og velklingende løsning af opgaven.

Ved at afdække alle symfonierne når man frem til at kunne værdsætte højdepunkterne. Nr. 4 kunne efter denne indspilning gå direkte ind i det danske standardpertoire, hvis der ellers fandtes et sådant. På den anden side ville nysgerrigheden efter at høre Symfoni nr. 2 vokse, hvis dacapo havde sorteret den fra.

Også hvad kammermusikken angår, kan man sammenligne dacapo og cpo. Dacapo har udgivet en cd med stykker for cello og klaver, spillet med stor musikalitet af Morten Zeuthen og Amalie Malling, i en klangligt lidt træt optagelse. Her er bl.a. et sikkert hit i form af Asger Hameriks *Concert-Romance* og en ganske interessant romance af Louis Glass. Størst opmærksomhed tiltrækker sig dog australsk-fødte Percy Graingers suite over nordiske folkemelodier, *La Scandinavie*, der er overdådigt opfindsom.

Zeuthen og Malling kommer med cd'ens sidste værk, Louis Glass' tidlige cellosone, i

direkte konkurrence med cpo's cd med tre sonater af Glass. Sonaten spilles med en mere luksuriøs finish af Brendstrup og Bjørkøe, hvorimod Zeuthen og Malling satser højere og finder mere drama. Zeuthen kan ikke måle sig med Brendstrups klangskønhed, og også deres artikulation er milevidt forskellig. Om man foretrækker det langt sammenbunde, henrevet skønne og elegante hos Brendstrup eller det lidenskabelige, viltre og mindre polerede hos Zeuthen er en smagssag. Ved klavererne er Malling langt dybere inde i musikken end Bjørkøe, der spiller smukt og klangligt godt tilpasset Brendstrup, men ikke bidrager med så megen karakter. Under alle omstændigheder er det dog en luksus at have sonaten i to gode og forskellige fortolkninger.

Hvad der gør cpo-pladen uomgængelig, er naturligvis førsteindspilningerne af Glass' to violinsonater, hvoraf den anden er klart den bedste. Det er også det bedste værk på cd'en og et af Glass' mest umiddelbart charmerende stykker. Arne Balk-Møller har en smuk, lidt sart tone, der understreger skønanden og det ornamenterende i musikken. Udpræget solistisk er han ikke, men hans spil er ægte kammermusikalsk, og fortolkningerne har sammenhæng. Alt i alt en meget appellerende cd.

Jens Cornelius

Niels Krabbe (ed.): *Symfonien er død – musikken leve og andre essays af Knudåge Riisager. Med indledning af Sven Erik Werner og bibliografi over Riisagers litterære arbejder*. Det Kongelige Bibliotek, København 1997. 179 s., ill., ISBN 87-7023-088-9, kr. 125.

Knudåge Riisager: *Slaraffenland Suites I & II, Tolv med Posten, Darduse, Concertino per tromba*. Håkan Hardenberger (trompet), Helsingborg Symfoniorkester, Thomas Dausgaard (dirigent). Marco Polo/dacapo 8.224082 (1 cd med booklet, 24 s.).

Knudåge Riisager: *Divertimento, Serenade, Sonata, Variations*. Det Kgl. Kapels Strygekvartet, Den skandinaviske Blæserkvintet. Marco Polo/dacapo 8.224081 (1 cd med booklet, 20 s.).

Knudåge Riisager: *Etudes, Qarrtsiluni, Erasmus Montanus Overture*. Radiosymfoniorkestret, Gennady Rozhdestvensky (dirigent). Chandos CHAN 9432 (1 cd med booklet, 24 s.).

Der har i snart mange år været temmelig stille omkring generationen af danske komponister, der begyndte at træde frem i mellemkrigsårene, den generation Bo Wallner kaldte Carl Nielsens arvtagere: Brene, Riisager, J. Bentzon, Høffding m.fl. Disse komponister ville alle være fyldt 100 år i disse år, og den slags kan resultere i udsendelse af jubilæumspublikationer, som det er sket i Knudåge Riisagers tilfælde. Overordnet sagt er jubilæumsudgivelserne en meget velkommen anledning til at revurdere og uddybe billedet af Riisager og måske endog korrigere dette billede, hvis man tilhører en generation, der endnu husker ham som den aldrende konservatoriedirektør, der i '60erne forsvarede konservatismens standpunkt mod kritik fra de yngre, herunder Per Nørgård.

Knudåge Riisager var uden tvivl sin generations mest indflydelsesrige musikmenneske. Sven Erik Werner, som både har skrevet indledningen til bogen med Riisagers essays og den glimrende booklet til kammermusik-cd'en, går i sidstnævnte så vidt som til at sige, at han havde "en indflydelse som få før ham og foreløbig ingen efter ham." Denne indflydelse fik han i kraft af sin utroligt alsidige og offensive virksomhed. Han studerede statsvidenskab og blev cand.polit. i 1921, samtidig med at han uddannede sig som komponist, bl.a. med tre års studier i Paris. Fra 1926 til 1950 var han ansat

i finansministeriet, fra 1939 som kontorchef. Hans administrative evner gav ham sæde i bestyrelsen for Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, i Koda, i Landsdelsorkester-Udvalget, som musikkonsulent i Danmarks Radio og formand for Dansk Komponistforening i 25 år, for blot at nævne de vigtigste af de tillidsposter, han beklædte. Endelig var han fra 1955 til 1967 direktør for Det Kgl. Danske Musikkonservatorium.

Som det fremgår af Niels Krabbes bibliografi bagerst i essaysamlingen, var Knudåge Riisagers litterære produktion enorm, omfattende omtrent 400 skrifter. Ennemæssigt spænder disse skrifter fra artikler om samfundsforhold til ren fiktion, men med hovedvægten på musikæstetiske og musikpolitiske spørgsmål. Riisager udgav selv to gange samlinger med udvalgte essays (*Tanker i Tiden*, 1952, og *Det usynlige mønster*, 1957 i anledning af 60-årsdagen). Mens disse samlingers emnefelt rækker langt ud over det musikspecifikke, synes det at være jubilæumsudgivelsens hensigt at samle Riisagers mest centrale musikrelaterede artikler til en slags poetik.

Gennem hele sin skrivende karriere var Riisager optaget af at afklare, forklare og forsvare sin stillingtagen til århundredets store musikæstetiske spørgsmål: Hvilken vej er den farbare efter romantikken? – Den modernistiske via dodekafoni og serialisme eller den neoklassicistiske? For Riisager var det også et spørgsmål om geografisk orientering – mod det franske eller det tyske. Som Sven Erik Werner udtrykker det i cd-booklet'en: "Hans valg af stilistisk orientering var både en apollinsk bekendelse til objektive (franske) idealer og en kritik af subjektiv (tysk) idealisme, hvis dionysiske excesser han anså for direkte farlige for individ og samfund."

Riisager valgte tidligt side og forblev senere hen sine idealer tro. Ganske vist var han en varm fortalere for Schönberg i 1918, men snart blev det Stravinsky og Les Six (specielt Poulenc), der blev forbilleder. Schönbergs opfindelse af tolvtonemetoden tiltalte ham ikke. Hans nationale præferencer kommer til udtryk allerede i 1924 i en artikel med titlen "Gallisk og Germansk", hvor det med retorisk fynd hedder: "Vor Tids tyske Symfonikere har præsteret orkestrale Maseopbud, der kan tage vejret fra en intetanende Tilhører. Publikum blev således opdraget til at kræve stedse mere. Ligesom Morfinisten, der kræver stedse stærkere Gift. Øret forlanger stærkere og stærkere Paavirkning. Sansen var afstumpet for de fine sjælelige Strenge, som klinger rent og gennemsigtigt i Kammermusik-

ken. En skønne dag var det forbi. Fra Frankrig lod den ensomme Fauns sagte Fløjte" (s. 30).

Riisagers vel nok kendteste artikel, "Symfonien er død – musikken leve", er naturligvis med i samlingen og er endog ophøjet til titel på bogen. Denne artikel, som afstedkom megen debat i de tidlige '40'ere, er for så vidt også et opgør med den tyske romantiske, dynamiske musiktenkning. Men mest antitysk er Riisager dog nok i artiklen "Særlighed og egenart", skrevet i krigens sidste tid, hvor det med klar adresse hedder: "Den sære musik har ingen fremtid. Samfundet ønsker den ikke, har ikke brug for den. Den tilhører et samfund, der selv var sært. Og kunst er ikke for særlinge, den er for folket, for levende mennesker" (s. 25).

Den lange række af essays, som bl.a. omfatter en indsigtfuld evaluering af Carl Nielsen på dennes 100-årsdag, og ikke mindst Sven Erik Werners indfølelse og analyserende introduktion efterlader læseren med et indtryk af en ildsjæl, der bestandig var brændende optaget af og deltager i sin tids æstetiske debat. Han var alt andet end reaktionær, selvom han på sine gamle dage blev overhalet af ungdomsoprør og modernistiske eksperimenter i 'de vilde '60'ere'.

"Det er bemærkelsesværdigt, for ikke at sige forbløffende, at Riisagers tonesprog er fuldt udviklet fra første færd. Nogen afgørende stilændring i hans senere værker lader sig ikke registrere. Han forblev tro mod sin ungdoms idealer til det sidste." Således skriver Sven Erik Werner i booklet'en til den ene af de to cd'er fra dacapo, som viser to forskellige perioder i og sider af Riisagers musikalske skaben. Den ene indeholder kammermusik hovedsagelig fra '20'erne for forskellige besætninger. Mens de tidlige *Variationer* op. 4 fra 1923 virker ret umodne (variationer over en koralagtig melodi med en fiks ide i harmoniseringen) er der væsentligt mere esprit over *Divertimento* op. 9 fra 1925. Det er ikke 'ny vin på gamle flasker' (en Riisager-aversion), men noget næsten kubistisk inspireret, flerlaget, polytonalt og polytematisk. Den anden cd indeholder musik fra '30'erne og '40'erne, og her er der tale om orkestermusik, hovedsagelig for scenen.

Den vægtigste genre i Riisagers musikalske œuvre er nok balletten. Fra omkring 1940 var han nærmest huskomponist på Det Kongelige Teater og han havde et frugtbart samarbejde med balletkunstnere som Harald Lander, Birgit Cullberg og senest Flemming Flindt. Balletten *Slaraffenland* havde premiere i 1942. Oprindeligt

var musikken skrevet som en orkestersuite (1936), men Riisager anvendte den til ballet, hvortil der måtte komponeres supplerende musik. Suite nr. 1 er omtrent identisk med den oprindelige orkestersuite, mens suite nr. 2 er den nye musik, som også lyder anderledes, mindre klassicistisk. Disse suite er perler mht. musikalsk karaktertegnelse med de groteske skildringer af dovendidrikkerne og ædedolkenes procession samt den yndige Prinsesse Sukkergodt. Det er truffet på kornet, vaskeægte neoklassicisme – pastiche, men raffineret og fornemt instrumenteret. Musikken klinger meget dansk trods et umiskendeligt præg af Stravinsky og Prokofiev.

Også musikken til balletten *Tolv med Posten* fra 1939 er spændende musik, der giver karakteristiske signalement af de forskellige måneder. Værket viser igen Riisagers evner for den korte form, det korte karakterstykke som den enkelte balletscene lægger op til. Heroverfor virker den ellers meget populære *Trompetconcertino* med sin konsekvente neobarokstil næsten irriterende musikantisk, for en gangs skyld mere tysk end fransk orienteret.

På plademærket Chandos er indspillet to af Riisagers – med rette – kendteste værker, nemlig balletterne *Qarrtsiluni* og *Etudes*, den ene med sit dybt originale tonesprog, den anden med den raffinerede instrumentation af Czernys etuder, spændende fra det meget simple til det komplicerede, fuld af elegance, humor og fransk indflydelse. Denne cd er også interessant ved at rumme den første indspilning af Riisagers op. 1, *Erasmus Montanus-ouverturen*. Værket er en koncertouverture fra 1920, altså før studieårene i Frankrig, og her hører man dansk romantisk tradition og en del Carl Nielsen.

Disse jubilæumsudgivelser må som nævnt hilses varmt velkommen. Skulle man tillade sig at ønske yderligere i forbindelse med Riisager, måtte det være, at også musikken til balletten *Månerenen* blev indspillet, og at Sigurd Bergs Riisager-biografi, som ligger i manuskript på Det Kongelige Bibliotek, kunne udgives.

Erling Kullberg

Bibliografi 1998

Ved Anne Ørbæk Jensen

Bibliografien er primært baseret på spørgeskemaer. Den har et dobbelt sigte, nemlig at registrere dels danske musikforskernes videnskabelige produktion, dels udenlandske musikforskernes publikationer vedrørende dansk musik. Der er kun optaget titler udkommet i 1997 og 1998. Følgende publikationer medtages som hovedregel ikke i bibliografien: Utrykte universitetspecialer (undtaget ph.d.-afhandlinger), avisartikler, anmeldelser, cd-booklets samt artikler vedrørende musik i *Den Store Danske Encyklopædi*.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

The Danish national bibliography: Music / Dansk Musikfortegnelse. Comp. by the Music Department of the Royal Library / Udarbejdet af Det Kongelige Biblioteks Musikafdeling, 1991-1997, red. af Susanne Sugar. Dansk BiblioteksCenter, Ballerup 1998, 242 s.

Niels Bo Foltmann: "Bibliografi 1997", *DÅfM XXV*, s. 118-25

Thomas Holme Hansen: "Finn Mathiassen: Bibliografi og værkfortegnelse", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 309-22

Anne Ørbæk Jensen: "Indeks til Dansk Årbog for Musikforskning I-XXV 1961-97", *DÅfM XXV*, s. 131-53

Søren Kierkegaard. *International bibliografi / International Bibliography. Musikværker og skuespil / Music Works & Plays*, ved Jens Staubrand (Specialhjælpebidrag 35). Det Kongelige Bibliotek, København 1998, 43 s.

Lansing D. McLoskey: *Twentieth Century Danish Music. An Annotated Bibliography and Research Directory*. Greenwood Press, London 1998, 150 s.

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

Carl Nielsen. *Mennesket og Musikken. The Man and the Music*, red. af Knud Ketting. Cd-rom udgivet af Dansk Musik InformationsCenter, Det Kongelige Bibliotek, Carl Nielsen Museet, Orfeus, Edition Wilhelm Hansen og AM Production MultiMedia, København 1998

DÅfM XXV

Dansk Årbog for Musikforskning XXV (1997) red. af Jens Henrik Koudal og Thomas Michelsen. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødning Musikforlag) København 1998, 159 s.

Farvefilm og filmmusik

Farvefilm og filmmusik, red. af Peter Schepelern, Eva Jørholt og Dan Nissen (Kosmorama, Tidsskrift for filmkunst og filmkultur 222). København 1998, 106 s.

Festskrift Finn Mathiassen

Festskrift til Finn Mathiassen 1928 - 2. III - 1998, udgivet af Thomas Holme Hansen, Bo Marschner og Carl Chr. Møller. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus 1998, 322 s.

Festskrift Karl Aage Rasmussen. I anledning af 50 års fødselsdagen 13.12.1997, udgivet af Aarhus Unge Tonekunstere under redaktion af Hjarne Fessel. Indlagt i *Dansk Musik Tidsskrift* 72/6 (1997/98), 23 s.

M&F 23

Musik & Forskning 23 (1997-98), red. af Erik Wiedemann. C.A. Reitzels Forlag, København 1998, 190 s.

Musikkens tjenere

Musikkens tjenere. Instrument, Forsker, Musiker, red. af Mette Müller og Lisbet Torp (Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VI: 1898-1998). Museum Tusulanums Forlag, København 1998, 297 s.

Nordisk musikpedagogisk forskning

Nordisk musikpedagogisk forskning. Årbok 1998, red. af Harald Jørgensen, Frede V. Nielsen, Bengt Olsson (NMH-publikasjoner 1998/4). Oslo 1998, 166 s.

Sangen i skolen

Sangen i skolen. Om fællessangen i skole og samfund før og nu, red. af Edith Aller og Michael Schelde. Dafolo, Frederikshavn 1998, 148 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Helen Berggren: "Fællessangens danske historie", *Sangen i skolen*, s. 23-38

Henning Bro Rasmussen (†): *Kirkesanger og landsbyorganist. Om den seminarieuddannede lærer som kirkemusikalsk medarbejder gennem 200 år – Om dansk salmesang – Om sanginspektionen 1859-1970*, red. af Tage Kampmann, Frede V. Nielsen og Vagn Skovgaard-Petersen. Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik ved Danmarks Lærerhøjskole, Selskabet for Dansk Skolehistorie og Odense Universitetsforlag, Odense 1998, 399 s.

Karl Aage Rasmussen: *Kan man høre tiden. Essays om musik og mennesker*, red. af Sven Holm. Gyldendal, København 1998, 241 s.

Peter Ryom: "Markuskirken og musikken", *Sphinx (Venezia)* 21/2 (1998) s. 97-101

FØR CA. 1600

John Bergsagel: "The Offices and Masses of St. Knud Lavard (d. 1131)", *Gregorian Chant and Medieval Music*, red. af Audun Dybdahl, Ola Kai Ledang og Nils Holger Petersen. Tapir, Trondheim 1998, s. 13-28

Inge Brink Hansen: "Hildegard af Bingens musik og musikopfattelse", *Kvinder i Musik* 15/43-44 (juli 1998) s. 17-27

Lone Hvass: "Glimt af Helsingørs Musikliv i 14-1600-årene", *Forening & Museum* (Helsingør Museumsforening) 4.11.1998, s. 3-13

Annette Jung: *The long melisms in the non-kalophonic sticherarion*. Ph.d.-afhandling. Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet, København 1998. 193 s.

Annette Jung: "The Interaction between the Syllabic and the Melismatic in the Hymns of the Standard Abridged Version of the Sticherarion", *Cantus Planus* 1995, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary. Budapest 1998, s. 329-36

Ole Kongsted: "Musikken i Danmark 1500-1700", *dacapo katalog*, København 1998, s. 104-09

Ole Kongsted: "Nyopdunkede værker af Gregorius Trehou i Biblioteca Apostolica Vaticana", *Musikkens tjenere*, s. 190-209

Nils Holger Petersen: "Understanding Medieval Chant and Liturgy", *Gregorian Chant and Medieval Music*, red. af Audun Dybdahl, Ola

Kai Ledang og Nils Holger Petersen. Tapir, Trondheim 1998, s. 139-50

Nils Holger Petersen: "The Musical and Liturgical Composition of Visitatio Sepulchri Offices", *Cantus Planus* 1995, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary. Budapest 1998, s. 451-62

Nils Holger Petersen: "Getrons søn: Den nære og fjerne middelalder", *Teologien i Samfundet: Festskrift til Jens Glebe-Møller*, red. af Theodor Jørgensen og Peter K. Westergaard. Anis, København 1998, s. 369-84

Eva Rungwald: "Office Antiphons in the First Mode: Context, Structure, Development and Aesthetics, With Examples of a Working Method", *Gregorian Chant and Medieval Music*, red. af Audun Dybdahl, Ola Kai Ledang og Nils Holger Petersen. Tapir, Trondheim 1998, s. 119-37

Bjarne Schartau og Christian Troelsgård: "The Translation of Byzantine Chants into the 'New Method': Joasaph Pantokratorinos – Composer and Scribe of Musical Manuscripts", *Acta Musicologica* LXIX/II (1997 Juli-Dezember) s. 134-42

Godelieve Spiessens: "Een deens polyfonist van zuid-nederlandse komaf. Gregorius Trehou (Antoing, ca. 1540 – Helsingør, 1619)", *Musica Antiqua. Actuele informatie over oude muziek* 15/3 (august 1998) s. 101-09

CA. 1600 TIL CA. 1910

Anna H. Harwell Celenza: "Efterklange af Ossian. The Reception of James Macpherson's *Poems of Ossian* in Denmark's Literature, Art, and Music", *Scandinavian Studies* 70/3 (Fall 1998) s. 359-96

Elsemarie Dam-Jensen: "Det var et dejligt slag...: om treårskrigen sange", *Sønderjysk månedsskrift* 1998/4, s. 100-05

Henrik Glahn: "Kingo-koraler i Tønder på Brorsons tid. Om en hymnologisk raritet i Musikhistorisk Museums bibliotek", *Musikkens tjenere*, s. 175-87

Carsten E. Hatting: "Musikken i Danmark 1700-1800", *dacapo katalog*, København 1998, s. 109-12

Jens Peter Jacobsen: "Coppini-samlingen. En udgivelse på Internet (WWW)", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 5-10

- Anne Ørbæk Jensen: "Vi er en liden, men modig hær", *Siden Saxo* 15/1 (1998) s. 2-10
- Eva Maria Jensen: "Gustav Mahlers brug af Klopstock i den 2. symfoni", *M&F* 23, s. 73-109
- Lisbeth Ahlgren Jensen: "Musiklivet i Charlotte Schimmelmans og Friederike Bruns saloner", *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*, red. af Anne Scott Sørensen. Odense Universitetsforlag, Odense 1998, s. 231-50
- Knud Arne Jürgensen: "Profeten i Wien – upptakt till en Meyerbeer-renässans", *MusikDramatik* 1998/4, s. 26-28
- Jens Henrik Koudal: "Lavsskik og kollektiv bevidsthed hos musikanter. Tre eksempler fra Århus", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 107-30
- Jørgen Steen Larsen: "Et hidtil ikke offentliggjort brev fra Weyse", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 13/2 (september 1998) s. 26-30
- Bo Marschner: "Schema und Individualität in der Formbildung Bruckners anhand seiner Reprisenkonzeption ab der IV. Symphonie", *Bruckner-Symposium Linz 1996: Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen. Bericht*, red. af Uwe Harten. Linz 1998, s. 17-24
- F.V. Nerland: "Den tapre Landsoldat – 150 år: Dengang jeg drog af sted (...så vidt omkring i verden!)", *Krigshistorisk tidsskrift* 34/1 (1998) s. 13-29 og 34/3 (1998) s. 9-12
- Ole Nørlyng: "Musikken i Danmark 1800-1900", *dacapo katalog*, København 1998, s. 113-16
- Claus Røllum-Larsen: "Spredte træk af Haydns Skabelsens historie i dansk koncertliv", *Program til Roskilde Domkirkes koncert 15. maj 1998*
- Dorothea Schröder: "Reinhard Keisers Festopern für Friedrich IV. von Dänemark: Die Gänsemarkt-Oper im Zeichen der dänische Krone", Dorothea Schröder: *Zeitgeschichte auf der Opernbühne: Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie, 1690-1745*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998, s. 257-268
- Heinrich W. Schwab: "‘Einige Producte meiner kielschen Muse’. Anmerkungen zu einem undatierten Brief von F.L.Ac. Kunzen", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 73-87
- Heinrich W. Schwab: "‘...unendlich Genie hat doch der Knabe’: zu F.L.Ac. Kunzens Sinfonie für den Kopenhagener Königsclub (1787)", *Allan Pettersson Jahrbuch* 1997, Hamburg 1998, s. 9-28
- Torsten Sogaard: "Axel Grandjean. Komponist, landligger og amatørfotograf", *Søllerødbogen* 1998, s. 7-85
- Søren Sørensen: "Nå skruva fiolen", *Meddelelser fra Selskabet Bellman i Danmark* 19 (1998) s. 9-10
- EFTER CA. 1910
- Edith Aller og Malene Bichel: "Dengang man sang. Interview med tdl. seminarirektor Henry Holm", *Sangen i skolen*, s. 10-13
- John Bergsagel: "Delius and Danish literature", *Frederick Delius: Music, Art and Literature*, red. af Lionel Carley. Aldershot, Ashgate 1998, s. 290-310
- Anders Beyer: "Musikken i Danmark 1900-2000", *dacapo katalog*, København 1998, 117-19
- Michael Fjeldsøe: *Den fortængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. Ph.d.-afhandling. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 1998. 359 s.
- Michael Fjeldsøe: "ISCM-arkivet til København", *Dansk Musik Tidsskrift* 72/7 (1997/98), s. 236-37
- Ivar Frounberg: "Lydspors-anatomi. Lydkunst – Musik – Lydkunst", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/1 (1998/99), s. 11-15
- Jørgen Ernst Hansen: "Tanker i anledning af den fjerde udgave af *Musik og Kirke* af Thomas Laub", *Hymnologiske Meddelelser* 27/2 (1998) s. 81-94
- Jens Hesselager: "Ånd og mening [om Niels Marthinsen]", *Dansk Musik Tidsskrift* 72/8 (1997/98) s. 250-56
- Sten Høgel: "Nekrolog, Johannes Mulvad 10.4.1912-13.8.1997", *DÅfM* XXV, s. 72-73

Gitte Kjær og Verner Nicolet: *Det Kongelige Kapel 1948-98*. Gyldendal, København 1998, 320 s.

Niels Krabbe: "Omkring Riisager-året 1997", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 12/4 (marts 1998) s. 51-57

Niels Krabbe: "Randbemærkninger til Kurt Weills radiokantate *Berliner Requiem*". Netpublikation: www.geocities.com/Vienna/4457 (egne projekter – Kurt Weill)

Erling Kullberg: "Gøgl, Charlataneri og Ulyd", *Dansk Musik Tidsskrift* 71/5 (1997/98) s. 156-61

Jan Maegaard: "Arnold Schönberg: de unge år. En biografisk skitse", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 213-26

Jan Maegaard: "Nekrolog, Finn Høffding 10.3.1899-29.3.1997", *DÅfM XXV*, s. 71-72

Jan Maegaard: "Schoenberg: the texts he used", *DÅfM XXV*, s. 15-42

Jan Maegaard: "Schoenberg's Late Tonal Works", *The Arnold Schoenberg Companion*, red. af Walter B. Bailey. Greenwood Press, Westport, Connecticut 1998, s. 177-206

Bo Marschner: "Schubert-konkurrencen 1928. Om dollars og 'Dallas' i klassisk musik i det 20. århundrede", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 227-47

Torben Meyer: "Sådan blev biografien 'Carl Nielsen – Kunstneren og Mennesket' til", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 12/4 (marts 1998) s. 27-37

Hans Møllerup: "Frank Martins »Passacaille«", *Organistbladet* 1 (1998) s. 11-19

Niels Møller: *Sangskolen. Københavns Kommunes Sangskole – Sankt Anna Gymnasium 1929-1989*, udgivet af Selskabet Københavns Drengkors Venner, København 1998, 280 s.

Mette Stig Nielsen: *Madam press died last week at ninety. Tendenser i det 20. århundredes musik*. North, Roskilde 1998, 53 s.

Peder Kaj Pedersen: "Randbemærkninger til en randbemærkning. Om Adornos Sibeliuss-kritik", *Dansk Musik Tidsskrift* 72/7 (1997/98) s. 221-22

Nils Holger Petersen: "Messiaen's Saint François d'Assise and Franciscan Spirituality", *Messiaen's Language of Mystical Love*, red. af Siglind Bruhn. Garland, New York 1998, s. 169-94

Nils Holger Petersen: "«In Rama sonat gemitus...»: The Becket Story in a Danish Medievalist Music Drama, A Vigil for Thomas Becket", *Medievalism in the Modern World*, red. af Richard Utz and Tom Shippey. Brepols, Turnhout 1998, s. 341-58

Nils Holger Petersen: "Salmen og »det moderne«", *Organistbladet* 2 (1998) s. 51-71

Wayne Siegel: "At danse musikken", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/1 (1998/99) s. 2-5

Søren Møller Sørensen: "Dialektik von Innovation und Tradition. Zum Streichquartett-Schaffen Per Nørgårds", *Positionen* 34 (Februar 1998) s. 40-46

Søren Møller Sørensen: "Ein schwebender Stein. Kompositorisch und perzeptive Strukturen – ein Gespräch mit Ivar Frounberg", *Positionen* 37 (November 1998) s. 25-27

Jørgen Teller: "Uhørt – konverter i dag [om elektro-akustisk musik]", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/1 (1998/99) s. 6-10

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

Niels Krabbe: "Musikforskning ved Det Kongelige Bibliotek", *DÅfM XXV*, s. 80-82

Søren Møller Sørensen: "Den ny musik og historieskrivningen. Metodeovervejelser", *DÅfM XXV*, s. 43-56

TEORI/ANALYSE

Niels Viggo Bentzon: "Nogle tanker i relation til mit *Tempererede Klaver*, bind I-XIII", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/2 (1998/99) s. 55-60

Finn Egeland Hansen: "«Trotz dem alten Drachen» – mest om koralsatserne i J.S. Bachs *Jesu, meine Freude*", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 31-54

Thomas Holme Hansen: *Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet V). Århus 1998, 425 s.

Thomas Holme Hansen: "‘Kirke’-tonearterne i 1600-tallets musikteori", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 11-30

Ejnar Kanding: "Nu ser vi i et spejl, i en gåde... Om min musikalske poetik", *Dansk Musik Tidsskrift* 72/7 (1997/98) s. 214-20

Martin Knakkegaard: "Den obligate tambourin og den gyldne shuffle: om kortlæggelse af rytmiske implikationer eksemplificeret gennem emneorienterede analyser af Give in to me og If I ever loose my faith" (Musikteknologi og musikanalyse 1), *Col Legno* 1998, Stak 1, s. 1-13. Også som netpublikation: www.musik.auc.dk/~mk

Carl Bergstrøm Nielsen: "Sprog som musikalsk notation: en undersøgelse af verbal notation og dens forudsætninger med særligt henblik på Stockhausens Aus den sieben Tagen og Für kommende Zeiten", *Col Legno* 1998, Stak 2, s. 1-33

Per Drud Nielsen: *I tusind tanker – om harmonisering og korudsettelse af viser og sange*. Edition Egtved, Egtved 1998, 143 s.

Steen K. Nielsen: "Dialoger med et værk. Analytiske betragtninger over Andriessens *De Stijl*", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 279-305

Carsten Seyer-Hansen: "Finn Mathiassens kor-musik. Nogle overvejelser om tonaliteten i de ti satser fra 1960'erne", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 181-97

ÆSTETIK/FILOSOFI

Steffen Brandorff: *Respons – RealTime i musik-computere. En psykoakustisk undersøgelse af ørets evne til at skelne små onsets-afstande mellem toner*. Ph.d.-afhandling. Institut for musik og musikterapi, Aalborg Universitet, Ålborg 1998. 280 s.

Kirsten Fink-Jensen: *Stemthed – en basis for æstetisk læring: Det musikalske i et livsfilosofisk lys*, udgivet under Udviklingsprogrammer Danmarks Lærerhøjskole, København 1998, 140 s.

Lisbeth Ihlemann: "I will always love you: piger, pop og patos", *Æstetikstudier* 5 (1998) s. 117-31

Karen Juul-Olsen: "Stemmen som udtryk for personligheden", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 269-77

Martin Knakkegaard: "Mediet er musikken – om musik og multimedier", *Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier*, red. af Jens F. Jensen (FISK-Serien 3), Ålborg 1998, s. 117-33

Martin Knakkegaard: "Lærlingens Troldmand – Aspekter af computerens anvendelse inden for musikalsk komposition og fremførelse", *IT og Musikk i allmenlæreruddannelsen*, Rapport nr. 2, red. af Petter Dyndahl. Elverum 1998, s. 25-38

Birger Langkjær: "Hvordan får musikken mening? Om karakter, situation og tilskuere", *Farvefilm og filmmusik*, s. 68-79

Peter Larsen: "Filmmusikkens narrativitet", *Farvefilm og filmmusik*, s. 80-98

Ansa Lønstrup: "Gammel Dansk og Sort Guld. En komparativ analyse af Aksel Schiøtz' og Lars H.U.G.'s stemmer og vokale arbejde med den danske tone", *Festskrift Finn Mathiassen*, s. 249-67

Ansa Lønstrup: "Fra tale og sprog til tone og klang – om stemmen og det lydligt-musikalske i Hotel Pro Formas forestillinger", *Hotel Pro Forma*, red. af Erik Exe Christoffersen. Århus 1998, s. 113-28

Thomas Michelsen: "Carl Nielsen og den græske musik: nogle kilder til belysning af den musikæstetiske konflikt mellem komponisten og hans samtid i begyndelsen af århundredet", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger* 37 (1998) s. 219-31

Nils Holger Petersen: "Søren Kierkegaard's Aestheticist and Mozart's Don Giovanni", *Interarts Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. af Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund og Erik Hedling. Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1997, s. 167-76

Søren Møller Sørensen: "Det store skel og drømmen om forening. Om høj/lav-dikotomien i musikken og musikalsk 'cross over'", *M&F* 23, s. 7-72

PÆDAGOGIK/TERAPI

Peter Abrahamsen: "Fællessangen i det moderne samfund", *Sangen i skolen*, s. 14-22

Edith Aller: "Hvad kendetegner en god tekst til en fællessang?", *Sangen i skolen*, s. 53-72

- Hans Jørgen Andersen og Jens Olsen: "Sangen i skolen – hvad synger man i dag?", *Sangen i skolen*, s. 39-52
- Helen Berggren og Jens Olsen: "Den gode melodi til en fællessang", *Sangen i skolen*, s. 73-84
- Malene Bichel: "Man skal nyde, før man kan yde", *Sangen i skolen*, s. 85-94
- Susanne Eken: *Den menneskelige stemme. Psyke, soma, funktion, formidling*. Hans Reitzels Forlag, København 1998, 115 s.
- Kirsten Fink-Jensen: "Læring og musikalske udtryksformer i en børnehave", *Nordisk musikpædagogisk forskning*, s. 143-61
- Mogens Jensen: *6. klasse – hvordan går det? En undersøgelse af erfaringer med obligatorisk musikundervisning på 6. klassetrin* (Musikpædagogiske studier, DLH 1). Danmarks Lærerhøjskole, Institut for Æstetiske Fag og Medicpædagogik, København 1998, 155 s.
- Frede V. Nielsen: *Almen musikdidaktik*, 2. rev. udgave. Akademisk Forlag, København 1998, 411 s.
- Frede V. Nielsen: "Om relationer mellem praktisk og videnskabelig musikpædagogik: Hvordan kan forskning have betydning for musikpædagogisk praksis?", *Nordisk musikpædagogisk forskning*, s. 19-35
- Frede V. Nielsen: "Cand. pæd. uddannelsen i musik på Danmarks Lærerhøjskole", *Dansk Sang* 50/2 (1998) s. 13-16
- Frede V. Nielsen: "Grundproblemer i de musik-æstetiske fags pædagogik", *Kvan* 18/51 (1998) s. 39-54
- Mogens Sørensen: "Fællessangen i lyset af et kulturbegreb – replik til mine kolleger", *Sangen i skolen*, s. 95-103
- INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Mogens Andersen: "Electrophonica – gadgets or instruments?", *Musikkens tjenere*, s. 101-12
- Mogens Andersen: "Considering the Updating of a Masterpiece", *Crosscurrents and Counterpoints. Offerings in Honor of Bengt Hambroius at 70*, red. af Per F. Broman m.fl. Göteborg 1998, s. 206-16
- Ture Bergstrøm: "Pörschmann-blokføjten på Musikhistorisk Museum. Beretning om en teknisk undersøgelse", *Musikkens tjenere*, s. 139-65
- Henrik Bøggild og Merete Westergaard: "Omkring et flygel. Carl Claudius' Samling nr. 73", *Musikkens tjenere*, s. 113-23
- Olav Haugland: "Benjamin Wulff – en dansk 1700-tals orgelbygger", *Orglet* 1 (1998) s. 4-9
- Gunnar Husted: "Hans Matthison-Hansens husorgel i Roskilde Klosterkirke", *Orglet* 2 (1998) s. 17-23
- Anne Ørbæk Jensen: "'Disse Monumenter ere jo ikke Stene'. De tidligste historiske koncerter på Musikhistorisk Museum", *Musikkens tjenere*, s. 33-69
- Jørgen Jensen: "De forsvundne bronzealderlurer. Om kongelige gaver og arkæologisk diplomati", *Nationalmuseets Arbejdsmark* 1998, s. 27-40
- Peter Andreas Kjeldsberg: "Med fødselshjælp fra Danmark. Ringve Museum i Trondheim", *Musikkens tjenere*, s. 71-84
- Mads Kjersgaard: "Rekonstruktionen af renæssanceorglet på Sønderborg Slot", *Orglet* 2 (1998) s. 4-9
- Laurence Libin: "Changing Aspects of Collecting: Emilius Scherr and Rudolf Olsen in The Metropolitan Museum of Art", *Musikkens tjenere*, s. 85-100
- Mette Müller: "Angul Hammerich. Manden bag Musikhistorisk Museum – og dets direktør fra 1898 til 1931", *Musikkens tjenere*, s. 9-31. Også publiceret i *MUSA* 16/7 (april 1998) s. 14-23
- Mette Müller: "Kongens harmonika. Fra fritungeinstrumenternes tidligste historie i Danmark", *Musikkens tjenere*, s. 211-30
- Mette Müller: "Selskov-føjten", *Nomus* (Nordsjællands Museumsforening) 11/3 (1998) s. 9-11
- Hans Rostholm: "Holing-lurerne", *FRAM – Fra Ringkøbing Amts Museer* 1998, s. 132-41

Hans Rostholm og Erik Axel Wessberg:
"Gjallarhorn", *Skalk* 1998/6, s. 5-9

Lisbet Torp: "Bliver man skotte af at spille på
sækkepipe? Om begrebet nationalinstrument",
Musikkens tjenere, s. 231-59

Lance Whitehead: "The triple-strung Hass
clavichord of 1761", *Musikkens tjenere*, s. 125-38

POPULÆRMUSIK

Peder Bundgaard: *Lykkens pamfil. Dansk rock i
60erne*. Borgen, Valby 1998, 417 s.

Michael Eigtved: *Det populære musikteater – fra
rockritual til popmelodrama: 1968-1993*. Ph.d.-
afhandling. Center for urbanitet & æstetik,
Institut for Litteraturvidenskab, Københavns
Universitet, København 1998, 183 s.

Lisbeth Ihlemann: "Michael Jackson – monster,
maskine, myte, menneske?", *M&F* 23, s. 110-25

Bodil K. Jensen: "Puls, kult og ekstase i nye
typer af musikvideoer", *Anglo Files* 107 (maj 1998)
s. 18-21

Annemette Kirkegaard: "Hvad i alverden...
Om betydningen af verdensmusik i den vest-
lige verdens populærmusikkultur", *Anglo Files*
107 (maj 1998) s. 9-13

Palle Schantz Lauridsen: "'Action Speaks
Louder Than Words'. Chaplin og lydfilmen",
Farvefilm og filmmusik, s. 52-67

Morten Michelsen: "Diamanthunde og kunst-
forbrydelser – dystopier med musik af David
Bowie", *Anglo Files* 107 (maj 1998) s. 22-26

Lars Kjerulf Petersen: "Techno! Techno!
Techno!", *Anglo Files* 107 (maj 1998) s. 14-16

Jesper Poulsen: "U2 go visual. Om U2 og Zoo
TV", *Anglo Files* 107 (maj 1998) s. 28-31

Peter Schepelern: "Klangen af billeder. Udvik-
lingslinier i filmmusikkens historie", *Farvefilm og
filmmusik*, s. 34-50

Christian Braad Thomsen & Asger Schnack:
Bob Dylan. En guide til hans plader. Høst & Son,
København 1998, 266 s.

SOCIOLOGI

Kirsten Sass Bak: "Sang, individ og kultur.
Fire bedsteforældre – et forsøg", *Festskrift Finn
Mathiassen*, s. 151-76

ETNOLOGI

Annemette Kirkegaard: "Musiketnologi og
musikhistorie", *DÅFM XXV*, s. 57-70

Annemette Kirkegaard: "Om populær-
musikkens rolle i de afrikanske byer; med
eksempler fra Dar es Salaam og Zanzibar
Town", *M&F* 23, s. 126-58

Jens Henrik Koudal: "Musikforskning ved Dansk
Folkemindesamling", *DÅFM XXV*, s. 83-85

Svend Nielsen: "Stammer Havfruen fra Folia?",
Festskrift Finn Mathiassen, s. 131-49

Jane Mink Rossen: "Performances of Traditional
Jewish Music in Denmark at the end of the
1960s and the beginning of the 1990s", *Jewish
Studies in a New Europe. Proceedings of the Fifth
Congress of Jewish Studies in Copenhagen 1994
under the Auspices of the European Association
for Jewish Studies*, red. af Ulf Haxen, Hanne
Trautner-Kromann & Karen Lisa Goldschmidt
Salamon. Det Kongelige Bibliotek, København
1998, s. 654-61

Elsebeth Strange: "Den sorte fugl – musikken
i al-Andalus", *Sfinx* 21/4 (1998) s. 143-49

DANSEFORSKNING

Erik Aschengreen: *Der går dans. Den Kongelige
Ballet 1948-1998*. Gyldendal, København 1998,
704 s.

August Bournonville: *Lettres sur la Danse et
Chorégraphie. Introduction par Knud Arne
Jürgensen*. BiblioDanese, Edition McDolin,
Paris 1998, 98 s.

Knud Arne Jürgensen og Ann Hutchinson
Guest: *Robert le Diable, The Ballet of the Nuns*
(Language of Dance Series 7). Gordon &
Breach Publishers, London 1998, 218 s.

Knud Arne Jürgensen: *Balletmesteren August
Bournonvilles papirer. Registratur ved og indledning
af Knud Arne Jürgensen* (Indsigt, Håndskrift-
afdelingens Arkivregistraturer 9). Det Kongelige
Bibliotek, København 1998, 213 s.

Knud Arne Jürgensen: "August Bournonvilles ballet til Meyerbeers opera *Robert le Diable*", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 13/1 (juni 1998) s. 15-24

Knud Arne Jürgensen: "Is Verdi's Ballet for *Macbeth* a »Replay« of that in Meyerbeer's *Robert le Diable*?", *Meyerbeer-Studien* 2 (1998) s. 295-303

Knud Arne Jürgensen: "Il Balletto Reale Danese in visita a Torino", *Torino Danza XI Festival Internazionale di Balletto*. Teatro Regio Torino, Torino 1998, s. 47-58

Knud Arne Jürgensen: "Den norske Springdans i Danmark", *Nordisk forening for folkedansforskning, Brev* 21 (december 1998) s. 11-20

IKONOGRAFI

Mogens Bencard: "Cornelis Gijsbrechts' trompe l'oeil", *Musikkens tjenere*, s. 167-74

Erik A. Nielsen: "Solens fødsel – om ikonografien i Mozarts Tryllefløjten", Erik A. Nielsen: *Solens Fødsel. Seks tekster om kristendommens hemmeligheder*. Anis, Frederiksberg 1998, s. 179-224

FILOLOGI

Michael Fjeldsøe: "Om videnskabelig editions-teknik", *M&F* 23, s. 159-76

Finn Egeland Hansen og Niels Bo Foltmann: "Problemer og erfaringer i forbindelse med udgivelsen af Niels W. Gades værker", *DÅFM XXV*, s. 9-14

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Michael Fjeldsøe (udg.): *Carl Nielsen Værker II/5, Symfoni nr. 5 opus 50*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 1998, xx + 169 s.

Niels Bo Foltmann (udg.): *Carl Nielsen Værker II/2, Symfoni nr. 2 opus 16 "De fire Temperamenter"*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 1998, xxii + 175 s.

Niels Bo Foltmann (udg.): *Niels W. Gade Works / Werke I/2, Symphony no. 2, op. 10 / Symphonie Nr. 2, op. 10*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 1998, xv + 202 s.

Jens Peter Jacobsen (udg.): *Aquilino Coppini: Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori... E fatta spirituale da Aquilino Coppini Accademio Inquieto... In Milano 1607*. Netpublikation: www.jpj.dk/coppini.htm

Ole Klitgaard (udg.): *16 Schubert-Sange. Udvalgte Lieder i sangbar oversættelse*. Museum Tusculanums Forlag, København 1998, 120 s.

Jan Mægaard (udg.): *Niels W. Gade Works / Werke I/8, Symphony no. 8, op. 47 / Symphonie Nr. 8, op. 47*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 1998, xiv + 223 s.

Peter Weincke og Bent Frederiksen (udg.): *Jens Peter Larsen: Messetoner efter gammel kirkelig tradition*, 4. rev. udg. Samfundet Dansk Kirkesang. Edition Egtved, Egtved 1998, 128 s.

Supplement til bibliografi 1997

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Lisbeth Lorenzen, Ritta Løndal og Lars Ole Bonde: "Den jyske Opera 1972-1997. En oversigt over samtlige forestillinger", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 96-153

Henrik Fibiger Nørfelt (red.): *Organistbogen. En beskrivelse af organist- og kantorstillinger klassificeret i tjenestemændenes akademiske lønrammesystem, en beskrivelse af de respektive kirkeorgler samt et tillæg hertil, fortegnelse over Folkekirkens Kirkemusikskoler og deres lærere*, udgivet af Dansk Organist- og Kantor Samfund, 8. udgave. Poul Kristensens Forlag, Herning 1997, 378 s.

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

Byzantine Chant
Byzantine Chant – Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, red. af Christian Troelsgård (Monographs of the Danish Institute at Athens, Vol. 2). Aarhus University Press, Århus 1997, 204 s.

Dansk Kirkesang
Dansk Kirkesangs Årsskrift 1997, red. af Bine Bryndorf, Christian Thodberg og Peter Thyssen. Århus s.a., 152 s.

Fra Århusopera til Landsopera
Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år 1947-97, red. af Lars Ole Bonde m.fl. Århus 1997, 318 s.

Musik & pædagogik
Musik & pædagogik, red. af Elsebeth Kirk. Forlaget Modtryk, Århus 1997, 222 s.

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600
Jørgen Raasted: "Koukouzeles' Sticherarion", *Byzantine Chant*, s. 9-21

Christian Troelsgård: "The Development of a Didactic Poem. Some remarks on the 'Ἰσού, ὀλίου, ὀξεία' by Ioannes Glykys", *Byzantine Chant*, s. 69-85

CA. 1600 TIL CA. 1910
Werner Bodendorff: *Schubertbiografi. Hvem var Franz Schubert? – En biografi*, udgivet af Franz Schubert Selskabet, Danmark, Roskilde 1997, 250 s.

Harald Herresthal: "Wechselwirkungen in der Musik – Musik ohne Grenzen. Deutscher Einfluß in den nordischen Ländern", *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1814*, udgivet af Bernd Henningsen m.fl. Jovis Verlagsbüro, Berlin 1997, s. 222-27

Nils Holger Petersen: "King and Marshal: Ballad and Liturgy in a Danish Music Drama", *Medievalism in Europa II*, red. af Leslie J. Workman, Kathleen Verduin (Studies in Medievalism VIII, 1996). D.S. Brewer, Cambridge, Mass. 1997, s. 72-85

Heinrich W. Schwab: "Der >nordische Ton< in der Musik des 19. Jahrhunderts", *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1814*, udgivet af Bernd Henningsen m.fl. Jovis Verlagsbüro, Berlin 1997 s. 228-31

EFTER CA. 1910
Niels Viggo Bentzon: *Paul Hindemith*. Artia, København 1997, 146 s.

Lars Ole Bonde (red.): "22 år i Den jyske Operas tjeneste. En erindringssamtale med kapelmester Gerhard Schepelern", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 11-30

Lars Ole Bonde: "Den jyske Operas skæbneår. Blade af Den jyske Operas historie i den kritiske periode 1969-1976", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 35-44

Lars Ole Bonde (red.): Fra krise til stabilitet. Dramatik og dagligdag i bestyrelsesarbejdet på Den jyske Opera i perioden fra 1972-1986. Interview med Søren Sørensen", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 61-70

Lars Ole Bonde (red.): Den rette mand på det rette sted på det rigtige tidspunkt. Interview med Francesco Cristofoli", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 71-84

Henrik Glahn: "Laubs udvikling frem mod kirkesangsreformen", *Dansk Kirkesang*, s. 42-64

Per Günther: *Musik i Esbjerg gennem 128 år*. Esbjerg Byhistoriske Arkiv, Skriftrække B nr. 19, Esbjerg 1997, 544 s.

Janne Lauritzen: "Opera – en lidenskab", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 31-34

Jan Maegaard: "Grenzüberschreitungen", *Lass singen, Gesell, lass rauschen*, red. af Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung 32). Wien/Graz 1997, s. 141-49

Jan Maegaard: "Schoenberg's Incomplete Works and Fragments", *Constructive Dissonance*, red. af Juliane Brand and Christopher Hailey. University of California Press, Los Angeles 1997, s. 131-45

Niels Møller: "Københavns Drengekor og Dansk Kirkesang", *Dansk Kirkesang*, s. 22-32

Hans Nyholm, Walther Börner og H. Hildebrand-Nielsen: "Veteranerne ser tilbage", *Dansk Kirkesang*, s. 33-41

Lars Møller Rasmussen: "Den rejsende opera. Fra åben scene og totalteater til rock-rig og transportabelt kukkaseteater", *Fra Århusopera til Landsopera*, s. 45-60

Peter Thyssen: "Carl von Winterfeld – et forbillede for Thomas Laub", *Dansk Kirkesang*, s. 65-90

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

ÆSTETIK/FILOSOFI

Elsebeth Kirk: "Musikalitet", *Musik & Pædagogik*, s. 35-47

Martin Knakkegaard: "Virtually no Reality", rapport fra et mediesymposium, Stockholm 1997. Netpublikation: www.musik.auc.dk/~mk

Benedicte Riis: "Sangen og Livsmusikken", *Musik & Pædagogik*, s. 55-68

PÆDAGOGIK/TERAPI

Lars Ole Bonde: "Music analysis and Image Potentials in Classical Music", *Nordisk tidsskrift for musikterapi* 6/2 (1997) s. 121-28

Lena Dich: "Musik på fritidshjem", *Musik & Pædagogik*, s. 162-77

Kirsten Fredens: "Musikken i den personlige udvikling", *Musik & Pædagogik*, s. 101-17

Kjeld Fredens: "Den musikalske formidling og det musiske menneske", *Musik & Pædagogik*, s. 118-30

Bibi Fussing: "Musik og bevægelse i vuggestuer og børnehaver", *Musik & Pædagogik*, s. 133-46

Sven-Erik Holgersen: "Musik og leg", *Musik & Pædagogik*, s. 69-83

Sven-Erik Holgersen: "Musikalsk og sproglig udvikling", *Musik & Pædagogik*, s. 84-100

Ole Hummelgård: "Musik og arbejdet med personlighedsafvigere", *Musik & Pædagogik*, s. 178-92

Elsebeth Kirk: "Musik og pædagogik i historisk perspektiv", *Musik & Pædagogik*, s. 11-20

Elsebeth Kirk: "Musik og pædagogik – tendenser i slutningen af det 20. århundrede", *Musik & Pædagogik*, s. 21-34

Elsebeth Kjær Olsen: "Musik med voksne udviklingshæmmede", *Musik & Pædagogik*, s. 193-203

Finn Thomsen: "Musik med det udviklingshæmmede barn", *Musik & Pædagogik*, s. 147-61

Birthe Varsted: "Musik og ældre", *Musik & Pædagogik*, s. 204-19

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Kim Furdal: "Det danske folks første genforeningsmonument. Kirkeklokker til Sønderjylland", *Sønderjysk Månedsskrift* 73/1-2 (1997) s. 22-27

Jan Maegaard: "Schoenberg's Organ Variations – How Should They Sound?", *Reflections 1947-1997. The Organ Department*, red. af Marilyn Mason og Margaret Thomsen. The University of Michigan School of Music, Ann Arbor 1997, s. 128-31

POPULÆRMUSIK

Les Back: "Nazisme & Jitterbug", *Social Kritik: Klassifikation* 9/51 (1997) s. 6-25

Ove Sernhede: "Harlem-renæssancens aktualitet", *Social Kritik: Klassifikation* 9/51 (1997) s. 26-31

SOCIOLOGI

Lisbeth Ihlemann: "Fans, Fans, Fans...: Boy bands, pigedrømme og kulturel degradering", *Tankestrøger – nye medier, andre unge*, red. af Kirsten Drotner og Karen Klitgaard Povlsen. Borgen/Medier, Valby 1997, s. 9-27

Dansk Selskab for Musikforskning 1998

Ved Selskabets ordinære generalforsamling torsdag den 26. marts 1998 blev Mogens Andersen, Peter Woetmann Christoffersen og Morten Michelsen valgt til bestyrelsen. Som suppleant valgtes Birthe Trærup, og Henrik Palsmar blev genvalgt som revisor. Kontingentet blev fastsat til 100 kr. for ordinære medlemmer, 125 kr. for to medlemmer med samme adresse, mens kontingentet for studerende uændret er 50 kr.; medlemsprisen for årbogen forblev uændret 125 kr.

På sit møde d. 12. maj konstituerede bestyrelsen sig med Peter Woetmann Christoffersen som formand, Mogens Andersen som næstformand, Eva Hvidt som kasserer og Eva Maria Jensen som sekretær.

Dania Sonans-komiteén består fremover af Henrik Glahn, Claus Røllum-Larsen og Thomas Holme Hansen.

Der har i 1998 været holdt følgende medlemsmøder, som alle har fundet sted kl. 19.30 på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K:

Torsdag d. 26. februar, Thomas Holme Hansen: Europæisk toneartsteori i 1600-tallet: Fra modus til toneart?

Onsdag d. 15. april, Frede V. Nielsen: Musikpædagogisk forskning og dens relationer til musikvidenskaben.

Tirsdag d. 12. maj, Morten Michelsen: Sprog og lyd i analysen af rockmusik.

Mandag d. 19. oktober, Bengt Hambræus: Urtekstsyndromet og den opførelsespraktiske boomerang-effekt.

Tirsdag d. 24. november, symposium om monumentudgaver med oplæg fra Niels Krabbe, Niels Bo Foltmann og Finn Egeland Hansen.

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff, i alt 26 bd.).

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark:

I *Verker af Mogens Pederson*. Udg. af Knud Jeppesen. København 1933. Udsolgt.

II *Madrigaler fra Christian IV's tid*. (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III *Madrigaler fra Christian IV's tid*. (Pederson, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.

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

V *Musik fra Christian III's tid*. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1986.

VI J.E. Hartmann: *Fiskerne*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1993.

VII J.E. Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1980.

VIII C.E.F. Weyse. *Samlede Verker for Klaver* 1-3. Udg. af Gorm Busk. Engstrøm & Sødning 1997.

IX C.E.F. Weyse: *Symfonier. Bind 1: Symfonier 1 & 2*. Udg. af Carsten E. Hatting. Engstrøm & Sødning 1998.

Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972. Udg. af Henrik Glahn, Søren Sørensen og Peter Ryom – i samarbejde med International Musicological Society. Edition Wilhelm Hansen 1974.

20 *Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck »Giardino Novo I-II«*, København 1605/06. Udg. af Henrik Glahn m.fl., Københavns Universitet. Edition Egtved 1983.

Die Sinfonie KV 16a »del Sgr. Mozart«. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstausführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984. Udg. af Jens Peter Larsen og Kamma Wedin. Odense Universitetsforlag 1987.

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985. Udg. af Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted. Engstrøm & Sødning 1989.

Nordisk Musikforskerkongres Århus 2000

Den 13. Nordiske Musikforskerkongres afholdes fra tirsdag d. 15. til lørdag d. 19. august 2000 på Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet. Den danske planlægningsgruppe består af Peter Woetmann Christoffersen (Københavns Universitet og Dansk Selskab for Musikforskning), Finn Egeland Hansen (Aalborg Universitet), Bo Marschner, Charlotte Rørdam Larsen og Thomas Holme Hansen (Aarhus Universitet). I februar 1999 afholdes det første af to møder i den nordiske planlægningskomité. Kongressen får i løbet af foråret 1999 sin egen hjemmeside på Internettet. Alle forslag og forespørgsler bedes rettet til: Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Langelandsgade 139, DK-8000 Århus C. E-mail: nmk2000@hum.aau.dk.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O.L.

Allan Pettersson Jahrbuch 1997. *Beiträge zur skandinavischen Sinfonik*, hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft von Michael Kube. Von Bockel Verlag, Hamburg 1998. 148 s., noder, ISBN 3-931696-18-2.

DOREMI. Musikvidenskabeligt Instituts fagblad, 23. årg. nr. 2 (febr. 1998), 3 (april 1998) og 4 (juni 1998), red. af Lise Westzynthius, Christian Hildebrandt, Marc Elay, Emil Svendsen og Jesper Thaning. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 1998. 27, 40, 43 s.

Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv (Dansk arkivets årsskrift 17, 1998), red. af Henning Urup. Dansk Dansehistorisk Arkiv, København 1998. 23 s., ill., ISSN 0107-685X.

Moscow News, 1-52 (1998), 16 s.

Musik & Forskning 23 (1997-98), red. af Erik Wiedemann, udg. af Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. C.A. Reitzel, København 1998. 190 s., ill., noder, ISBN 87-7876-107-7, ISSN 0903-188X.

NFL 50 år (Norsk Folkemusikklag. Skrift nr. 11 - 1997), red. af Hans-Hinrich Thedens. Norsk Folkemusikklag, Oslo 1998. 141 s., ill., noder, ISSN 0800-3734.

Nordic Sounds, red. af Anders Beyer, 1-4 (1998), 31 s. (+ 1 cd).

Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbog 1998 (NHM-publikasjoner 1998:4), red. af Frede V. Nielsen, Harald Jørgensen og Bengt Olsson. Norges Musikhøgskole, Oslo 1998. 166 s., ill., noder, ISBN 82-7853-012-2, ISSN 0333-3760.

BOGUDGIVELSER

Per F. Broman, Nora A. Engebretsen og Bo Alphonse (eds.): *Crosscurrents and Counterpoints. Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70* (Publications from the University of Gothenburg, Department of Musicology 51). University of Gothenburg, Göteborg 1998. 285 s., ill., noder, ISBN 91-85974-45-5, ISSN 0348-0879.

Julia-K. Bütthe og Thomas Riis (eds.): *Studien zur Geschichte des Ostseeraumes II. Die Städte des Ostseeraumes als Vermittler von Kultur 1240-1720* (Odense University Studies in History and Social Sciences 202 / Dansk Komité for Byhistorie. Byhistoriske Skrifter IX). Odense University Press, Odense 1997. 115 s., ill., noder, ISBN 87-7838-240-8.

Thomas Holme Hansen, Bo Marschner og Carl Chr. Møller (eds.): *Festskrift til Finn Mathiasen. 1928 - 2. III - 1998*. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus 1998. XIV + 322 s., ill., noder, ISBN 87-980589-2-4.

Thomas Holme Hansen: *Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske tonearts-teori* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet V). Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus 1998. 425 s., noder, ISBN 87-980589-3-2.

Helge Ingstad: *Songs of the Nunamiut. Historical Recordings and Transcriptions of an Alaskan Eskimo Community*, ed. by Sigvald Tveit, transcriptions by Eivind Groven. Tano Aschehoug, Oslo 1998. 120 s., noder, inkl. 2 cd'er, ISBN 82-518-3778-2.

Mogens Jensen: *6. klasse - hvordan går det? En undersøgelse af erfaringer med obligatorisk musik-*

undervisning på 6. klassetrin (Musikpædagogiske Studier – DLH 1). Danmarks Lærerhøjskole, Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik, København 1998. 155 s., ill., ISBN 87-7701-631-9.

Mette Müller og Lisbet Torp (eds.): *Musikkens tjenere. Instrument – Forsker – Musiker* (Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VI: 1898-1998). Musikhistorisk Museum og Museum Tusculanums Forlag, København 1998. 297 s. + [24 s.] placher, ill., noder, ISBN 87-7289-4660, ISSN 0900-2111.

Frede V. Nielsen: *Almen Musikdidaktik*, 2. reviderede og bearbejdede udgave. Akademisk Forlag, København 1998. 411 s., ill., ISBN 87-500-3493-6.

Mette Stig Nielsen: *Madam Press died last week at ninety. Tendenser i det 20. århundredes musik*. Forlaget North Art / Tidsskriftet North, Roskilde 1998. 53 s., ill., inkl. 2 cd'er, ISSN 0105-1512.

Henning Bro Rasmussen: *Kirkesanger og landsbyorganist. Om den seminarieuddannede lærer som kirkemusikalsk medarbejder gennem 200 år. Om dansk salmesang. Om sanginspektionen 1859-1970*, red. af Tage Kampmann, Frede V. Nielsen og Vagn Skovgaard-Petersen, udgivet af Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik, Danmarks Lærerhøjskole og Selskabet for Dansk Skolehistorie. Odense Universitetsforlag, Odense 1998. 399 s., ill., noder, ISBN 87-7838-356-0.

Peter Reinholdsson: *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova series 14). Uppsala University Library, Uppsala 1998. 440 s., ill., noder., inkl. 1 cd, ISBN 91-554-4243-9, ISSN 0081-6744.

Marie-Christine Skuncke og Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Atlantis, Stockholm 1998. 428 s., ill., noder, ISBN 91-7486-670-2.

NODEUDGIVELSER

Flavio Arpini (ed.): *Giovan Battista Leonetti. Il primo libro de madrigali a cinque voci e Missarum octonis vocinis liber primus* (Biblioteca Musicale Cremasca I). Amici del Museo di Crema 1998, xlv + 194 s.

Pieter Dirksen (ed.): *Orgelmusik av familjen Diiben / Orgelwerke der Familie Diiben / Organ Works by the Diiben Family* (Bibliotheca Organica Sueciae 1). Runa Nototext, Stockholm 1997. xxvi + 46 s., ill., noder, ISMN M-706864-00-6.

Ole Klitgaard: *16 Schubert-sange. Udvalgte lieder i sangbar oversættelse*. Museum Tusculanums Forlag, København 1998. 120 s., noder, ISBN 87-7289-487-3.

CD-ROM-UDGIVELSER

Knud Ketting (ed.): *Carl Nielsen. Mennesket og Musikken. The Man and the Music*, udg. af Det Kongelige Bibliotek, MIC, Odense Bys Museer, Edition Wilhelm Hansen, Orfeus og AM Production Multimedia. Edition Wilhelm Hansen, København 1998. Cd-rom + booklet, 48 s., ISBN 87-986907-0-1.

CD-UDGIVELSER

Camillo Carlsen: *Sinfonische Suite, Choralvariationen*. Peter Heise: *Three Organ Chorales*. Rued Langgaard: *Toccata*. Eva Feldbæk (orgel). dacapo/Marco Polo 8.224089 (1 cd med booklet, 20 s.).

Asger Hamerik: *Symphony No 6*. Niels W. Gade: *Novelletter opp. 53 & 58*. Deutsche Kammerakademie Neuss, dir. Johannes Goritzki. cpo/Westdeutscher Rundfunk Köln, Georgsmarienhütte 1998. cpo 999 516-2 (1 cd med booklet, 31 s.).

Anna Norrby: *Stockholmsbilder*. Caprice Records, Stockholm 1998. CAP 21589 (1 cd med booklet, 23 s.).

Rotne/Vandrup: *exorcism/ecstasy*. Nicolai Flor Rotne og Niels Vandrup. Lydkunsttidskriftet van Gogh, København 1998. label-001 (1 cd).

Heinrich Schütz: *Geistliche Chor-Music*. Weser-Renaissance Bremen under ledelse af Manfred Cordes. cpo/Sender Freies Berlin, Georgsmarienhütte 1998. cpo 999 546-2 (2 cd'er med booklets, 47 s.).

Under Byen: *veninde i vinden*. ROSA, Århus 1998. rosa tur 9802 (1 cd).

Skribenter i dette bind

Kirsten Sass Bak, lektor, cand.mag.,
Jagtvej 14, 8270 Højbjerg

Lars Ole Bonde, lektor, cand.mag.,
Kaserneboulevarden 25, 8000 Århus C

Steffen Brandorff, programmør, cand.mag.,
Borgergade 27, 7160 Tørring

Jens Cornelius, programmedarbejder, cand.phil.,
Griffenfeldsgade 9, 3.tv., 2200 København N

Annette Erler, forskningsstipendiat, mag.art.,
Næsbyholmvej 23, 2700 Brønshøj

Michael Fjeldsøe, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
Vestervang 34A, 2.th., 2500 Valby

Thomas Holme Hansen, forskningsadjunkt, ph.d.,
Harald Kiddes Vej 42, 8230 Åbyhøj

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art.,
Wiehesvej 11, 2900 Hellerup

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, MA, Ph.D.,
Gl. Kongevej 78, 3.tv., 1850 Frederiksberg C

Sten Høgel, lektor, cand.mag.,
Hesselvangen 6, Ganløse, 3660 Stenløse

Thorkil Hørlyk, lektor, ph.d.,
Mastrupvej 9, 9330 Støvring

Lisbeth Ahlgren Jensen, mag.art.,
Willemoesgade 79, 1. sal, 2100 København Ø

Anne Ørbæk Jensen, forskningsbibliotekar,
cand.mag., Kiplings Allé 13, 2860 Søborg

Annette Jung, ph.d.,
Granlyet 3, 3540 Lyngø

Niels Krabbe, førstebibliotekar, cand.mag.,
Stolpevej 16, 2650 Hvidovre

Erling Kullberg, lektor, mag.art.,
Kalkærparken 117, 8270 Højbjerg

Charlotte Lindvang, forskningsassistent,
kandidat i musikterapi, Vester Allé 11,
9520 Skørping

Ansa Lønstrup, lektor, cand.mag.,
Skjoldsgade 12, 8260 Viby J.

Bo Marschner, professor, mag.art.,
Svejstrupvej 31, Svejstrup, 8660 Skanderborg

Morten Michelsen, adjunkt, ph.d.,
Rodosvej 63, 2. sal, 2300 København S

Thomas Michelsen, forskningsbibliotekar,
cand.mag., Viborggade 22, 1.tv.,
2100 København Ø

Jørgen Mortensen, docent, mag.art.,
Matrosvænget 213, 6710 Esbjerg V

Dorthe Falcon Møller, ekstern lektor, cand.mag.,
Grønnemose Allé 18, 2400 København NV

Hans Christian Nielsen, ph.d.-stipendiat,
cand.phil., Pilchaven 8, Hareskovby,
3500 Værløse

Steen Pade, rektor, komponist,
Strandboulevarden 3, 3.th., 2100 København Ø

Peder Kaj Pedersen, lektor, cand.mag.,
Brunstedvej 10, 9260 Gistrup

Claus Røllum-Larsen, seniorforsker, mag.art.,
ph.d., Carl Bernhardsvej 13, 2.th., 1817 Frederiksberg C

Giselher Schubert, Dr., Paul-Hindemith-Institut,
Eschenheimer Landstr. 29-39,
D-60322 Frankfurt a.M.

Søren Møller Sørensen, lektor, ph.d.,
Allikebakken 7, Kagerup, 3200 Helsingør

Forfattervejledning til Dansk Årbog for Musikforskning

1. Årbogen modtager bidrag på de skandinaviske sprog samt engelsk, tysk og fransk.
2. Der modtages normalt kun bidrag skrevet på diskette. Bidrag sendes til redaktionens adresse i form af en diskette plus en udskrift. Ønskes disketten sendt retur, bør forfatteren udtrykkeligt anføre dette. Til brug for skribentlisten bedes alle bidrag rumme forfatterens navn, stilling, akademiske grad samt adresse.
3. Artikler bør, inklusive noter, have et omfang på 10-30 normalsider à 2000 anslag, og de må under ingen omstændigheder overstige 50 normalsider. Artikler forsynes af forfatteren med et kort resumé.
4. Alle titler kursiveres. Citater sættes i anførselstegn. Indrykninger ved nyt afsnit sættes med tabulator og ikke med mellemrumstangent. Orddeling og lige højremargen anvendes ikke.
5. Årbogen anvender fodnoter. De opstilles konsekvent og nummereres fortløbende, gerne med anvendelse af tekstbehandlingsprogrammets fodnotefunktion. Notetal i brødteksten placeres efter interpunktionstegn. Litteraturhenvisninger bringes komplet første gang, de optræder, derefter i forkortet form (se punkt 6).
6. Litteraturhenvisninger i dansksprogede tekster følger nedenstående modeller for henholdsvis bøger og tidsskriftartikler:
 Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), Laaber 1981.
 Emil Trobäck: "Stadsmusiken i Stockholm. Några anteckningar", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 11 (1929) s. 92-103.
 Forkortet litteraturhenvisning: Braun (1981) s. 43.
7. Omfangsrige nodeeksempler og illustrationer medtages kun efter særlig aftale med redaktionen. Placering anføres omhyggeligt. Forfatteren påtager sig ansvaret for, at nodeeksempler og illustrationer foreligger i reproklar stand. Udgifter i forbindelse hermed afholdes kun af redaktionen efter særlig aftale. Eventuelle billedtekster placeres i slutningen af dokumentet.
8. Anmeldelser indledes med data om publikationen således: Forfatter(e), titel, undertitel eller serietitel, forlag, udgivelsessted og -år, antal sider, ill.?, noder?, ISBN/ISSN-nr., pris i oprindelseslandets valuta. Henvisninger til den anmeldte bog foregår ved et sidetal i parentes i den løbende tekst.
9. Forfatteren modtager én korrektur. Rettelser mod manuskriptet kan kun finde sted efter forudgående aftale med redaktionen.