

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXVII

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
XXVII
1999

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

under redaktion af
MICHAEL FJELDSØE, THOMAS HOLME HANSEN
og MORTEN MICHELSEN

I kommission hos
Engstrøm & Sødning Musikforlag

KØBENHAVN 2000

Dansk Årbog for Musikforskning / Dänisches Jahrbuch für Musikforschung /
Danish Yearbook of Musicology

© 2000 forfatterne

Sats og layout: Hans Mathiasen

Tryk: Werks Offset, Århus

ISBN 87-88328-16-3 · ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af *Statens Humanistiske Forskningsråd*

Deadline for næste årgang (XXVIII) er 1. oktober 2000

Dansk Årbog for Musikforskning,

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

Redaktion: Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen

Redaktionssekretær: Emil Svendsen

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 Robert Fludd: Utriusque cosmi [...] historia, vol. 1, tract. II, s. 232. (Foto: Det Kgl. Bibliotek, Filos. 2401)

Indhold

REDAKTIONELT	7
ARTIKLER	
Robert Fludd and <i>De templo musicae</i> (1618) PETER HAUGE	9
Randbemærkninger til Kurt Weills radiokantate <i>Berliner Requiem</i> NIELS KRABBE	31
En klaverstil folder sig ud. Niels Viggo Bentzons klavermusik i 1940'erne og 1950'erne BERTEL KRARUP	45
Hvorfor stemmer de ikke guitarerne ordentligt i Dar es Salaam? Transskription, analyse og notation i musiketnologi ANNEMETTE KIRKEGAARD	65
RAPPORTER	
<i>Projekter</i>	
De 'store tegn' i den byzantinske musikalske notation (<i>Maria Alexandru</i>)	83
Den klingende tale (<i>Jette Barnholdt Hansen</i>)	84
Musik og teologi i det 17. århundrede (<i>Sven Rune Havsteen</i>)	85
Cool-traditionen i amerikansk jazz ca. 1927-85 (<i>Fabian Holt</i>)	86
OMIS, et forsknings- og udviklingsprojekt ved Aalborg Universitet (<i>Finn Egeland Hansen</i>)	86
Rockkritik i et historisk og komparativt nordisk perspektiv (<i>Morten Michelsen</i>)	89
Polyrytmiske og polymetriske strukturer i moderne jazz (<i>Peter Vuust</i>)	90
<i>Kongresser</i>	
Indsigt i den musikalske bevidsthed (<i>Erik Christensen</i>)	91
Forskning med relevans for musikkonservatorierne (<i>Sven-Erik Holgersen</i>)	93
Current Trends in Popular Music Reseach (<i>Morten Michelsen</i>)	94
British Musicological Societies' Conference 1999 (<i>Steen Kaargaard Nielsen</i>)	95

Institutioner

Nordisk Netværk for Musikpædagogisk Forskning (<i>Frede V. Nielsen</i>)	96
Musikforskning ved Det jyske Musikkonservatorium (<i>Erik Bach og Peer Birch</i>)	98
Musikforskning ved Det Fynske Musikkonservatorium (<i>Bertel Krarup og Per Erland Rasmussen</i>)	99

ANMELDELSER

Mara R. Wade: <i>Triumphus Nuptialis Danicus</i> (Ole Kongsted)	101
Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdatter: <i>Svenska operans födelse</i> (Sten Høgel)	103
Inger Sørensen (ed.): <i>J.P.E. Hartmann og hans kreds</i> (Carsten E. Hatting)	104
John Fellow (ed.): <i>Carl Nielsen til sin samtid</i> (Knud Ketting)	106
Michael Fjeldsøe: <i>Den fortrængte modernisme</i> (Jan Maegaard)	108
Peter Reinholdsson: <i>Making Music together</i> (Annemette Kirkegaard)	109
Peter Wicke: <i>Von Mozart zu Madonna</i> (Michael Fjeldsøe)	111
Simon Reynolds: <i>Energy Flash</i> (Morten Michelsen)	112
Nicholas Cook & Mark Everist (eds.): <i>Rethinking Music</i> (Bo Marschner)	113

BIBLIOGRAFI 1999

(<i>Anne Ørbæk Jensen</i>)	116
------------------------------	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning 1999	124
Nordisk Musikforskerkongres Århus 2000	125
Tilsendte publikationer	126
Skribenter i dette bind	127
Forfattervejledning	128

Det er så absolut de færreste publikationer, uanset medium, hvis idé og indhold konciperes og forfattes i ét århundrede for først at blive udgivet i det næste. Den foreliggende syvogtyvende udgave af *Dansk Årbog for Musikforskning* repræsenterer en sådan publikation, og den vil derfor – måske – blive fremdraget, hvis nogen om føje år skulle forsøge at danne sig et indtryk af dansk musikforskning ved århundredeskiftet. Årbogens fastlagte omfang sætter dog sine naturlige grænser for, hvor mange og hvor store artikler, der kan bringes, men forhindrer ikke en løbende dokumentation af såvel alsidigheden som kvaliteten af dansk musikforskning. Det samme gør sig gældende med årbogens rapport- og anmeldelsessektion, som igennem en årrække har forsøgt at favne bredt og så vidt muligt være dækkende inden for feltet. Redaktionsteamet bag nærværende årbog har efter bedste evne søgt at videreføre denne målsætning.

Hvis vi herefter løfter blikket mod en videre horisont, kan man pege på en anden relevant og interessant mulighed for at få et indtryk af dansk musikforskning – og her i relation til såvel de nærmeste som mere fjerntliggende forskningsmiljøer –, idet den 13. Nordiske Musikforskerkongres løber af stabelen 15.-19. august 2000 på Musikvidenskabeligt Institut i Århus. Nærmere oplysninger herom er at finde i årbogens informationsafsnit, men i nærværende sammenhæng er det dog værd at fremhæve, at alt tegner til, at det bliver den hidtil største og samtidig den hidtil mest 'internationale' nordiske kongres til dato.

I lighed med de seneste år kan årbogen byde på fire artikler, hvoraf de tre beskæftiger sig med musik fra dét, der netop er blevet det 'nye' forrige århundrede, altså 1900-tallet. Med nedslag i den i samtidens tidsskrifter bølgende debat om det helt nye radiomedie redegør Niels Krabbe for tekstlige og musikalske aspekter af Kurt Weills og Bertolt Brechts radiokantate *Berliner Requiem* fra 1928 – et værk, hvor det overleverede, traditionelle værkbegreb i særlig grad problematiseres og udfordres. En af dansk musikhistories mest produktive komponister, Niels Viggo Bentzon, præsenteres i en artikel af Bertel Krarup, som med en række analytiske nedslag redegør for udviklingen af komponistens originale og meget personlige klaverstil i løbet af 1940'erne og 1950'erne. Såvel det metode-reflekterende som det musikeknologiske aspekt fra de to seneste årbøger følges op med Annemette Kirkegaards artikel om de mangeartede problemer, der er forbundet med notation og transskription og dermed med analyse af mundtligt overleveret musik, i det konkrete tilfælde musik fra Tanzania og Zimbabwe. Et i forhold til disse tre artikler ganske anderledes fokus, såvel tidsligt som indholdsmæssigt, finder man i årbogens første artikel, hvor Peter Hauge præsenterer den engelske polyhistor Robert Fludds musiktraktat *De templo musicae* fra 1618. På trods af megen kritik fra såvel samtidige som senere musikteoretikere og -historikere viser dette værk sig ved nærmere studium at indeholde en i forhold til den generelle musikteoretiske udvikling i England i begyndelsen af 1600-tallet på flere punkter unik og progressiv kompositions lære.

Årbogens rapportsektion bærer præg af den stadigt øgede mængde af projekter inden for dansk musikforskning. En grund til denne stigning synes at være, at

satsningen på ph.d.-studiet som en forskeruddannelse – hvilket i år afspejler sig i ikke mindre end fire rapporter fra ph.d.-projekter – faktisk bærer frugt, således at der kommer stadigt flere aktive musikforskere på banen. Også konservatoriernes øgede satsning på musikforskning bidrager positivt til det samlede billede, og rapporterne fra konservatorierne, som påbegyndtes sidste år, fortsætter i år med bidrag fra Det Fynske Musikkonservatorium og Det jyske Musikkonservatorium. Tilsvarende synes den musikpædagogiske forskning – bl.a. med etableringen af både et nordisk og et dansk netværk for musikpædagogisk forskning – at have konsolideret sig, og sammen med de store igangværende udgivelsesprojekter, som tidligere er både præsenteret og anmeldt i årbogen, og de mange aktiviteter, der følger deraf i form af indspilninger og lignende, tegner der sig alt i alt et positivt billede af dansk musikforskning i fremgang.

At der ikke er så mange anmeldelser i denne årgang, skyldes snarere tilfældige udsving i udgivelsesstrømmen end manglende resultater af al denne forskning. Allerede ved årsskiftet fik redaktionen de første af de bøger i hånden, som vil blive anmeldt i næste årgang, og der er flere på vej.

Redaktionen har igen i år fornyet sin sammensætning, idet forskningsbibliotekar Thomas Michelsen efter fem års deltagelse i redaktionsarbejdet, heraf de seneste tre som redaktør, har valgt at trække sig tilbage. Thomas Michelsen har ydet et stort stykke arbejde i denne periode, altid af meget høj kvalitet og udført med stor omhu. Det er således i høj grad Thomas Michelsens fortjeneste, at årbogen har fået et så smukt og gennearbejdet layout, som har kendetegnet de seneste årgange, og vi vil her benytte lejligheden til varmt at takke Thomas for hans indsats. I hans sted er redaktionen blevet suppleret med adjunkt Morten Michelsen og årbogens tidligere redaktionssekretær, ph.d. Michael Fjeldsøe, samtidig med at stud.mag. Emil Svendsen er tiltrådt som redaktionssekretær.

Statens Humanistiske Forskningsråd, årbogens økonomiske sikkerhedsnet, har med en treårig bevilling sikret udgivelsen af ikke blot nærværende bind af årbogen, men også de kommende to, hvilket vi naturligvis takker varmt for. Edition Wilhelm Hansen takkes for tilladelsen til at publicere nodeeksemplerne med Niels Viggo Bentzons klavermusik i Bertel Krarups artikel, og forskningsbibliotekar Peter Hauge takkes for oversættelsen af resuméet til samme artikel. Afslutningsvis en tak til redaktionskomitéen og i særdeleshed en tak til alle forfatterne, som med deres bidrag – store som små – leverer det egentlige brændstof til årbogen og dermed forhåbentlig også stof til refleksion og diskussion her i den spæde begyndelse af det 21. århundrede.

Århus og København i februar 2000

Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen

Robert Fludd and *De templo musicae* (1618)

By PETER HAUGE

Robert Fludd (1574-1637) is well known for his compendious (yet unfinished) and intriguing work, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica historia* (*Metaphysical, Physical and Technical History of both Major and Minor Worlds*). The two volumes were published abroad by the famous Johann-Theodor de Bry press, 1617-1626, and for which the author received “16 coppies [...] with 40 pounds in Gold, as an unexpected gratuite”.¹ Fludd’s work has been discussed and given adequate attention among historians of science and historians of philosophy.² Though he wrote extensively on music only few scholars have studied this subject, and then only the music philosophy which, nevertheless, was of paramount importance in Fludd’s setting of the universe.³ However, one of the subjects of the second tractate, *De naturae simia* (*The Abe of Nature*, 1618) of volume one (cf. fig. 1), is music theory, practice and organology, known as *De templo musicae* (*On the Temple of Music*).

Whereas Jocelyn Godwin has studied the chapters dealing with organology,⁴ an in-depth study of the music theory and practice has so far been given scant attention by present-day scholars.⁵ This obvious lack of interest in Fludd’s musical work today could be due to the harsh statements made by the famous eighteenth-century music historian Sir John Hawkins:

¹ Robert Fludd, *Doctor Fludds Answer unto M. Foster, or the squeezing of Parson Forsters Sponge*, London 1631, pp. 21-22. The first volume of *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica historia* were published in Oppenheim in 1617-18, the remaining part of the work appeared in Frankfurt in 1619-26.

² Cf. Allen G. Debus, *Robert Fludd and His Philosophicall Key*, New York 1979, pp. 1-57; William H. Huffman, *Robert Fludd and the End of the Renaissance*, London 1988; but also Jocelyn Godwin, *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*, London 1979.

³ Fludd’s music philosophy appears in *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. I, “De musica mundana”, pp. 78-106. For modern discussions, see Luis Robledo, *Robert Fludd: Escritos sobre musica*, Madrid 1979; Peter J. Ammann, “The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967) pp. 198-227; Godwin (1979) pp. 4-49; and Michael Fend, “Seventeenth-Century Criticisms of the Use of Analogy and Symbolism in Music Theory”, *Miscellanea musicologica* 17 (1990) pp. 54-64.

⁴ Jocelyn Godwin, “Instruments in Robert Fludd’s ‘Utriusque cosmi [...] historia’”, *Galpin Society Journal* 26 (1973) pp. 2-14; Jocelyn Godwin, “Robert Fludd on the Lute and Pandora”, *Lute Society Journal* 15 (1973) pp. 11-19.

⁵ David T. Barton, *Robert Fludd’s ‘Temple of Music’* (unpublished MA thesis, University of Oregon 1978) is, however, an excellent and detailed study of Fludd’s *De templo musicae*.

FIG. 1

Outline of the *Utriusque cosmi [...] historia*
(Oppenheim & Frankfurt 1617-26), 2 vols.

Vol. 1: *De macrocosmi historia*:

Tract. I, *De metaphysico macrocosmi et creaturarum illius ortu*
(1617), in seven books (pp. 17-206)

Tract. II, *De naturae simia*
(1618), in eleven parts (pp. 5-783):

Pars i, *De arithmetica universali*, in eleven books (pp. 5-158)

Pars ii, *De templo musicae*, in seven books (pp. 159-259):

lib. 1, *De musicae subjecto* (pp. 164-69)

lib. 2, *De systemate musico* (pp. 170-81)

lib. 3, *De consonantiis musicis* (pp. 182-89)

lib. 4, *De temporibus musicis* (pp. 190-208)

lib. 5, *De symphonicae melod. partibus* (pp. 209-25)

lib. 6, *De instrumentis musicis vulgariter notis* (pp. 226-44)

lib. 7, *De instrumento nostro magno* (pp. 245-59)

Pars iii, *De geometria*, in three books (pp. 261-92)

Pars iv, *De optica scientia*, in four books (pp. 293-316)

Pars v, *De arte pictoria*, in three books (pp. 317-41)

Pars vi, *De arte militari*, in four books (pp. 343-432)

Pars vii, *De motu*, in four books (pp. 433-501)

Pars viii, *De tempore*, in three books (pp. 502-27)

Pars ix, *De cosmographia*, in three books (pp. 529-57)

Pars x, *De astrologia*, in seven books (pp. 558-714)

Pars xi, *De geomantia*, in four books (pp. 715-83)

Vol. 2: *De supernaturali [...] microcosmi historia* (1619-26) [unfinished]

The rest of this tract, excepting those whimsical devices, such as musical dials, musical windows, musical colonnades, and other extravagances with which the author has thought proper to decorate his work, contains very little that deserves notice. Upon the whole Fludd appears to have been a man of a disordered imagination, an enthusiast in theology and philosophy.⁶

Contrary to Fludd's sections on music philosophy, Hawkins does to some extent acknowledge the relevance of the theoretical and practical sections on music (i.e. the "whimsical devices"). However, when Fludd's writings on music theory and practice are considered in the context of his own time, they reveal an interesting

⁶ John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1778/repr. 1963, p. 623.

and different picture of the musical subjects: *De templo musicae* was indeed not “completely antiquated in comparison to other, similar treatises of the period”⁷ and it becomes obvious that the argument that he “preferred to adhere to unproved theories rather than accept the evidence of his senses”⁸ is rather simplistic.

Biography

Robert Fludd, born in 1574, studied at St. John's College, Oxford, where he obtained a BA in 1596 and an MA in 1598.⁹ After his graduation he travelled on the Continent through France visiting Paris, Lyon, Avignon, and Marseilles; through Italy where he stayed in Padua and Rome and seems to have passed through Livorno and Venice; and through Germany staying at Augsburg. Fludd also mentions that he went to Spain but gives no real clue as to where in Spain.¹⁰ When Fludd in late 1604 returned to England, he began to study medicine at Christ Church College, Oxford, and after one year he was awarded the MB and MD degrees.

Fludd wrote treatises on medicine (e.g. *Medicina Catholica*, Frankfurt 1629, 1631 (2 vols.)), religion and philosophy (e.g. *Tractatus Theologo-Philosophicus*, Oppenheim 1617), and alchemy (e.g. *Truth's Golden Harrow*, MS c. 1623). Indeed, in several of his writings – the *Apologia Compendiaria* (Leiden 1616), for example – it is clear that he was drawn to the ideas of the Rosicrucians whom he defended against their opponents. Because of the tremendous diversity of subjects found in the *Utriusque cosmi [...] historia* (philosophy, medicine, alchemy, geometry, the art of memory, military arts, astrology, music and perspective), he was accused of having received help from the Rosicrucians in writing his work.¹¹ This enormously wide-ranging, uncompleted work, amounting to nearly a thousand pages, can be interpreted as a late Renaissance synthesis of Neoplatonism, Hermeticism and theology – that is, the whole spectrum of knowledge – arranged in a universe of correspondences with the sole purpose of demonstrating the truth of Christianity. In this hierarchical universe of correspondences where man was interpreted as a microcosm of the universe (macrocosm), music – as harmony in its overall sense – played an essential role in keeping the whole system together. Thus Fludd argues in his defence of the Rosicrucians from 1617:

⁷ As stated by Ammann (1967) p. 206, partly quoting from Friedrich Blume, “Fludd”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 4 (1955) col. 441.

⁸ Lillian M. Ruff, *The Seventeenth-Century English Music Theorists* (unpublished Ph.D. thesis, University of Nottingham 1961-62), p. 16. Cf. Andrew Ashbee, “Fludd, Robert”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6 (1980) p. 663: “In obscure language and with fantastic diagrams Fludd postulated that the universe was a musical instrument set playing by the soul or spirit of the world [...]. Fludd's abstruse fantasies leave most agreeing with Hawkins that he was ‘a man of a disordered imagination’”.

⁹ Joseph Foster (ed.), *Alumni Oxonienses: The Members of the University of Oxford 1500-1714*, London 1891, vol. 2, p. 512.

¹⁰ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 3.

¹¹ Fludd, *A Philosophicall Key* (c. 1619), GB-Ctc, Western MS 1150, fol. 15^v (for the abbreviations of library sigla, see *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1 (1980) p. xxiii); cf. Huffman (1988) p. 37.

Therefore happy will be he who is well versed in such mysteries of occult music [i.e. the harmony of macrocosm and microcosm] since without a knowledge of these things it is impossible for anyone to know himself. And without this he will be unable to reach a perfect knowledge of God, for he who understands himself truly and intrinsically perceives in himself the idea of the divine Trinity.¹²

Hence all parts of the universe are present in man, and by studying and understanding man one would eventually be able to gain a deep knowledge of the universe, man himself, and ultimately the Creator.

The publication of *Utriusque cosmi [...] historia* led Fludd into numerous controversies with esteemed scholars. Among the most renowned and persistent were Marin Mersenne, who wrote a compendium of all musical subjects, *Harmonie Universelle* (Paris 1636-37), and Johannes Kepler who expounds on the philosophy and the theory of music in *Harmonices Mundi* (Linz 1619), including a critical appendix on Fludd's music philosophy.¹³ These controversies, which continued throughout Fludd's life and even after his death in 1637, clearly imply how serious and important the work was considered by other scholars.¹⁴ In spite of the differences between Fludd and his fellow scholars, they seem at least to have recognised his enormously wide range of knowledge:

Their only spite unto me is, because they discern my works to be well esteemed abroad in the world, my self being (as exorbitant unto their Church) esteemed by them as an Heretic. All that the greatest adversary I have, even Marinus Mersennus himself aimeth at, is to have me change my Religion [i.e. to convert from the Church of England to Catholicism], & to gain me to their side, & for that intent he promisth me, if I will leave my Heresy (as he termeth it), many rewards & courtesies.¹⁵

It must be remembered that it is not Fludd's *De templo musicae* in particular that his opponents, Mersenne and Kepler, attack – it is his overall philosophy, interpretation and use of theology and to a lesser extent his philosophy of music, *musica mundana*.

Together with his friend, the lawyer and antiquary, John Selden who read the manuscript of the *Utriusque cosmi [...] historia*, Fludd belonged to the intellectual circle around Sir Robert Cotton and had access to Cotton's renowned library with its un-rivalled collection of books and manuscripts.¹⁶ During the 1620s it

¹² Fludd, *Tractatus Apologeticus Integritatem Societatis de Rosea Cruce defendens*, Leiden 1617, p. III; translation by Debus (1979) p. 9.

¹³ Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, Linz 1619, lib. 3, caps. 1-16.

¹⁴ Cf. "Letters between John Pell, Theodore Haak and Marin Mersenne", Gb-Lbl, MS Add. 4279.

¹⁵ Fludd, *Doctor Fludds Answer [...]* (1631) p. 24.

¹⁶ On the history of the library, see especially Francis Wormeald & Cyril E. Wright (eds.), "The Elizabethan Society of Antiquaries and the Formation of the Cottonian Library", *The English Library before 1700*, London 1958, pp. 176-212. Fludd dedicated *KAΘOAIKON* (*Katolikon*, Frankfurt 1631) to Cotton, addressing him as his singular friend.

began to be regarded by the government as a source of danger. After his fall in 1621 Francis Bacon was forbidden access to it for the fear of what information he might find there; and in 1626 Buckingham threatened to close it and even Sir Cotton's access to his own library was heavily restricted. From 1629 until 1633 it was closed. On a few occasions, Fludd's name appears in some lists together with names of people borrowing from the library.¹⁷ The lists do not, unfortunately, indicate whether Fludd read any of the music manuscripts of Cotton's library.

The Date of *De templo musicae*

Though the first volume of the *Utriusque cosmi [...] historia* was published in 1617-18, Fludd claims that he had finished his work four or five years before he learned about the Rosicrucians:

My Microcosmical history as well natural as artificiall was composd by me some fower or five yeares before the renowne and fame of the Fraternity of the Rose Cross had perced my ears, as by the testimonys of my worthy friends Mr. Dr. Andrews, and that most learned Gentleman of the Inner Temple Mr. Seldein.¹⁸

Fludd's "Microcosmical history" must be the second and last volume to appear in 1619 as *De supernaturali [...] microcosmi historia*. It is certain that Fludd knew about the Rosicrucians in 1615 when he wrote on a defence for the Society which he published the following year in Leiden as *Apologia Compendiaria*. As this tract was written as a defence against Andreas Libavius' attack on the Rosicrucians,¹⁹ it seems reasonable to assume that the first time Fludd heard about them was through their first manifesto, *Fama fraternitatis* (Cassel 1614). Consequently, Fludd's *Utriusque cosmi [...] historia* must have been completed around 1610. It is also possible to determine when Fludd was working on *De templo musicae*, for in the section on astrology, Fludd incidentally mentions:

For after that I had received the BA degree at Oxford, I adhered in the depth of my heart to the mathematical science [and] amongst its other arts I also strived to examine profoundly the science of astrology with all strength, and I put no small amount of work on horoscopes and on the investigation	Posteaquam enim Oxonii Bacculau- reatus gradum assumpseram, quo tempore in ipsa medulla studii Mathematici haerebam inter caeteras artes hujus quoque scientiae Astrologiae profunditatem scrutari omnibus viribus annitebar, operamque haud exiguum in Geneseos & furti investigatione
--	---

¹⁷ GB-Lbl, Harley 6018, fol. 157^r, with a list from the 1620s mentions "Doctor Flud"; fol. 180^r (books borrowed on 15 January 1630) notes: "To Doctor Flud Phisiton: History of Asia and Tartarye in french with Pictures a faire booke in folio. old bound. A Booke of Arabian Astronomy. Daniel de Morley, ould bound".

¹⁸ Fludd, *A Philosophicall Key* (c. 1619) fol. 15^v.

¹⁹ Andreas Libavius, *Analysis confessionis fraternitatis de Rosia Cruce*, Frankfurt 1615.

of theft [...]. And not long time after, it happened, while I was anxiously occupied with my studies on the treatise on Music and I hardly left my study for a whole week, that one Thursday a quite noble, young man came to visit me by chance.

ponebam [...]. Accidebat etiam non multò post, dum in studiis meis circa tractatum de Musica ita anxiè occupabar, ut vix per integram septimanam è cubiculo meo egrederer, ut die quodam Jovis accederet ad me visendi causa juvenis, quidam satis nobilis.²⁰

The treatise on music, which certainly must be *De templo musicae*, can therefore be dated to have been written between 1596, when Fludd received his BA, and 1610. It cannot be completely excluded that he wrote parts of it during his six years of travelling or even after he returned to England around 1604. There is some indication that Fludd may have been working on, or using, at least part of *De templo musicae* during the winter 1601-2 when he most likely visited the Vicomte de Cadenet Marquis d'Oraison in Provence.²¹

Contents and Description

The treatise on music opens with a very detailed engraving (Ill. 1) which often has been reproduced in modern studies on Fludd, though with only a superficial explanation of its details.²² The title of the illustration is *De templo musicae* which is then discussed in considerable detail. The temple can be divided into three distinct sections:

1. On the base of the column furthest to the left Fludd has depicted the lute, the king of instruments.²³ The rest of the column can be divided into two sections each presided by a Greek/Roman mythological god: above the monochord (cf. lib. 3) with its four octaves (*F-g'''*), Apollo sits and plays on the divine lyre, presumably representing song or melody. Thus Fludd has created a correspondence between the human, worldly instrument, and the lyre of Apollo, the sun and the leader of the Muses on Mount Parnassus. In other sections of *Utriusque cosmi [...] historia* the monochord symbolises the chain of being. The second section of the column is presided by the guardian of time: Saturn together with his at-

²⁰ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 701-2 (all translations are by the author unless indicated otherwise).

²¹ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 3. This is François Vicomte de Cadenet Marquis d'Oraison or his son André, who became Chevalier du Saint-Esprit in 1619; cf. François-Alexandre Aubert de La Chesnaye-De Bois (ed.), *Dictionnaire de la Noblesse*, Paris 1864, vol. 4, p. 554 & vol. 15, pp. 179-84. See also C.H. Josten, "Robert Fludd's Theory of Geomancy and his Experiences in Avignon in the Winter 1601-02", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964) pp. 327-35.

²² Godwin (1979) pp. 78-79; Frances A. Yates, *Theatre of the World*, London 1969/repr. 1987, pp. 53-57; Ammann (1967) pp. 205-6; and Jacques Chailley, "Le Temple de la musique de Robert Fludd (1617)", *Education musicale, France* 40 (1985) pp. 7-8; the most comprehensive discussion so far is Barton (1978).

²³ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 226.

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

This illustration is also available online at
[ECHO – European Cultural Heritage Online](#)

tributes, the hour-glass and scythe. He is, naturally, placed on top of a musical dial which symbolises time and measurement of time in music (cf. lib. 4). Hence Fludd has shown the correspondence between the worldly music – consisting of notes, intervals (monochord), and rhythm (the dial) – and the heavenly sources of inspiration, Apollo and Saturn.

2. The middle tower deals with the creation of music. In the basement Pythagoras listens to the blacksmiths, Tubal and his sons, hammering, and orders them to weigh the hammers. This ultimately leads him to discover the three musical proportions, the fourth, fifth and octave.²⁴ Above there are two triangles, one symbolising the rhythmical proportions (Saturn) and the other the intervals (Apollo); these two triangles are practical devices to be used when composing (cf. lib. 5). The process of composing is depicted with Thalia, the muse of comedy and pastoral poetry,²⁵ pointing her baton at a small musical composition (cf. lib. 5, cap. 10). When Thalia's composition is performed, the music penetrates the two entrances above her, symbolising the ears, "the organs of hearing, without which the emitted sound is not perceived, nor may one enter this temple except by them" ("auditus organa, [...] sine quibus sonus editus non percipitur; nec in hoc templum fit ingressio, nisi per ipsas").²⁶ In this way Fludd has depicted the very popular concept that music could penetrate into the heart, the residence of the soul, and thus affect the listener in the purest way without first being corrupted by passing through the mind. When music is performed, it sets the air in motion, illustrated by the spiral and presumably inspired by Vitruvius (cf. lib. 2, cap. 5).²⁷

3. The section furthest to the right deals with the performance and reading of music. The base shows the five-line staff with a bass clef and all the available note-values; above there are six columns of which five have a five-line staff with either a bass, tenor, or treble clef; between the first two columns the Gamut (*F-a*) is depicted, and in the three following spaces between the columns the soft, natural and hard hexachords are shown. These are also symbolised by the seven organ pipes: the soft are round; the natural are round, too, but with a sharp top; and the hard are square. Again, this is also illustrated in the three towers above (cf. lib. 2). Between these, four windows are seen containing the octaves, sixths, thirds and fifths (cf. lib. 5, cap. 9).

Thus the first column explains music as *musica mundana*;²⁸ the tower in the middle is concerned with the creation of music in the physical world; and the third part of the illustration is on the practical performance of music.

²⁴ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 162–63.

²⁵ Thalia was also the symbol of Earth, see Francesco Gaffurio, *Practica musicae*, Milan 1496, frontispiece; cf. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York & London 1958/ repr. 1968, pp. 265–69.

²⁶ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 162.

²⁷ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 168.

²⁸ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 165.

After the introduction, which provides a brief description of the temple, follows the traditional history of music and the Boethian definitions of music, together with references to various ancient and more modern philosophers (Plato, Aristotle, Ficino, Cardanus). At the opening of the second book, Fludd explores details of music theory, giving definitions of various terms and discusses hexachordal theory, the solmisation system, and the clefs – all subjects essential for the practical musician of the Renaissance. The third book deals with the perfect and imperfect consonances and how to find them on the traditional Boethian monochord. The fourth book concerns note-values, rests, proportion signs, and ligatures. In the fifth book Fludd explains how to compose, using the triangle of consonances seen in the middle tower. He provides, furthermore, rules concerning composition, and finally he discusses the use of Thalia's composition baton. It is obvious that the main sections given the most detailed attention are books four and five; these concern the two most important aspects of music: melody/harmony and rhythm as illustrated by the two triangles in the middle tower and the symbols of Apollo and Saturn.²⁹

The remaining part of the treatise deals with musical instruments,³⁰ particularly of the lute family, presumably because Fludd considered the lute “the king of instruments” as it corresponded to the lyre on which Apollo plays – the universal source of inspiration as depicted in the first column. Fludd also provides lessons on how to read tablature and transposition, for example, and ends the treatise with a discourse on a new mechanical instrument, “De instrumento nostro magno” (“On Our Great Instrument”), he claims to have invented.³¹

At first sight this temple does seem rather fantastic with all the letters, numbers, and obscure figures, diagrams and columns, reminding one very much of a rather complex emblem. However, the illustration of *De templo musicae* is most likely a mnemonic device similar to the medieval picture of the Guidonian Hand, though more complex.³² It is curious to note that Fludd dedicated both the musical treatise with its complex details and the treatise on the art of memory to the same person, the Marquis d'Oraison.³³

There are a few sources which could have inspired Fludd to build his temple of music. As a mnemonic device, *De templo musicae* could have been inspired by Giulio Camillo's popular work on the art of memory, *L'Idea del teatro* (Florence 1550), which appeared in numerous reprints.³⁴ When asked about his memory

²⁹ The importance of these two basic elements of music is also implied in Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 164, 166.

³⁰ Cf. Godwin, “Instruments in Robert Fludd's ‘Utriusque cosmi [...] historia’” (1973); and Godwin, “Robert Fludd on the Lute and Pandora” (1973).

³¹ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 245–59. Apparently, one of Fludd's instruments (based on his monochord, pp. 91–94, 247–50), which he invented as an aid for composers, had been approved by musicians at the Court of James I; cf. Fludd, *Clavis philosophiae et alchymiae Fluddanae*, Frankfurt 1633, p. 29 (quoted in Ammann (1967) p. 219).

³² Cf. Karol Berger, “The Hand and the Art of Memory”, *Musica Disciplina* 35 (1981) pp. 87–120.

³³ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 3.

³⁴ Thanks are due to Dr. Luc Deitz for calling Camillo to my attention.

theatre Camillo declares that it represents “all that the mind can conceive and all that is hidden in the soul – all of which can be perceived at one glance by the inspection of the images”.³⁵ Camillo’s system consists of seven pillars or sections each given a name of one of the seven planets – that is, the planets understood as archetypal images and not in astrological terms. Similarly in a more limited form Fludd’s temple consists of seven books each devoted to a specific musical topic. Another possible source of inspiration is Giovan Paolo Lomazzo’s *L’Idea del tempio della pittura* (Milan 1590).³⁶ The general conception of the temple of painting is inspired by Camillo which Lomazzo also indicates.³⁷ In the treatise the art of painting is compared to a temple with seven pillars, representing the seven parts of painting. Each part has, in addition, been allocated to a contemporary painter who also represents the qualities of a particular planet. Though Fludd’s temple does not make use of the archetypes of planets, he could have copied Lomazzo’s division of the seven parts of painting.³⁸ Indeed, both authors strongly adhere to the Neoplatonic cosmology where art is ultimately an expression of correspondences between man (microcosm) and universe (macrocosm). According to Fludd, music students should learn “the true and profound music of the wise, a subject through which the proportions of natural things are investigated, and the harmonic consensus and properties of the whole world are revealed”, rather than singing scales and commonplace melodies.³⁹ Lomazzo wished to illustrate the painter not as a simple manual labourer but as an artist forming his ideas in correspondence with macrocosm.⁴⁰

Seen from a Renaissance Neoplatonic viewpoint, Fludd’s mnemonic device, which contains all knowledge on music of the microcosm, is not an unusual idea. On the contrary, Fludd has simply taken an idea of a framework and applied it to another art form: music.

Medieval Sources

Already in 1776 Hawkins briefly mentions that some parts of Fludd’s *De templo musicae* seem to have been inspired by English medieval sources:

From the manuscript of Waltham Holy Cross [i.e. GB-Lbl, Lansdowne 763] which it is evident [Fludd] had made use of, gives the whole doctrine of the Cantus Mensurabilis, with the diagrams relating to it, and among the rest that of the triangular shield [i.e. Torkesey’s triangle], exhibited in page 248 of this work, the invention whereof he ascribes to one Robert Brunham, a monk.⁴¹

³⁵ Yates (1969) p. 158.

³⁶ Cf. Carmen R. Suso, “El Templo de la Pintura”, *Lecturas de historia del arte* 2 (1990) pp. 285-88.

³⁷ Giovan P. Lomazzo, *L’Idea del tempio della pittura*, Milan 1590, p. 40.

³⁸ Lomazzo (1590) chap. 9, “Fabrica del tempio della Pittura, & de i suoi Gouvernatori”, pp. 39-43.

³⁹ Fludd, *Tractatus Apologeticus [...]* (1617) p. 109; translation by Debus (1979) p. 6.

⁴⁰ Gerald M. Ackerman, “Lomazzo’s Treatise on Painting”, *The Art Bulletin* 49 (1969) pp. 317-26.

⁴¹ Hawkins (1778) p. 623; *Lansdowne 763* is a collection of treatises compiled by the precentor of Waltham Abbey, John Wylde, around 1460.

As Hawkins noticed, the *Lansdowne 763* manuscript does contain the so-called Torkesey triangle, *Declaratio trianguli et scuti* (fourteenth century; see Ill. 1, lower triangle, left corner) dealing with the notation of note values of mensurable music, which is also depicted and explained in *De templo musicae*.⁴² However, Fludd attributes the triangle to a friar, Robert Brunham,⁴³ who is not mentioned at all in the manuscript. Though *Lansdowne 763* was apparently well known by composers and music theorists of the time,⁴⁴ it seems most unlikely that Fludd personally knew this particular manuscript.

According to Barton, Fludd's source was the *Bury St Edmunds* manuscript which in the seventeenth century belonged to the Cotton Library – a library to which Fludd as mentioned earlier had access.⁴⁵ This manuscript contains Egidius de Murino's *Tractatus cantus mensurabilis* (mid-fourteenth century) which in some instances is similar to Fludd's discussion of proportional theory, the Torkesey triangle, and a copy of *Quatuor principalia musicae* (c. 1370), a tract from which Fludd abundantly copied verbatim.⁴⁶ In addition, this manuscript has also Hanboys' *Summa [...]* which contains references to Robert Brunham.⁴⁷

However, a more likely manuscript collection of music treatises which Fludd borrowed from is to be found in Trinity College Library, Cambridge:⁴⁸ the collection opens with the popular *Quatuor principalia musicae*, continues with *Proportiones musica mensurabilis Fratris Roberti Brunham [...]*, that is, here Torkesey's diagram is attributed to Robert Brunham which indeed agrees with Fludd's statement;⁴⁹ then follow Guido of Arezzo's *Micrologus* and Odo of Arezzo's *Dialogus de musica*.

Thus the first part of *De templo musicae* – in which Fludd heavily relies on the popular treatises, among others *Quatuor principalia musicae* – is the most conservative, and contains the traditional history (i.e. mythology) of music together with

⁴² Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 191 [correct: 192].

⁴³ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 191, 201.

⁴⁴ It was owned by Thomas Tallis whose signature appears on the last folio; Thomas Morley refers to it in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick*, London 1597, sig. ***(4)^v; and according to Hawkins (1778) p. 132 (note), also William Byrd – a pupil of Tallis and the teacher of Morley – must have had it in his possession.

⁴⁵ Barton (1978) p. 103; also Barton ((1978) pp. 57, 99) concludes that Fludd did not use *Lansdowne 763*.

⁴⁶ Compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 164–69, 185–89, 210–11, with Charles E.H. de Coussemaker (ed.), *Quatuor principalia musicae* (Scriptorum de musica medii aevi), Paris 1864–76, vol. 3, pp. 202–7, 212–18, 280–81 (rephrased, though).

⁴⁷ The *Bury St Edmunds* manuscript (GB-Lbl, Cotton Tiberius B.IX) is first mentioned in Cotton's library catalogue from c. 1631 (GB-Lbl, Add. 36.682, fol. 78^r); yet, the manuscript does not appear in a later catalogue, GB-Lbl, Add. 36.789 (c. 1631–38). It was presumably purchased in 1626 at the auction of the library of John Dee where it appears already in 1583 (GB-Lbl, Harley 1879, fol. 99^v).

⁴⁸ GB-Ctc, Western MS 1441, the manuscript is dated 1416. In 1738 the manuscript was presented to the College by Roger Gale who inherited a large collection of manuscripts through his father. It is possible that the manuscript originally belonged to John Dee though it does not appear in his catalogues (Harley 1879); cf. Montague R. James, *The Western Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge*, Cambridge 1902, vol. 3, pp. x–xii. Thanks are due to sub-librarian Alison Sproston, Trinity College, for information on the manuscript.

⁴⁹ In addition, compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 197–99, with GB-Ctc, Western MS 1441, fols. 33^r–35^v.

the Boethian definitions of music, the definitions of intervals, and the exposition of the Boethian monochord. These sections, at least, could easily be those he refers to in his section on astrology and therefore written while he was still in Oxford.

Contemporary Sources

It was customary to introduce music theory and practice with a chapter on the mythological history of music and on etymology and definitions. Thus Fludd's decision to introduce *De templo musicae* with such a chapter is not exceptional in any way; rather, it reflects the practice of the time. Subjects such as solmisation, hexachords, and ligatures which Fludd apparently did not borrow from the *Quatuor principalia musicae* could have been copied from more modern sources.

Since the English solmisation system differed from the continental practice, it is possible to determine whether Fludd used English or foreign sources. Already from around 1590 English theorists argued that the solmisation syllables *ut* and *re* were only used on the lowest notes of the Gamut (*Γ* and *A*); in addition, it was customary in England to transpose the three hexachords a fourth up so that the natural would have *ut* on F, the hard on C and the soft on B^b. Fludd does not employ the English convention of transposing hexachords thereby implying that his source/sources must be continental.

A closer comparison between Fludd and Friedrich Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo* (Nuremberg 1580), reveals that Fludd has sometimes literally copied and other times paraphrased this small but popular treatise.⁵⁰ Thus the greater part of the sections in Fludd's book two, dealing with solmisation and hexachords, are borrowed from *Erotematum*.⁵¹ Also Fludd's rules on ligatures and even the examples are taken directly from that treatise.⁵² In the sections on composing (lib. 5), Fludd has, in comparison with the previous subjects, only borrowed sparingly from the *Quatuor principalia musicae*. Only the various definitions of terms, such as "Discantus", "concordantia", and the intervallic proportions, have been taken from the fifth book of *Quatuor principalia musicae*, though rephrased.⁵³ The rules and definitions of book 5, chapter 4, taken from *Erotematum* have been abbreviated to such an extent that they become general and somewhat vague. Fludd has, furthermore, interpolated Beurhusius' rules on endings ("clausulae") with rules on how "all concords of harmonised melody are formed above a plainsong or a bass" without any examples and seemingly defining the plainsong as a bass part.⁵⁴

⁵⁰ Friedrich Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo*, Nuremberg 1580, was available in England, cf. Morley (1597) sig. ***(4)^v, and Thomas Ravenscroft, *A Briefe Discourse*, London 1614, p. 18.

⁵¹ Compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 172-73, with Beurhusius (1580) sigs. B4^r, B5^{r-v}, B7^r.

⁵² Compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 193, with Beurhusius (1580) sigs. D3^{r-v}.

⁵³ Compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 210-11, with GB-Ctc, Western MS 1441, fols. 43^v-44^r (Coussemaker (1864-76) pp. 280-81).

⁵⁴ Compare Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 214-16, with Beurhusius (1580) sigs. H1^v-H4^r.

De templi triangulo or On the Temple's Triangle

Many Renaissance treatises on counterpoint provide a table to help the student select the appropriate intervals between the parts of a polyphonic composition in order to create the most perfect harmony. In the earliest tables the tenor is the important part from which the intervals should first of all be judged. Thomas Morley, borrowing from Gioseffo Zarlino, provides a detailed table and numerous examples showing all possible combinations of perfect and imperfect intervals and their compounds.⁵⁵ Again Fludd follows tradition and has a counterpoint table, *De templi triangulo* – a triangle consisting of black and white squares (Ill. 2; in Ill. 1 depicted in the middle tower, just below Thalia).

Fludd explains, in a very detailed description of how to use the triangle, that the black squares symbolise the dissonances which can be employed with great subtlety by a skilled composer, whereas the squares containing numbers are the perfect and imperfect consonances.⁵⁶ The hypotenuse symbolises the bass line and the vertical line of the triangle corresponds to the Gamut (*G-b''*), that is, notes which can be used above a specific bass note. This is indeed a very important and intriguing diagram, for Fludd explains that

first the bass is composed according to your wishes. The bass is like a fundament upon which all the other melodic parts are built, observing diligently the principles and rules needed for its composition [...]. Having done this, the concords must be selected from the above-mentioned Triangle, and from these – by putting them together – we can build higher concords [...]. The melodies of the remaining parts must be placed above the bass or fundament so that all of them correspond appropriately to the bass-part and are supported proportionally by the lower support.

Primum pro libitu tuo componatur Bassus, qui est quasi fundamentum, super quod omnes aliae melodiae partes aedificantur, observando diligenter leges & regulas ad ejus compositionem requisitas [...]. Hoc facto eligendae sunt ex Triangulo praedicto concordantiae, quarum unione concordantiae superiores aedificare possimus; [...] Super hanc Basin sive fundamentum reliquarum partium scalae sunt elevandae, ita ut quaelibet ipsarum pars apte Basi correspondeat, & quasi proportionaliter sustineatur ab inferiori illo sustentaculo.⁵⁷

Contrary to contemporary music theorists (e.g. Beurhusius) and medieval manuscripts, Fludd makes no reference to the tenor at all as the part from which intervals below or above should be used.⁵⁸ It is apparent that Fludd strongly adheres

⁵⁵ Morley (1597) pp. 129–30; Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venice 1558/repr. 1573, pp. 281–85.

⁵⁶ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 211.

⁵⁷ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 217–18.

⁵⁸ Beurhusius (1580) sig. H2^v; *Quatuor principalia musicae* in GB-Ctc, Western MS 1441, fol. 44^r (Cousse-maker (1864–76) p. 281).

to the new bass-derived way of composing; for him the bass was the most essential part, completely determining the features of the upper parts. It is precisely because of Fludd's conception of the bass that his triangle is exceptional. None of the earlier theorists explicitly mentions that one must begin with composing the bass.⁵⁹ At the same time it must be emphasised that Fludd argues that it is the lowest note that decides the consonances to be used in the upper parts:

It is therefore clearly perceived that a harmonised melody is produced from the system's base by ascending [to the other parts], and how the melodic parts are said to have a harmonic *concentus* from a single fundament. In this description of the Triangle the setting of all songs and melodies is formed, and the true places of the intervals are described; that is, the places of the first concords and discords, and those which proceed from them.⁶⁰

Consequently, if the tenor is lower than the bass, it is the tenor that governs the other parts and the choice of harmonies:

And it must be observed that sometimes the tenor will occupy the position of the bass, and the bass the position of the tenor. But in this case, you must diligently consider that all the parts are governed by the lower note.	Atque hoc observandum est, quod aliquando Tenor locum occupabit, & Bassus Tenoris: Sed tunc diligenter considerandum est, quod in hoc casu omnes partes gubernentur a voce graviori.⁶¹
---	--

Hence Fludd has placed himself between the new conception of the bass as the harmonic fundament and the conservative view, defining the bass as the lowest sounding note of a composition, which means that he is unable to recognise the 'real bass-line'.⁶² When taking into account the possible date of the completion of *De templo musicae* (i.e., around 1610) Fludd's very clear statements can in no way be considered conservative. He is the first in England at all to deal with bass-derived composition.⁶³

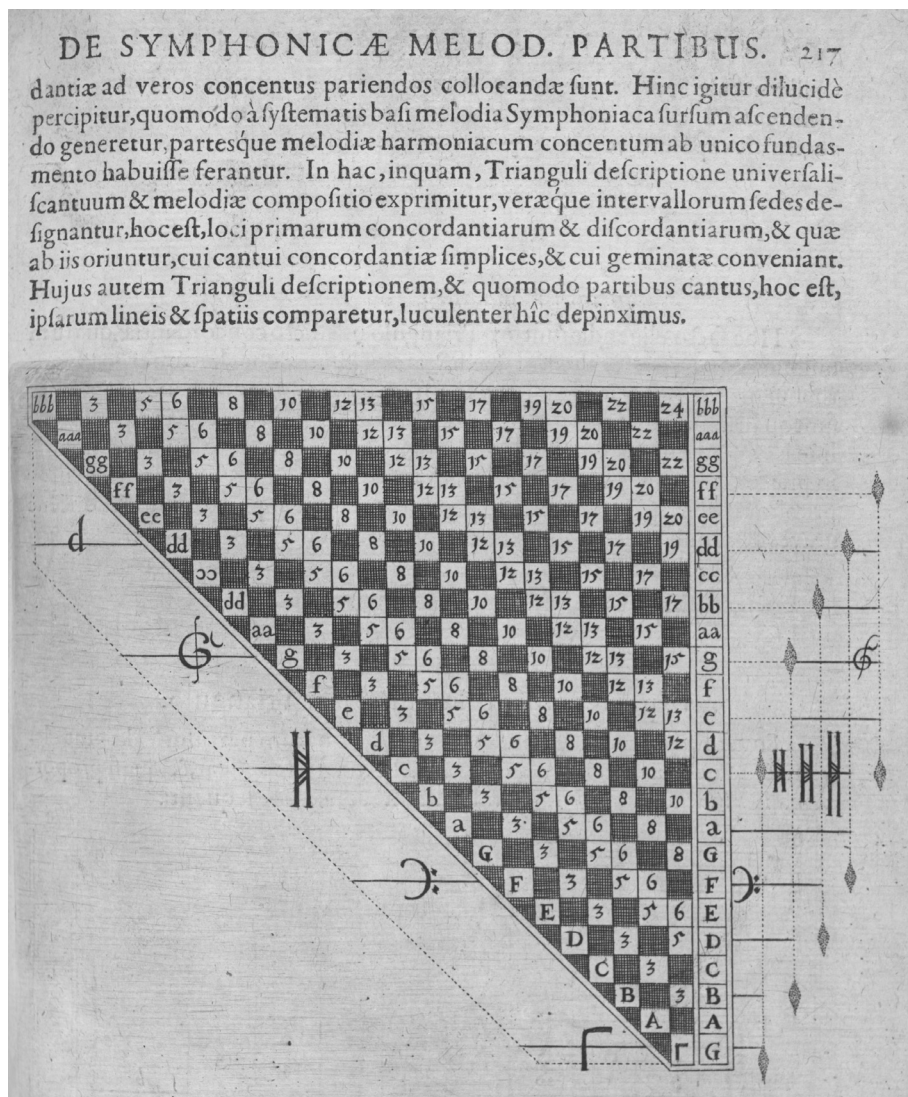
⁵⁹ However, Morley ((1597) p. 86) explains that "[...] in base descant the base is the ground, although wee are bound to see it vpon the plainsong: for your plainsong is as it were your theme, and your descant (either base or treble) as it were your declamation, and either you may reckon your cordes from your base vpwardes, or from the plainsong downwarde, which you list. For as it is twentie miles by account from London to ware [Ware], so it is twenty from Ware to London". The popular statement on the bass as the fundament can be traced back to Merlinus Cocaius, *Opus Cocaii Mantuanii Macaroneacorum*, Venice 1513, lib. 10, Macaronea XX, "De musica".

⁶⁰ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 217; for original text, see top of Ill. 2.

⁶¹ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 221.

⁶² I.e., the lowest note in the bass is not necessarily the lowest sounding note and thus the harmonic basis (Rameau's *basse fondamentale*). Fludd's statement agrees with other theorists, in particular those dealing with continuo playing, cf. Frederick T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, vol. 1, pp. 9, 75.

⁶³ Also stressed by Barton (1978) p. 17 et passim.



Ill. 2: Robert Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 217.
(Photo: Det Kgl. Bibliotek, Filos. 2401)

There seems to be a connection between Fludd and Joan Carles Amat who wrote a short and practical treatise on the *rasgueado* technique.⁶⁴ Chapter eight of Amat's

⁶⁴ I.e., a technique involving strumming chords on the guitar. Cf. Monica Hall, "The 'Guitarra española' of Joan Carles Amat", *Early Music* 6 (1978) pp. 362-73; and Thomas Christensen, "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory", *Journal of Music Theory* 36 (1992) pp. 26-28.

Guitarra española (Lérida 1596, 1626) contains a table which, he claims, he invented himself.⁶⁵ This table can be used for writing an accompaniment for music in several parts. Amat mentions that when challenged by friends he used his table and fitted chords to a five-part composition by Palestrina.⁶⁶ It can also be used to harmonise bass patterns such as “vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, &c”.⁶⁷ From Amat’s discussion it is apparent that in order to harmonise a piece the bass must first be formed or, in a pre-composed piece, determined and solmised. The author’s explication also infers that it is the lowest note, whether that be in the bass or tenor, that determines the chord to be employed. Fludd’s triangle of consonances is more complex than Amat’s due to the fact that Fludd’s is intended for part-writing rather than for building up chords. It is, however, an open question whether Fludd was inspired by Amat or whether Amat was merely copying Fludd. According to the title page the *Guitarra española* was first printed in 1626; but the dedication is dated 1596 implying that there must have been an earlier edition. Yet, it appears that the chapter with the table was first added in 1626.⁶⁸ Perhaps sometime during his visit to Spain, Fludd met Amat who was a physician, guitarist and writer on astrology, medicine and arithmetic. The interesting aspect is Fludd’s conception of the bass and how to build a composition from the bass rather than looking at the tenor – an aspect he may have discussed with the author of the *Guitarra española*.⁶⁹

With the appearance of the numerous treatises around the turn of the century on thorough-bass, Fludd could also have been inspired to combine their emphasis on the bass as the fundamental part with the traditional counterpoint tables. Similarly, the earliest tracts discuss the realisation of a *basso continuo* in terms of four distinct parts, that is, the realisation is conceived in terms of counterpoint.⁷⁰ The numbers simply indicate the interval or intervals to be used above the bass line. Instead of indicating the intervals above a given bass line, Fludd chose to place the bass in his counterpoint table. The first English treatise on *continuo* playing did not appear until the late seventeenth century,⁷¹ but Fludd most likely had access to foreign treatises, at least on his six-year journey through Europe.

⁶⁵ Joan Carles Amat, *Guitarra española*, Lérida 1596, 1626, p. 30. The discussion of the table: pp. 29-36; the table: on p. 31.

⁶⁶ Amat (1596, 1626), p. 30.

⁶⁷ Amat (1596, 1626), p. 26.

⁶⁸ Neil D. Pennington, *The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of De Murcia’s “Passacalles y obras”*, Ann Arbor 1981, vol. 1, pp. 88-89.

⁶⁹ Discussions on the subject seem to have been inherent of the time on the continent, too; cf. Johannes Lippius, *Synopsis of New Music (Synopsis musicae novae)* [1612], translated by Benito V. Rivera (Colorado College Music Press Translations 8), Colorado Springs 1977, p. 48; see also Benito V. Rivera, “The Isagoge of Johannes Avianus: An Early Formulation of Triadic Theory”, *Journal of Music Theory* 22 (1978) pp. 43-64.

⁷⁰ E.g. Adriano Banchieri, *L’organo suonarino*, Venice 1605/repr. 1611, sig. F8^r.

⁷¹ Matthew Locke, *Melothesis; or, Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass*, London 1673.

The Circle of Transposition

The sixth book of *De templo musicae* deals with instruments, *De instrumentis musicis vulgariter notis* (*On Musical Instruments Commonly Known*).⁷² One of the lessons is concerned with the “method of transferring a composition with its parts from one key into any other” (“De ratione transferendi cantilenam cum suis partibus ab una clave ad quamlibet”),⁷³ or, in other words, transposition. Fludd elaborates further explaining that a piece in G written for the lute can be transposed into A or even B and refers the reader to consult the *Doctrina sphaera* (Ill. 3). The circle includes all steps of the scale, diatonic as well as chromatic (G, A^b, A[#] [i.e. A[♯]], B^b, B[#] [i.e. B[♯]], C^{fa}, D^{fa}^b, D^{fa}[#] [i.e. D[♯]], E^b, E[#] [i.e. E[♯]], F^b [i.e. F[♯]] and F[#]) as can be seen in the “claves” section. Thus in order to transpose a piece from G into A, Fludd continues, it is necessary to use the G ring, substituting the symbols of the lute tablature (the string and the fret) in that ring with those found in the A ring.⁷⁴ Though Godwin has argued that the illustration at first sight seems “a most unusual thing for its time, since it considers all keys, equally valid”;⁷⁵ Fludd’s recognition of transposing a composition to all twelve steps of the scale was not completely foreign, especially not for instrumentalists such as lutenists and organists. The transposition of music for the lute was in use long before the discussion evolved in theory. This is particularly evident from Adrian Le Roy’s book on how to arrange polyphonic music for the lute. The author explains that for practical reasons one can choose to transpose the composition to the tonality that sounds best on the instrument and that which is easier to play:

In the presente song giuen for example of Transposition of the seconde Tune [i.e. mode 2], [...], we haue to consider the loste Tune of the eight, of the .F. belowe, whiche happeneth often in our plaine ordinarie Lutes, whiche be but of eleven strynges, and might easely be remedied by setting of the song one note or twoo higher, but it would be harder for the hande, and the grace of the plaie would bee woorsser.⁷⁶

One of the reasons why such transpositions are possible is because the lute uses equal temperament. The recognition of equal temperament also means that any composition can be transposed upwards or downwards by any interval, since transposition in equal temperament does not change the intervallic structure within a composition.

A simpler version of the circle of transposition can be found in Amat’s *Guitarra española*. In chapter two the author deals with chords and argues that there are 24 different ones divided into two categories depending on whether the third above

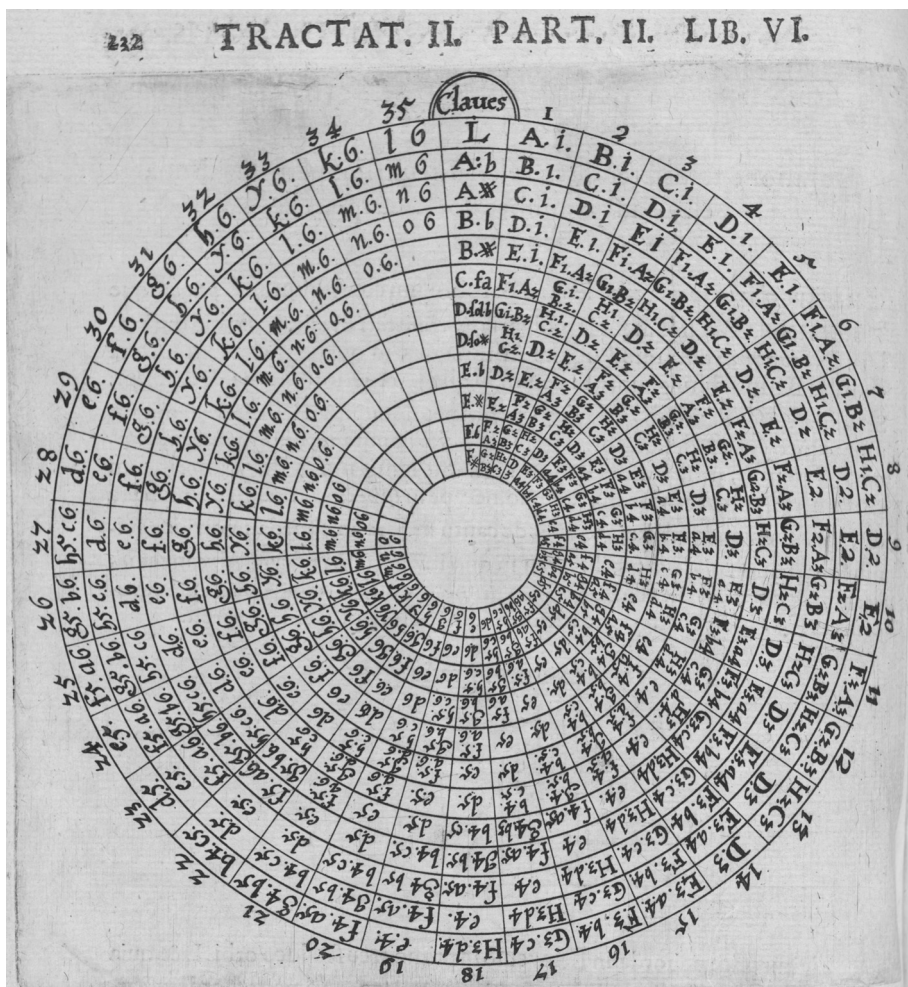
⁷² Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, pp. 226–44.

⁷³ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 231.

⁷⁴ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 231.

⁷⁵ Godwin, “Robert Fludd on the Lute and Pandora” (1973) p. 19.

⁷⁶ Apparently only a translation of Le Roy’s book has survived, done by F[rancis] K[inw]e[lmersh], *A Briefe and Plaine Instruction to Sett All Musicke of Eight Divers Tunes for the Lute*, London 1574, sig. 1r^v.



Ill. 3: Robert Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 232.

The twelve concentric rings correspond to the twelve notes of the octave; the numbers (1-6) in the rings denote the strings of the lute, and the letters (a-h, y, k-o) give the positions on the strings. (Photo: Det Kgl. Bibliotek, Filos. 2401)

the root is major or minor.⁷⁷ In chapter five where the diagram appears he explains that he distinguishes between the chords by numbering them from one to twelve. The major chords have the letter “n” (*naturales*) added and the minor chords have “b” (*b mollados*) added; he then demonstrates briefly the transposition of music to all twelve steps of the scale. Amat’s circle, showing the 24 major and minor chords, has been split into two halves – the upper half of the circle has

⁷⁷ Amat (1596, 1626) p. 4.

the major chords and the lower half the minor chords. That Amat and Fludd also have a similar conception as regards transposition lends support to the assumption that they most likely knew each other's work.

Conclusion

It becomes evident that in some instances Fludd is conservative but at the same time other sections reveal him as innovative. Scholars' dismissal of Fludd's music theoretical work as "completely antiquated in comparison to other, similar treatises of the period" and that Fludd must have been "a man of a disordered imagination" must now be revised.⁷⁸ The first four books of *De templo musicae* are written in the medieval-Boethian tradition. This was the usual approach towards the theory and history of music, even in the late Renaissance, and can be found in many other treatises of the period. Thus Thomas Morley (1597) and Thomas Ravenscroft (1614) are among those who utilised the same sources as Fludd. In his list of "Authors whose authorities be either cited or used in this booke" Thomas Morley mentions the medieval treatise, "Author Quatuor Principal", and the famous theorists "Francho" and "Robertus de Haulo" (i.e. Robertus de Handlo).⁷⁹ Taking a closer look at Morley's treatise, it becomes evident that he copied details he could only have found in *Lansdowne 763*, which he must have had access to or perhaps even possessed.⁸⁰ Also Ravenscroft quotes numerous times from medieval manuscripts such as the *Quatuor principalia musicae* and Johannes de Muris' *Libellus de cantus mensurabilis* (c. 1340) in his exposition of the rather complex proportional system.⁸¹ Morley, too, deals with the proportional system and mensuration theory, providing puzzles for the student to solve.⁸² That Fludd chose to expound on rhythm and musical intervals – the two triangles depicted in the middle tower and the concepts symbolised in the first tower (Apollo and Saturn) – is just as likely due to the Renaissance interpretation that all the arts were based on numbers.⁸³

In addition, Fludd's deliberate avoidance of any detail from the *Quatuor principalia musicae* (c. 1370) and Beurhusius' *Erotematum* (1580) which could be linked with aspects of traditional modal theory is in accordance with other contemporary English theorists. Morley, who is one of the very few in England to deal with modal theory, has relegated the discussion to an appendix which apparently only was included because some colleagues suggested so.⁸⁴ All intricate theoretical topics concerned with the art of composing have been completely avoided in

⁷⁸ Ammann (1967) p. 206, and Ashbee (1980) p. 663 (cf. footnote 8).

⁷⁹ Morley (1597) last unnumbered page.

⁸⁰ Thus Morley (1597) has copied the Torkesey triangle (p. 33) and mentions Lionel Power (last fol. verso), both found in *Lansdowne 763*, fols. 89^v, 104^v.

⁸¹ Ravenscroft (1614) pp. 1, 3, 5, 8, refers to a manuscript by Dunstable which is, in fact, the *Quatuor principalia musicae*.

⁸² Morley (1597) pp. 9-55.

⁸³ Godwin (1979) p. 76; Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 13, also deals with rhythmical and musical proportions.

⁸⁴ Morley (1597) sig. ¶ 1^r.

Fludd's *De templo musicae*, and composition is instead dealt with from a practical point of view. It is precisely Fludd's section on composition that is the most intriguing and innovative: his emphasis on the bass as the first part to be composed and to be used in order to determine which intervals to employ in the upper parts, is the first clear sign of change in compositional procedures expressed by an English music theorist.⁸⁵

However, the changing conception of the bass was also emphasised by other English composers and theorists. For Thomas Campion (not before 1613), too, the bass is the fundamental part of a composition, since it contains the "Aire [...], expressing how any man at first sight may view in it all the other parts in their originall essence".⁸⁶ But Campion proceeds a step further and recognises that the lowest sounding note is not necessarily the harmonic fundament, that is, the real bass-line:

Moreover, if the Base shall use a sharpe, as in F. sharpe; then must we take the sixt of necessity, but the eight to the Base may not be used, so that exception is to be taken against our rule of Counterpoint: To which I answere thus, first, such Bases are not true Bases, for where a sixt is to be taken, either in F. sharpe, or in E. sharpe, or in B. or in A. the true Base is a third lower, F. sharpe in D. E in C. B. in G. A. in F.⁸⁷

This together with the notion of octave equivalency – that is, he does not have to indicate the compound intervals – leads Campion to propose a new counterpoint table which is much simpler than any previous ones. It contains two rows and three columns giving the combinations of third, fifth and octave above a bass. Hence Fludd's triangle has been reduced to a diagram only consisting of three numbers; the major and minor sixths have instead been included in his rule of the "true Base". Also John Coprario (c. 1610-14) explains that when one wishes to use "chords [i.e. intervals] [...] in Contrapoint", one must look at the bass, which is the first part to be composed, add the cantus, and then fill in the inner parts.⁸⁸

The new approach meant that Fludd had to redefine the cadence from a melodic formula between two parts to a specific intervallic progression in the bass part. According to most theorists of the time, the cadence was defined as two parts progressing from an imperfect to a perfect consonance usually placed in the cantus and tenor parts; the remaining parts, altus and bassus, were adjusted to the cantus

⁸⁵ M.M. Kastendieck postulates that Campion was the first English theorist to insist on the bass as the foundation of the other parts and thus the 'creator' of the "system of modern contrapuntal harmonic technique"; cf. Kastendieck's introduction to Walter R. Davis (ed.), *The Works of Thomas Campion*, London 1959, p. 321. Bukofzer, too, advances this idea, cf. Manfred Bukofzer (ed.), *John Coprario's 'Rules How to Compose'*, Los Angeles 1952, p. xix.

⁸⁶ Thomas Campion, *A New Way of Making Fowre Parts in Counter-point*, London c. 1613, sig. B6^v.

⁸⁷ Campion (c. 1613) sigs. C4^v-C5^r. This has led scholars to believe that Campion recognised the inversional relationship between triads; however, Campion's statement is made because of a contrapuntal rule to avoid parallel octaves.

⁸⁸ John Coprario, *Rules How to Compose*, US-SM, MS EL. 6863 (c. 1610-14), fols. 4^v-9^r.

and tenor. Thus the leap of a fourth or a fifth in the bass part was seen as a consequence of avoiding parallel perfect consonances.⁸⁹ Since Fludd considers everything in relation to the bass, also his discussion of the cadence – and thus his implied definition – is viewed in this context: “Concerning the bass. First rule. The penultimate note of the bass usually ascends by a fourth or descends by a fifth to the final note” (“De Basi. Regula I. Basis penultima notula solet ut plurimum ascendendo distare ab ultima per quatuor intervalla, descendendo vero per quinque”).⁹⁰ Campion and Coprario, who knew each other, agree with Fludd, though they are more explicit in their statements:

The Base intends a close as often as it riseth a fift, third or second, and then immediately either falls a fift, or riseth a fourth. In like manner if the Base falls a fourth or second: and after falls a fift, the Base insinuates a close.⁹¹

Fludd was presumably not inspired by Campion’s or Coprario’s treatises, since he most probable had completed the *Utriusque cosmi [...] historia* by 1610; likewise, neither Campion nor Coprario would seem to have been able to consult Fludd’s work which first appeared in print in 1618. On this basis it is tempting to suggest that the new ideas put forward by Fludd were indeed inherent in English music practice at the time.⁹²

It is interesting to compare Fludd’s *De templo musicae* with other contemporary English treatises, that is Morley’s *Plaine and Easie Introduction* (1597) and Dowland’s translation from 1609 of the rather conservative *Micrologus* written by Ornithoparchus (Leipzig 1517). In this context it becomes obvious that where Morley tends to agree with the twelve-mode system and Dowland apparently with the eight-mode system, Fludd proposes a compositional framework which is simple and easy to comprehend, and without any of the complex problems inherent in the modal systems. Fludd’s ideas were most likely instigated by what he experienced as being practised among musicians and composers at the time when the modal systems at least in England had merely become straitjackets and analytical tools. Thus Fludd’s discussions could be seen as a synthesis of music theory and the art of composing: he seeks to bring music theory in accordance with the music practice (compositional practice) as he saw it.⁹³

⁸⁹ Beurhusius (1580) sig. G8^r.

⁹⁰ Fludd, *Utriusque cosmi [...] historia*, vol. 1, tract. II, p. 213. Note that Fludd’s “ut plurimum” could be due to the Phrygian cadence in which the bass descends a semitone.

⁹¹ Campion (c. 1613) sig. D2^r. Cf. Coprario (c. 1610–14) fol. 4^r. The statement is also in accordance with those made in treatises on basso continuo, cf. Arnold (1931) pp. 69, 76, 86, 102, et passim.

⁹² Barton (1978) pp. 166–69, argues in favour of a connection between Fludd and Campion through the use of Fludd’s inventions in masques; there is, however, no evidence suggesting that Fludd’s machines were ever used in masques.

⁹³ “Therefore, I say, as he [i.e. Fludd] indulges more in practice, I [indulge] in theory. Certainly, for him the pictures are appropriate, for me theorems” (“Propterea, inquam, quod ille praxi magis indulget, ego Theoria; ipsi quidem picturae sunt commodae, mihi theoremata”); Johannes Kepler, *Apologia adversos demonstrationem [...] R. de Fluctibus*, Frankfurt 1622; quoted from Max Caspar (ed.), *Johannes Kepler: Gesammelte Werke*, Munich 1940, vol. 6, p. 396.

RESUMÉ

I 1617-26 udgav Robert Fludd (1574-1637) sit omfattende værk *Utriusque cosmi [...] historia*, som skabte debat blandt flere af samtidens fremtrædende filosoffer (f.eks. Marin Mersenne og Johannes Kepler). Musik, det vil sige *musica mundana*, spillede en overordentlig vigtig rolle i Fludds forståelse af universets opbygning, og netop dette emne har ofte været behandlet af videnskabshistorikere. Derimod har Fludds praktiske del *De templo musicae* sjældent været genstand for et nærmere studium; oftest er den blevet karakteriseret som værende meget fantasifuld og yderst konservativ i forhold til andre samtidige traktater.

Det viser sig dog, at Fludd ikke bare mere eller mindre har sammenskrevet sin tekst fra et bestemt engelsk middelalderhåndskrift (hvilket ikke var usædvanligt blandt engelske musikteoretikere) men også har anvendt Beurhusius' *Erotematum* (1580) og sandsynligvis kendt til Amats *Guitarra española* (1596).

Det er tydeligt ved en sammenligning af disse kilder med *De templo musicae*, at forfatteren meget bevidst har undgået enhver detalje, som kunne forbindes med dele af den traditionelle kompositionslære og modalteori. Dermed kan Fludd, sandsynligvis som en af de allerførste, uden problemer gøre rede for sin nye og ganske revolutionerende kompositionslære: man begynder med at skrive bassen for derefter at tilføje de øvrige stemmer. Kadencen må således defineres som en bestemt basprogression og ikke som en kontrapunktisk bevægelse mellem to stemmer som foreskrevet af den traditionelle lære. Fludds tilgang til musikteori og -praksis kan derfor ikke betragtes som konservativ, men må ses som et vigtigt led i forståelsen af den musikteoretiske udvikling i England i begyndelsen af 1600-tallet.

Ranbemerknunger til Kurt Weills radiokantate *Berliner Requiem**

Af NIELS KRABBE

I månederne efter premieren på *Dreigroschenoper* i august 1928 komponerede Kurt Weill to værker med udgangspunkt i byen Berlin, bestillingsværker, som hver for sig tager afsæt i to helt forskellige sæt af associationer, som udgik fra denne hovedstad just i det pågældende efterår, *Berlin im Licht* og *Berliner Requiem*. Sangen *Berlin im Licht* til en tekst, der formentlig er skrevet af Weill selv, måske bistået af Brecht. Den blev komponeret til det storstilede projekt af samme navn, som hyldede fremskridtet således som dette kom til udtryk i det lyshav, der strålede over byen om aftenen og natten fra den kunstige belysning med lysreklamer og gadelamper. En hyldest til teknikken og den menneskelige snilde, et vidnesbyrd om, at Berlin var kommet sig efter nederlaget ti år tidligere og nu ville og kunne tage kampen op med London, Paris og Wien som europæiske kultur-metropoler.¹

Und zum Spaziergehn
Genügt das Sonnenlicht
Doch um die Stadt Berlin zu sehn,
Genügt die Sonne nicht

Das ist kein lauschiges Plätzchen,
Das ist 'ne ziemliche Stadt
Damit man da alles gut sehen kann,
Da braucht man schon einige Watt²

Gennem udendørs koncerter og andre former for kunstnerisk udtryk skulle byen markedsføres som Europas førende – også på dette felt. En lille pamflet opregner side op og side ned de firmaer og forretninger, som bidrog til lyshavet, ligesom de forskellige arrangementer på gader og stræder blev omtalt.³ Weills sang udkom

* Nærværende artikel er en videreførelse og udbygning af min præsentation af *Berliner Requiem* i en mere pædagogisk sammenhæng i Finn Gravesen (udg.): *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*, København 1993.

¹ I samme lys skal ses Walter Ruttmanns film fra året efter, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, med musik af Edmund Meisel.

² Sangen indleder cd'en af samme navn (Largo 5114 fra 1990) med sjældent hørte Weill-kompositioner, udvalgt og præsenteret af David Drew. Jf. også David Drew: *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley og Los Angeles 1983, s. 205-6.

³ Kim Kowalke: *Kurt Weill in Europe* (Studies in Musicology 14), Ann Arbor 1979, giver s. 70 og s. 342 henvisninger til samtidige omtaler af projektet.

kort efter for sang og klaver og blev samme år anvendt som afslutningsnummer i det mislykkede forsøg på at følge *Dreigroschenoper*-succeen op med *Happy End*.⁴

Ganske anderledes signaler udgår fra Weills andet 'Berliner-værk' fra efteråret 1928, *Das Berliner Requiem*, til tekster af Brecht. Her er det Berlin som hovedstaden i det land, der ti år tidligere havde indset det håbløse i fortsat at sende sine mænd i døden på slagmarkerne, der står i centrum, men også Berlin som hjemsted for Spartakist-opstanden og drabet på de to revolutionære ledere, Rosa Luxemburg og Karl Liebknecht i 1919. Storbyen, meningsløsheden og døden er grundpillerne i dette "requiem" – i en vis forstand en mindre forløber for Benjamin Brittens 40 år senere komponerede *War Requiem*, men helt blottet for det håb og den trøst, der ligger i Brittens værk.

Berliner Requiem er et helt igennem ikke-liturgisk værk (Weill siger selv, at det drejer sig om "eine Art von weltlichen Requiem, um eine Äußerung über den Tod"⁵). Ganske vist giver både titlen og de tekstlige og musikalske associationer fra værkets "Großer Dankchoral" klare kristelige associationer (titlen peger på den katolske dødsmisses indledende Introitus og Dankchoral på en kendt luthersk koral), men det er netop pointen. Gennem en sådan profanering af religionen skærpes meningsløsheden og fremmedgørelsen. Benyttelsen af en kristelig begrebsverden med dertil hørende ordvalg er ganske enkelt en del af Brechts håndværk i disse år omkring samarbejdet med Kurt Weill: digtsamlingen *Hauspostille*, en række detaljer i *Dreigroschenoper* og *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* er eksempler på dette – ikke ment ironisk, hvilket Brecht og Weill gang på gang betoner, men netop som et af midlerne til at sikre at budskabet bliver taget alvorligt.

Netop disse formaninger af Weill og Brecht har haft vanskeligt ved at slå igennem over for et moderne publikum. I det hele taget har det altid været et problem, at Brechts moralske og politiske budskab fortoner sig i fnis og latter. Et af de vanskeligste steder at forstå i denne forbindelse er ankomsten af det ridende bud i slutscenen af *Dreigroschenoper* med hans budskab om, at Macheath er benådet, ophøjet i adelsstanden, beriget med slottet Mamorel, samt at alle dagens brudepar er velsignet af dronningen. I ophavsmændenes fyldige notitser til værket advares mod at opfatte denne sidste "Dreigroschenfinale" som parodi.⁶ Så er det trods alt langt nemmere at forstå Weills bemærkninger om *Berliner Requiem*: "daß es sich hier um ein ernstes unironisches Werk handelt".⁷

⁴ Udgave for sang og klaver, Universal Edition 1928. I *Happy End* bruges Weills musik til afslutningssangen "Hosianna Rockefeller".

⁵ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", *Der deutsche Rundfunk* 7 (1929) s. 613; Stephen Hinton og Jürgen Schebera (Hrsg.): *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, Berlin 1990, s. 289-90.

⁶ Kurt Weill: "Korrespondenz über *Dreigroschenoper*", *Anbruch* 11 (1929) s. 24-25; Bertolt Brecht: "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*" (1931), Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): *Bertolt Brecht/Kurt Weill, Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky, The Rake's Progress. Texte. Materialien. Kommentare*, Frankfurt a.M. 1987, s. 80.

⁷ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", *Der deutsche Rundfunk* 7 (1929) s. 613.

Værkbegrebet

Berliner Requiem illustrerer på mønstergyldig vis et karakteristikum ved de fleste af de værker, der udsprang af det berømte samarbejde mellem Brecht og Weill: problematiseringen af selve det overleverede værkbegreb – den værkopfattelse, som havde været gældende inden for den borgerlige musikkultur siden slutningen af 1700-tallet med Mozarts og Haydns modne værker, og som ikke mindst havde været grundpillen gennem det 19. århundrede helt frem til sammenbruddet af “Die Welt von Gestern” i de første årtier af det 20. århundrede.⁸ En opfattelse, der forstår hvert musikværk som et nyt, autonomt, originalt værk med én og kun én tilstandsform, som har et dynamisk forløb med en begyndelse, en midte og en slutning på en sådan måde, at den ideelle tilhører så at sige ved første gennemlytning er i stand til – næsten medkomponerende – at følge den musikalske udvikling. Det er dette værkbegreb, der legitimerer hele den musikfilologiske forskning med dens ideal om at finde frem til netop den version af værket, som *er* værket.

Der er mange historiske og sociologiske grunde til, at dette værkbegreb, i hvert fald for en stund og i hvert fald i visse kredse, brød sammen i mellemkrigstiden. For Brecht og Weill er dette opgør en del af et større opgør. At skrive værker, der dementerer det borgerlige værkbegreb, er for dem en politisk handling: en måde, hvorpå de kan distancere sig fra den politiske og kulturelle fortid, som for dem og ligesindede havde ført til katastrofen.

Autenticitet ville formentlig være et skældsord for Brecht og Weill, musikfilologi ligeså. Hermed er samtidig antydnet, at den, der ønsker at finde frem til den eneste autentiske version af et værk af Weill fra Weimartiden, måske når alt kommer til alt går galt i byen. Sat på spidsen kan man hævde, at et *værk* af Weill og Brecht består af summen af en række forskellige versioner og opførelser, taget fra forskellige sammenhænge. Det gælder bl.a. så markante værker som *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – og så altså *Berliner Requiem*.

Om det er sådanne overvejelser, der ligger bag det første bind i den netop påbegyndte store samlede udgave af Kurt Weills værker skal være usagt. Men det er tankevækkende, at man har valgt at udgive *Dreigroschenoper* som en facsimile-udgave af manuskriptet, således som det foreligger og derved undgået at skulle præsentere den endegyldige, autentiske version af værket, som det ifølge ovenstående bemærkninger muligvis er meningsløst – eller i hvert fald problematisk – at stræbe efter. Naturligvis kan man udnævne en enkelt opførelse til at være den version, man ønsker at rekonstruere, men idealet om en “Fassung letzter Hand”, som er mangen en musikfilologs ideal, passer ikke rigtigt ind i Brechts og Weills univers.⁹

Man kan i denne forbindelse blot minde om, med hvilken skødesløshed Weill omgikkes sine værker fra Weimartiden efter at være kommet til USA. Flugten fra den gamle verden, opgøret med den tyske fortid både geografisk, kulturelt, sprogligt og på andre punkter, måtte for Weill også indebære en distance til sin egen

⁸ Udtrykket taget fra Stefan Zweigs erindringsbog *Die Welt von Gestern* fra 1948.

⁹ Naturligvis forestår Weill-udgaven også en egentlig videnskabelig udgave af *Dreigroschenoper*, hvilket dog ikke afgørende anfægter ovenstående synspunkter.

musik fra den tid. Det har givet Weill-overleveringen en række problemer og indgår i sløringen af værkbegrebet hos Kurt Weill. Komponistens anekdotisk overleverede bemærkning om, hvad fremtidens dom rager ham, sætter sagen på spidsen: "I don't give a damn about posterity!"

Disse bemærkninger har også relevans for *Berliner Requiem*. I en vis forstand kunne man hævde, at der ikke findes noget entydigt "Berliner Requiem". Der findes en ikke-realiseret forestilling i Weills hoved og en række mere eller mindre forskellige pragmatiske udmøntninger af denne forestilling i praksis. Nyere opførelser, cd-indspilninger og nodeudgivelser af værket kan derfor kun blive rekonstruktioner og tolkninger, byggende på det sparsomme kildemateriale, på skriftlige beretninger og på subjektive musikalske 'fornemmelser'. Disse forhold har Nils Grosch omhyggeligt gjort rede for i en artikel fra 1996,¹⁰ som karakteristisk nok på en række punkter kommer til andre resultater end dem, der kan udledes af David Drews udgaver af værket fra 1967 og 1976,¹¹ og som også cd-indspilningen af værket bygger på.¹² En enkelt afgørende detalje er her den funktion af 'rammekor', som Drew – uden egentligt belæg i kildeoverleveringen – tildeler "Großer Dankchoral", der i begge indspilninger og i udgaven på forlaget Universal Edition indleder og afslutter hele værket.

Radiomusik

Det er vist ikke klarlagt, hvor megen medindflydelse Brecht havde på tilblivelsen af *Berliner Requiem*. Ingen af de tekster, der på et eller andet tidspunkt indgik, er skrevet med direkte henblik på værket, og det er end ikke klart, hvem der havde ansvar for udvælgelsen og rækkefølgen af tekster.

Berliner Requiem er et bestillingsværk, foranlediget af Frankfurter Rundfunk, der i 1928 anmodede om en radiokantate med tekster af Brecht og musik af Weill. Radioopførelsen fandt sted den 22. maj 1929 og blev udsendt i Syd- og Vesttyskland; der er noget paradoksalt i, at værket af sendetekniske grunde *ikke* kunne høres i Berlin.¹³

Ifølge en notits i tidsskriftet *Die Musik* lød den oprindelige titel "Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder", og værket var oprindelig planlagt til at handle om to franske piloters samt andre kendte sportsfolks død.¹⁴ Det endelige

¹⁰ Nils Grosch: "Notitz zum Berliner Requiem. Aspekte seiner Entstehung und Aufführung", Nils Grosch, Joachim Lucchesi, Jürgen Schebera (Hrsg.): *Kurt Weill-Studien* (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 1), Stuttgart 1996, s. 55-72.

¹¹ Universal Edition Nr. 9786 (1967) og Nr. 16 630 (1976).

¹² The London Sinfonietta dirigeret af David Atherton, DG 2709 064 (1976); Robert-Schumann-Kammerorkester dirigeret af Hartmut Schmidt, CD 314 050 HI (1991).

¹³ Jf. Kowalke (1979) s. 72.

¹⁴ "Der Frankfurter Rundfunk hat Bert Brecht den Auftrag erteilt, für ihn eine Kantate zu verfassen. Sie wird den Titel 'Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder' führen und behandelt den Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportleute. Die Musik, die für vier Sänger und kleines Orchester eingerichtet wird, ist zugleich bei Kurt Weill bestellt worden"; *Die Musik* 21 (oktober 1928) s. 155.

resultat blev som bekendt langt mere alment, selvom teksten stadig er domineret af eksemplariske enkeltberetninger.

I 1928 var radiomediet stadig forholdsvis nyt og dets muligheder og virkninger blev heftigt diskuteret – ikke mindst i musikkredse, idet musikken allerede fra starten optog en meget betydelig del af sendetiden. I det hele taget blev tyverne det årti, hvor radioen vandt fodfæste. Offentlige udsendelser i Tyskland havde kun været kendt i knap fem år, og Frankfurt-senderen var blevet etableret i 1924, kun et år efter de første offentlige radioudsendelser overhovedet kunne høres i Tyskland. Sammen med Berlin-senderen støttede man i Frankfurt særligt samtidsmusikken, og en række værker af unge tyske komponister blev skrevet specielt til denne radiostation. Denne optagethed viste sig på flere felter: den årlige festival for ny musik i Baden-Baden havde i 1929 radiomusik som et af sine hovedtemaer. Samme år oprettedes i Berlin Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik med Georg Schünemann som leder og Max Butting som docent. Og sidst men ikke mindst debatteredes radioens rolle som musikformidler livligt i tyvernes førende tyske musiktidskrifter som *Melos*, *Die Musik* og *Anbruch*, hvor både sociologiske såvel som stilistiske aspekter var på dagsordenen.

Som indledning til en kort præsentation af *Berliner Requiem* i *Melos* fra 1929 opstiller artiklens forfatterkollektiv Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter og Heinrich Strobel i kort form en række hovedkrav til en velegnet radiomusik: musikken bør være skrevet specielt for det nye medie i en stil, der hverken anvender finere klangnuancer eller det store romantiske klangbillede. Idealet udtrykkes gennem slagord som "Vereinfachung" og "Versachlichung"; og det anbefales, at musikken i stedet for den overleverede dynamiske symfoniform lægger sig op ad suiten med dens gennemsigtige og kontrastprægede formning. Komponisten bør have den bredest mulige målgruppe for øje, en målgruppe, der karakteriseres således: "Dieser Kreis aber ist keine Gemeinschaft, sondern eine Summierung vieler privater Einzelexistenzen. Es fehlt nicht nur der äußere Eindruck des Konzertsaaals, sondern vor allem der Rausch der Massensuggestion, den eine weltanschaulich fundierte romantische Symphonie voraussetzt".¹⁵ Disse krav lever *Berliner Requiem* ifølge Melos-recensenterne til fulde op til: musikken er enkel, melodios, "bänkelsängerisch" og i visse passager bevidst parodierende. Konkluderende udtales: "Hier wird eine Verschmelzung mit der Idee des Rundfunks erreicht, die ihn von einem Instrument der Unterhaltung zu einem Mittler letzter menschlicher Inhalte macht".¹⁶

Også *Die Musik* tager temaet op. Under overskriften "Rundfunkmusik – wie wir sie brauchen" påpeger komponisten og musikskribenten Max Butting et forhold, som vi indtil kabel-tv'ets velsignelser i årevis har været underlagt for fjernsynets vedkommende: at de fleste lyttere af tekniske grunde er henvist til en og kun en sender, hvorved der ikke for lytteren foreligger nogen valgmulighed. Man kan derfor ikke indrette radiokompositionerne efter lytternes ønsker og smag,

¹⁵ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel: "Meloskritik. Neue Rundfunkmusik", *Melos* 8 (1929) s. 319-20.

¹⁶ Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel (1929) s. 319-20.

skriver Butting, men alene efter radiomediets egne muligheder: "Aber den Weg zu einer Rundfunkmusik, die wir brauchen, weisen uns allein die Möglichkeiten des Rundfunks, nicht die schwer erkennbaren Wünsche des Publikums, nicht kulturelle Standpunkte. Drum müssen wir vor allem diese Möglichkeiten studieren und erkennen".¹⁷

Det ansette *Anbruch* vier i sin 1929-årgang radiomusikken stor opmærksomhed. Der gives løbende oversigter over de forskellige radiostationers indsats på musikområdet, ligesom der ligefrem opstilles en slags huskeliste for komponister, som de bør have for øje, når de komponerer musik til radioen.¹⁸ Også her bringes en række ræsonnerende artikler om radioens betydning for kompositionsmusikken af Max Butting, Ernst Schoen, Kurt Sachs m.fl. Sidstnævnte hylder i næsten ekstatiske vendinger det nye medies muligheder og taler om det "Schicksalsaugenblick", hvor "unser Planet ein einziger ungeheurer Konzertsaal geworden ist", som vil udløse "den neuen Geist einer Tonkunst des 20. Jahrhunderts". Han ser en pointe i, at radioen netop opstår på det tidspunkt, da den 150 år gamle borgerlige koncertinstitution er i krise og står for fald:

Und in dem Augenblick der Zeitenwende, der hoffnungslosen Anarchie, wird der *Rundfunk* geboren. Geheime, dem Menschaugen undurchdringliche Gesetzlichkeit des Geschehens läßt technische Erfindungen nur dann und immer dann zur Reife kommen, wenn ein geistiges Bedürfnis vorliegt. Schießpulver, Buchdruck, Dampfmaschine, Luftfahrt – alles im Schicksalsaugenblick.¹⁹

Også Weill havde i rigt mål beskæftiget sig med et studium og en erkendelse af radioens muligheder forud for arbejdet med *Berliner Requiem*. Som fast musikskribent på bladet *Der deutsche Rundfunk* i årene 1923-29 var han blevet skolet i de problemer og de perspektiver, der lå i sammenkoblingen af musik og radio og havde i denne egenskab også selv gang på gang ytret sig om de mere principielle sider af sagen, selvom de fleste af bidragene var foromtaler af kommende værker i radioen eller anmeldelse af netop spillede værker. Han havde således aktivt været involveret i radiomusikken lige siden radioens start som offentlig musikformidler.

Ligesom det var tilfældet med de ovenfor citerede skribenter i *Die Musik* og *Melos*, hæftede Weill sig også først og fremmest ved de muligheder, som radioen – "einer der wesentlichsten Faktoren des öffentlichen Lebens"²⁰ – gav musikken; muligheder for at få det brede publikum i tale, muligheder for at fremme en musik, som ellers ikke ville blive fremmet, muligheder for at bidrage til en almindelig højnelse af lytternes musikalske dannelse. Denne positive holdning til radioen skal naturligvis ses på baggrund af en i tiden lige så udbredt frygt for det nye medie hos en række mere konservative kulturskribenter: her hæftede man sig ved radioens

¹⁷ Max Butting: "Rundfunkmusik – wie wir sie brauchen", *Die Musik* 21 (1928-29) s. 443-47.

¹⁸ "Rundfunk-Umschau", *Anbruch* 11 (1929) s. 36ff.

¹⁹ Kurt Sachs: "Rundfunk und Konzertsaal", *Anbruch* 11 (1929) s. 218.

²⁰ Kurt Weill: "Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens", Hinton og Schebera (1990) s. 221.

formodede undergravning af den levende musik og den offentlige koncertvirksomhed, teknikens sejr over kunsten, passiviseringen af publikum, fordummelsen, mekaniseringen osv.

Weills holdning til radioen er præget af to hovedtemaer: forholdet til publikum og vigtigheden af at udnytte mediets muligheder som alternativ til det koncertvæsen, som ifølge Kurt Weill både er stærkt skrantende og alt for elitært. Radioen er for Weill den store udfordring: nyheden, den brede appel til alle befolkningslag, dynamikken, mulighederne, den igangværende proces, der er på vej hen et sted, som ingen endnu kender. Musikformidlingen i radioen behøver ikke at lade sig styre af kommercielle interesser, således som det, ifølge Weill, var tilfældet i det berlinske, stærkt "vareorienterede" koncertliv, som havde mistet hvad Weill betegner som sit "sociologiske grundlag".²¹ I stedet for at hæfte sig ved det passive, anonyme konsum fremhæver Weill de muligheder, der ligger i den nye relation mellem afsender og modtager. Fraværet af koncertsituationens direkte publikums-kontakt skaber en helt ny form for koncentration og frit spillerum for fantasien hos publikum, som ikke distraheres af overleverede normer for den korrekte koncertadfærd eller af synsindtrykket fra orkestret.

Gesichtssinn richtet sich nach innen, der allen Menschen eingeborene Hang zur Phantasie findet reichste Anregung, und unsere Vorstellungskraft schafft sich aus künstlerischen, belehrenden, humoristischen Darbietungen ihre eigenen, individuellen Bilder. Dazu kommt noch die Erhöhung der Konzentrationsfähigkeit durch die Beseitigung äußerer Ablenkungen

hedder det i Weills artikel om radiopsykologi.²² Radioen skal således ikke blot formidle den musik, der er skrevet eller skrives, den skal også selv fremkalde en ny form for musik, der er konciperet specielt på radioens præmisser, byggende på et musikalsk stof med et særligt radiopotentiale. Ligesom radiohørespillet har sin egen æstetik og sine egne love i forhold til det etablerede teater, må også radiomusikken indtage en særstilling:

Auch innerhalb des Musikbetriebes wird der Rundfunk einen besonderen Raum einnehmen, der ihm allein gehört – wahrscheinlich durch das allmähliche Verschwinden des Starwesens, durch eine Betonung der intimen, privaten Musikpflege.²³

Eller stærkere udtrykt:

[...] es unterliegt schon jetzt keinem Zweifel mehr, daß hier die Voraussetzungen zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung gegeben sind, die weit über eine mehr oder weniger vollkommene "Reproduktion"

²¹ Kurt Weill: "Was wir von der neuen Berliner Sendesaison erwarten", Hinton og Schebera (1990) s. 272.

²² Kurt Weill: "Von Psychologie des Rundfunks", Hinton og Schebera (1990) s. 188.

²³ Kurt Weill: "Möglichkeiten absoluter Radiokunst", Hinton og Schebera (1990) s. 194.

früherer Kunstleistungen hinausgeht. Wir können die künstlerische Bedeutung des Rundfunks nur in der Entwicklung zu dieser eigenen Radiokunst, keineswegs in einer Fortsetzung des bisherigen Konzertwesens erblicken.²⁴

Set i bakspejlet og i lyset af vores egen tids radioformidling af musik er et sådant synspunkt interessant, og man kan vel tilføje, at det ikke i synderlig grad har udmøntet sig i praksis.

Det er sådanne overvejelser omkring en særlig 'radioegnet' musik, skrevet under indtryk af en erkendelse af radioens samfundsmæssige placering og potentiale, som ligger bag en række værker fra tyverne, enten skrevet direkte på bestilling af en radiostation eller skrevet under indtryk af det nye medie. Med værker som *Berliner Requiem*, *Der Lindberghflug* og *Der Jasager* og ikke mindst med sine artikler i *Der deutsche Rundfunk* fra slutningen af 1920'erne er Kurt Weill en nøglefigur i denne udvikling – en udvikling, som siden skulle vise sig at gå i en ganske anden retning, end Weill havde både ønsket og forestillet sig.²⁵

Afsluttende i denne parafrase over Weills synspunkter på radioen som musikformidler skal omtales hans to artikler, som specielt handler om *Berliner Requiem*, hvoraf den ene betød afslutningen på hans femårige virksomhed som musikskribent på *Der deutsche Rundfunk*, angiveligt på grund af det han følte som censur over for *Berliner Requiem*.²⁶ Her fremlægges et koncentrat af komponistens syn på radioens muligheder, og der gives en præcis karakteristik af *Berliner Requiem* som værk i almindelighed og som radiokunst i særdeleshed:

[...] eine strenge musikalische Formgebung, deren Gesetzmäßigkeit dem geistigen Gehalt des Werkes angepaßt sein muß, und die musikalische Festlegung eines Grundgestus, der szenisch dargestellt werden kann, der aber auch ohne Zuhilfenahme der Bühne, rein als Musik zwingend genug gestaltet sein muß, um dem Hörer das Bild des Menschen, der zu ihm spricht, vor Augen zu führen. Es handelt sich hier also nicht um Lyrik, nicht um Beschreibung eines Zustandes, sondern um die Darstellung eines Vorgangs.²⁷

²⁴ Kurt Weill: "Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens", Hinton og Schebera (1990) s. 221-23.

²⁵ I denne forbindelse kan man erindre om Walter Benjamins kulturkritiske essays, som fremkom en halv snes år senere end den her refererede radiodebat – specielt hans berømte artikel om de konsekvenser, som den tekniske reproduktion har for kunstværket (Walter Benjamin: "Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder", *Kulturindustri. Udvalgte Skrifter*, København 1973). Benjamin bruger ganske vist ikke radiomediet som eksempel, men derimod filmen og fotografiet; men hans dialektiske analyse af bortfaldet af kunstens *aura*, som han kalder det, og af den nye situation, der opstår, når kunstværket som følge af den tekniske reproduktion mister sit "her og nu"-præg og i sidste instans opgiver sin "fundering i ritualen" til fordel for en "fundering i politiken", gælder også et langt stykke hen ad vejen den radioformidlede musik, som der her er tale om.

²⁶ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", Hinton og Schebera (1990) s. 289-291 og "Zu meiner Kantate *Das Berliner Requiem*", *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung* 20 (1929); de to artikler er stort set identiske.

²⁷ Kurt Weil: "Notitz zum *Berliner Requiem*", Hinton og Schebera (1990) s. 289.

I samme artikel betoner Weill, at *Berliner Requiem* også er tænkt som en forstudie til operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, og endelig betoner han endnu engang forskellen på det elitære koncertsalspublikum og det brede, anonyme radio-publikum med deraf følgende krav til valget af musikalske stilmidler.

Teksterne

Som nævnt stammer teksterne til *Berliner Requiem*, således som det også er tilfældet i Weills hovedværk *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, fra flere forskellige og af hinanden uafhængige sammenhænge, og visse af dem blev genbrugt i atter andre forbindelser.²⁸ Fire af digtene ("Großer Dankchoral", "Vom Tod im Wald", "Legende vom toten Soldaten" og "Vom ertrunkenen Mädchen") blev oprindeligt trykt i Brechts tidligst publicerede digtsamling, *Hauspostille* fra 1927. Denne digtsamling er den oprindelige kilde og inspiration til værket, selvom det i sidste ende skulle vise sig, at den ene efter den anden af teksterne fra *Hauspostille* af forskellige grunde gled ud igen. Ideen og hele anlægget i samlingen med dens opdeling i lektioner til de forskellige lejligheder (næsten som bibellæsninger til kirkeårets forskellige højtider) gik tilbage til 1921, hvor ingen forlægger dog turde trykke samlingen, angiveligt på grund af indholdet i det makabre digt "Legende vom toten Soldaten" om Kejsersens ordre til at grave den døde soldat op af graven og sende ham i krig igen. En første version af samlingen var udkommet allerede et par år tidligere som privattryk i en snes eksemplarer under titlen *Taschenpostille* som bibeltryk på tyndt papir og i tospaltet layout; denne privatudgave var Brechts reaktion på Kiepenheuer Verlags vægring ved at udgive digtene. Først efter at have skiftet fra Kiepenheuer til Propyläen Verlag lykkedes det at få udsendt *Hauspostille* i en egentlig forlagsudgave. De komplicerede forhold omkring tilblivelsen og receptionen af *Hauspostille* er indgående beskrevet hos Klaus Schumann.²⁹ Som bekendt leverede *Hauspostille* hovedparten af teksten til *Mahagonny Songspiel* – tekster, der på overraskende vis senere indgik i helaftensoperaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – men også en række af digtene i *Berliner Requiem* stammer således fra postillen. Det, man kunne kalde 'den negative opbyggelighed', som er så karakteristisk i *Hauspostille*, er også kendetegnende for *Berliner Requiem*. Hensigten med de to værker, digtsamlingen og kantaten, er i en vis forstand den samme. Derimod er der ikke, således som det er tilfældet med det berømte og berygtede eksempel i *Mahagonny*, tale om nogen form for *musikalske* lån fra *Hauspostilles* nodebilag til *Berliner Requiem*. Ingen af de tre digte fra *Hauspostille*, som Weill lod indgå i *Berliner Requiem*, er blandt dem, som Brecht lod ledsage af sine egne melodier i nodetilægget til postillen. Kun til "Legende vom toten Soldaten" gengiver Brecht sin egen melodi og fortæller os endda, at den er i d-mol, men netop dette digt nåede aldrig at blive en del af *Berliner Requiem*, trods Weills planer herom.

²⁸ Jf. Niels Krabbe: "Mahagonny hos Brecht og Weill", *Musik & Forskning* 16 (1991) s. 112ff.

²⁹ Klaus Schumann: *Bertolt Brechts Hauspostille. Beiheft*, Frankfurt a.M. 1970.

Berliner Requiem peger altså tilbage mod *Hauspostille* i kraft af tekstlånene herfra; men det peger også fremad mod en anden vigtig udgivelse af Brechts digte, nemlig mod den mod nazismen mere målrettede samling *Lieder Gedichte Chöre*, udgivet i 1934 af Brecht og Hanns Eisler i forening. Her genfinder vi "Legende vom toten Soldaten", de to "Berichte", "Zu Potsdam unter den Eichen" og "Grab-schrift". Nodebilaget indeholder kun melodier af Hanns Eisler (til de tekster, der ikke allerede var sat i musik af andre) som et vidnesbyrd om, at Weill nu var blevet skiftet definitivt ud med Eisler som Brechts foretrukne musikalske medarbejder.

Nedenfor gives en oversigt over samtlige enkeltnumre, som på et vist tidspunkt har haft forbindelse med *Berliner Requiem* med en bestemmelse af deres proveniens og eventuelle genanvendelse i anden sammenhæng.

1. "Können einem toten Mann nicht helfen" (*L&S* 129.06)³⁰
Digtet går tilbage til midten af tyverne. Weills udsættelse indgik i *Berliner Requiem* i radioopførelsen i 1929. Siden blev det genbrugt som afslutning på *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, en slags processionsmusik til frembærelsen af de forskellige skilte med politiske slogans efter byen Mahagonnys definitive fald og dødsdommens fuldbyrdelse over operaens 'helt' Jim Mahonney. I forhold til *Requiem*-versionen er der få og ubetydelige ændringer i operaversionen.
2. "Vom Tod im Wald" (*L&S* 27; *Drew* s. 186-87)
Digtet går tilbage til 1918, og det indgår i skuespillet *Baal* fra 1918-19. I 1921 optræder det i forbindelse med planerne for en udgave af digtsamlingen *Taschenpostille* før det endelig blev publiceret i *Hauspostille*. Weill udsatte digtet som en ballade for bassolo og ti blæsere i 1927, og som sådan blev det opført ved en koncert samme år. Indgik i Weills oprindelige plan for *Berliner Requiem*, som formentlig aldrig blev realiseret.³¹
3. "Zu Potsdam unter den Eichen" (*L&S* 127; *Drew* s. 222-23)
Digtet offentliggjort i tidsskriftet *Der Knüppel* i 1927. Weills oprindelige udsættelse med henblik på *Berliner Requiem* (radioversionen fra 1929) er gået tabt. En version for mandskor kendes fra Weills senere sammenstilling af digtet med den førnævnte "Legende vom toten Soldaten" under fællestitlen *Arbeiterchöre*.
4. "Marterl"/"Grab-schrift 1919" (*L&S* 103, 129.03 og 142; *Drew* s. 210)
Det er uklart, hvilken af de to alternative tekster, Weill oprindeligt foretrak, den neutrale "Marterl" ("Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck") eller det politiske mindedigt over Rosa Luxemburgs død, "Grab-schrift

³⁰ I denne oversigt henviser *L&S* til registreringerne i Joachim Lucchesi og Ronald K. Schull: *Musik bei Brecht*, Berlin 1988 og *Drew* til registreringerne i Drew (1983).

³¹ "Version B" i Grosch (1996) s. 62.

1919". David Drew mener at "Marterl" af Weill blev foretrukket frem for den originale "Grabschrift" for at tilfredsstille censuren. En anden årsag kunne være, at digtet om den anonyme Johanna Beck passer bedre ind i sammenhængen – og dermed virker stærkere – end en tekst, der er forankret i en konkret historisk begivenhed. Herimod hævder Nils Grosch, at det først var, da Weill lod sangen trykke i sin *Weill-Songbook* i 1929 – efter radioopførelsen af *Berliner Requiem* – at den politiske "Grabschrift" blev udskiftet med den apolitiske "Marterl". *L&S* antyder, at "Grabschrift 1919" kan være identisk med Brechts "Ballade von der roten Rosa", som kun kendes fra en upubliceret indholdsfortegnelse til *Hauspostille*.

5. "Vom ertrunkenen Mädchen" (*L&S* 53 og 129.02)
Et af Brechts tidlige digte, der går tilbage til tiden før 1920, angiveligt til Brechts egen melodi, som dog synes at være gået tabt. Digtet indgår i Brechts skuespil *Baal* fra 1918-19. Teksten om den druknede pige, der gradvis går i opløsning, fordi "Gott sie allmählich vergass" kan være inspireret af Rosa Luxemburg, hvis lig blev fundet drivende i en kanal i Berlin. Weills musik kendes kun fra *Berliner Requiem*.
6. "Die Legende vom toten Soldaten" (*L&S* mus 19 og 37.01; *Drew* s. 222-23)
Weills planer om efter radioopførelsen i 1929 at lade dette meget tidlige Brecht-digt, skrevet under indtryk af digterens deltagelse i 1. verdenskrig, indgå i *Berliner Requiem* blev tilsyneladende aldrig realiseret. Inden da havde Weill allerede udgivet sangen for firestemmigt a cappella kor, en besætning, der også ville have passet dårligt ind i *Berliner Requiem*. Oprindeligt blev sangen brugt i begyndelsen af 4. akt af Brechts *Trommeln in der Nacht* fra 1919, hvor den som indledning synges til guitarakkompagnement, formentlig til Brechts egen melodi, som vi kender fra *Hauspostille* (regibemærkning: "Glubb [...] singt zur Klampfe 'Die Moritat vom toten Soldaten'") og i øvrigt afføder den prosaiske indledningsreplik "Ich will Schnapps haben und keinen toten Soldaten".³²
7. "Erster Bericht von dem unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen" (*L&S* 129.04)
Digtet er fra 1926. Musikken kendes kun fra *Berliner Requiem*.

³² I Danmark var det netop opførelsen af denne forestilling, der i 1930 under titlen *De – Anarkist* introducerede Brecht for publikum. I denne forestilling debuterede Ruth Berlau som skuespiller i Danmark. Digtet om den døde soldat indledte forestillingen med den danske komponist Erling Brenes musik. Brechts døde soldat prydede i den anledning forsiden på det venstre-radikale tidskrift *Forsøgscenens* maj-nummer fra 1930 (jf. Olav Harsløf: *Mondegruppen. Kampen om Kunsten og socialismen i Danmark 1928-32*, København 1997, s. 311, 314). Et lille særtryk af digtet i Broby Johansens danske oversættelse var indlagt i tidsskriftet.

8. "Zweiter Bericht von dem unbekannten Soldaten"
Digtet stammer fra 1927. Musikken kendes kun fra *Berliner Requiem*.
9. "Großer Dankchoral" (L&S 63 og 129.01)
Brecht skrev digtet i forbindelse med de tidlige planer for en udgave af *Hauspostille* som en fri parafrase over Joachim Neanders koral "Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren", overleveret til en anonym melodi, som første gang optræder i *Stralsunder Gesangbuch 1665*, og siden blandt andet anvendes i J.S. Bachs kantate nr. 137. Brecht anvender en ændret version af teksten i *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1932) i sangen "Hymne des erwachenden Jahoo" (musik af Eisler), ligesom melodien også danner udgangspunkt for hans *Hitler-Choral II* (1933), "Bitte den Anstreicher, daß er den Zinsfuß uns senke!", en af de seks *Hitler-Choräle* som Brecht skrev til koralmelodier fra det evangeliske kernerepertoire (foruden denne bl.a. "Nun danket alle Gott", "Befiel du deine Wege"). I 1950 satte også Rudolf Wagner-Régeny musik til "Großer Dankchoral". Weill overtager ikke den lutherske koralmelodi i *Berliner Requiem*, men som det fremgår af det følgende fastholdes stærke minder om melodien på raffineret vis i musikken.

Spørgsmålet om placeringen af "Großer Dankchoral" som indledning, som afslutning eller både som indledning og afslutning i *Berliner Requiem* diskuteres indgående i Nils Groschs artikel.³³

Musikken til Weills *Berliner Requiem*

Afsluttende skal bringes nogle spredte bemærkninger omkring de enkelte musikalske 'numre' i værket.

Der er mange gode grunde til at indlede en opførelse af *Berliner Requiem* med "Großer Dankchoral". Tekst og musik giver fra starten de rette associationer samtidig med, at de profanerer disse associationer. I en vis forstand kan man tale om en form for kontrafaktur, således som man kender det fra 1600- og 1700-tallet: en kirkelig tekst udskiftes til fordel for en verdslig, men med bibeholdelse af den oprindelige melodi. Resultatet bliver her et voldsomt sammenstød mellem de to verdener, Neanders religiøse og Brechts anarkistiske.³⁴ Efter de indledende to udråb "Lobet die Nacht" overholder musikken koralmelodiens metriske og strofiske opbygning: fire strofer, sammenstillet så første og tredje strofe hører sammen og anden og fjerde. Sidste linje i strofe 1-3 er identiske; kun i strofe fire sluttet med en variant af dette motiv. Hele satsen indrammes af to tomme kvinter: klan-

³³ Grosch (1996).

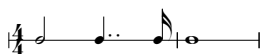
³⁴ Hans Martin Ritter taler om "ein gestischer Widerspruchszusammenhang von Haltungen", nemlig på den ene side "Gestus etwas der Zerknirschung, der Trauer, der stillen Zuversicht [...] Gestus freudiger Dankbarkeit" og på den anden side "Gestus aggressiver gesellschaftlicher Auseinandersetzungen [...] Gestus etwa des 'Sarkasmus'"; "Die Lieder der 'Hauspostille'", Bertolt Brecht *"Hauspostille": Text u. Kollektives Lesen*, Stuttgart 1978, s. 222.

gen a-e i første takt og e-h i sidste takt, "Kälte, Finsternis, Verderben", som det hedder i sidste vers.

"Ballade vom ertrunkenen Mädchen" er udformet som en enkel, trestemmig recitation af Brechts fire strofer over en langsom, sarabandeagtig akkordsats for guitaren. Musikken forløber i to ens hoveddele, hver bestående af 16 to-takts fraser, holdt inden for en meget snæver ambitus med højst fire forskellige toner i melodistemmen. Kun i den allersidste frase synges der ud i en lang, smuk melisme på de sidste to ord i linjen "Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas".

Også "Marterl" udviser en sådan musikalsk lovmæssighed: På næsten ostinatoagtig vis spiller saxofonen og klarinetten hele vejen igennem (med en enkelt udvidelse midtvejs) et rytmisk motiv med tre kernetoner i stigende bevægelse over et fast, adstadigt valseakkompagnement i de øvrige messingblæsere og banjoen. Her er et eksempel på Weills fra *Dreigroschen*-musikken kendte benyttelse af stilmidler fra populærmusikken – måske tænkt som parodi (således som *Melos*-artiklen fra 1929 vil vide det), måske ment som en skærpelse af tilhørernes opmærksomhed. Forlægget er den såkaldte *Boston*, en dans i tredelt takt, som opstod i USA omkring 1870 og under navnet *engelsk vals* blev yndet i Tyskland efter 1. verdenskrig. De to gange afsluttende "Ruhe sanft" sætter det populære danseforlæg i grelt lys.

De to "Berichte" om den ukendte soldat under triumfbuen udgør den indholdsmæssige kerne i værket. De danner såvel tekstligt som musikalsk en helhed. "Erster Berichts" aggressive march, præget af ostinate motiver går *attacca* over i "Zweiter Berichts" frie deklamation til et tilbageholdt orgelakkompagnement.



"Zweiter Bericht" indledes med et rytmisk motiv, som Weill anvender i adskillige værker fra Weimartiden med næsten ledemotivisk betydning:

Motivets signalværdi kan bedst karakteriseres med udtryk som "betydning", "vægt", "alvor" og bruges hver gang som instrumental kommentar til en afgørende foreteelse eller et afgørende udsagn, således som det fremgår af følgende liste over dets anvendelse:

Symfoni nr. 1 (1919), t. 13, 126, 259, 398

Vom Tod im Wald (1927), 3. strofe

Mahagonny Songspiel (1927), "Choral, No. 5a"

Der Zar läßt sich photographieren (1927), ciffer 74 og ciffer 141

Berliner Requiem (1929), "Zweiter Bericht"

Happy End (1929), "Der kleine Leutnant"

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1929), scene 7, ciffer 102

Der Silbersee (1932), nr. 6a (ciffer 625) og "Finale" (ciffer 455)

Die sieben Todsünden (1933), prolog og epilog

"Zu Potsdam unter den Eichen" kendes som ovenfor nævnt i en udgave for trestemmig mandskor a cappella. En enkelt musikalsk detalje fra radioopførelsen i 1929 (for tre solister med instrumentalt akkompagnement) fremgår af trykforlægget

fra 1929 til Universal Editions udgave³⁵ og artiklen om radiomusikken i *Melos* fra 1929, citeret i det foregående.³⁶ Her hedder det som eksempel på Weills bevidste brug af parodi i værket: “Hier [i *Berliner Requiem*] geht Weill so weit, daß er gegen einen ordinären Marsch das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonskirche (“Üb’ immer Treu und Redlichkeit”) kontrapunktiert”. Nodebilag til *Melos* og kopien i Weill-Lenya Research Center viser, at der er tale om sidste strofe, og at kontrapunktet i øvrigt har en påfaldende lighed med Papagenos arie fra *Die Zauberflöte*! Det har ikke været muligt at bestemme en eventuel sammenhæng mellem Mozarts arie og klokkespillet i Potsdam.



Fra Weills “Zu Potsdam unter den Eichen”; nodebilag i *Melos* 8 (1929) i forbindelse med artiklen ‘Meloskritik’.

Berliner Requiem hører ikke til blandt de kendte og hyppigst spillede af de værker, der udsprang af det stormfulde samarbejde mellem Brecht og Weill i årene fra 1927 til 1933. I det foregående er søgt belyst nogle af grundene til værkets noget tilbagetrukne position: usikkerheden omkring overleveringen og dermed om den ‘rette’ version af værket, dets tætte forbindelse med det nye radiomedie, der befandt sig på et i forhold til i dag uhyre primitivt teknisk stadium, det alvorlige politiske og moralske budskab, som i modsætning til det tilsvarende budskab i en række af de kendte værker ikke kan affejes med en munter latter, og endelig et tonesprog, som viser en anden side af komponisten Kurt Weill og kun i glimt ligger tæt op ad den velkendte *Dreigroschen*-stil.³⁷

SUMMARY

The article deals with scattered aspects of Weill’s and Brecht’s *Berliner Requiem*. The work is seen as an example of the questioning of the traditional concept of the work of art, inherited from the 19th century, and as a work born by the possibilities and the aesthetics of the new broadcasting medium, the latter being discussed at a certain length on the basis of the leading music periodicals of the late 1920s. The origins of Brecht’s texts are traced, and a few musical characteristics of the work are pointed at.

³⁵ Weill-Lenya Research Center, Series 10.B4.1

³⁶ Jf. note 15.

³⁷ Jf. Kim Kowalkes afslutningsbemærkning i sin bog *Kurt Weill in Europa* (Studies in Musicology 14), Ann Arbor 1979, s. 309: “Whether Weill will regain his pre-war stature and escape his unfortunate and erroneous ‘threepenny’ image cannot be safely foretold at this time”.

En klaverstil folder sig ud

Niels Viggo Bentzons klavermusik i 1940'erne og 1950'erne

Af BERTEL KRARUP

Efter flere års relativ ubemærkethed er der på ny fokus på Niels Viggo Bentzon og hans musik. Mens det f.eks. indtil for nylig kun var forholdsvis få af hans værker, som var tilgængelige på cd, er der pludselig kommet skred i udgivelserne, og alene i 1998-99 udkom godt 20 cd'er med både gammelt og nyt. Blandt disse udgivelser dominerer klavermusikken, og hermed understreges endnu en gang klaverets særlige placering i Bentzons univers. Med dobbeltrollen som komponist og klaverspiller som en væsentlig forudsætning udviklede han i løbet af 1940'erne og 1950'erne en dybt original og egenartet klaverstil, ligesom han langt ind i 1940'erne viste nogle af sine mest overbevisende sider som komponist i en række klaverværker, der blev til i et unikt krydsfelt mellem komposition og improvisation. Udviklingen af denne klaverstil såvel som hovedværkerne i dette enestående bidrag til dansk musik er emnet for nærværende artikel, hvor overordnet beskrivelse veksler med en række detailanalytiske nedslag.¹

Pianisten

Når man i dag skal vurdere Niels Viggo Bentzons forskellige aktiviteter som komponist, pianist, underviser, skribent, debattør, tegner og maler gennem mere end tres år, er der næppe mange, som vil tøve med at fremhæve komponisten. Det er trods alt som komponist, Bentzon har indskrevet sig som en ener i dansk musik. Dette skal dog ikke forlede til en underkendelse af pianisten Bentzon, hverken som klaverspiller som sådan eller i betydningen pianisten Bentzons indvirkning på og ubrydelige sammenhæng med komponisten Bentzon, jf. følgende karakteristiske udsagn: "Jeg er sammenvokset med klaveret – det er så fysisk for mig".²

På en netop udkommet dobbelt-cd kan man høre optagelser fra november 1948 med en ung og brilliant Bentzon, der i sine egne værker *Toccata* op. 10 og *Partita* op. 38 fuldt ud bekræfter talrige samtidige udsagn om en usædvanlig

¹ Hvor intet andet er angivet, foreligger de i denne artikel analytisk behandlede klaverværker på tryk, udgivet af Edition Wilhelm Hansen. På cd er klaversonaterne nr. 3, 5 og 9 tilgængelige med pianisten Rodolfo Llambias (dacapo 8.224103 (1999)) som første del af et samarbejdsprojekt mellem dacapo og Det Fynske Musikkonservatorium, der sigter mod indspilningen af sonaterne nr. 2-9 på tre cd'er. Desuden har pianisten Per Salo indspillet en cd med klavermusik af Bentzon på Kontrapunkt (32111 (1992)) indeholdende bl.a. *Partita* op. 38, *Tresnit* op. 65 og sonate nr. 7 op. 121. I de tilfælde, hvor der eksisterer indspilninger med Bentzon selv ved klaveret, vil der blive henvist undervejs.

² Niels Viggo Bentzon i en portrættudsendelse tilrettelagt af Anders Beyer i DR, 1996.

komponist- og klaverbegavelse.³ Som komponist var han ganske autodidakt, idet hans professionelle musikuddannelse på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium (1938-42) alene omfattede hovedfagene klaver, musikteori og orgel – i nævnte rækkefølge og vægtning, og for klaverets vedkommende afsluttet med en egentlig debut i foråret 1943. Bentzons hovedfagslærer i klaver var den højt estimerede Carl Nielsen-fortolker Christian Christiansen, som imidlertid næppe var nogen helt ideel lærer for Bentzon, der mest husker relationen som lettere anspændt og timerne tidvis direkte plagsomme: “Jeg var jo ikke nogen rigtig klaverrelev i den betydning. Og det accepterede han vel modvilligt, skønt han udstrålede en særdeles tempereret atmosfære”.⁴ Betegnende nok har Bentzon siden hen tillagt nogle timer, han efter konservatorieårene fik hos pianisten Georg Vásárhelyi, væsentlig større betydning.

Første gang han optrådte offentligt som pianist var som 20-årig i november 1939, og helt frem til de seneste år har han lige siden med vekslende intensitet virket som koncertgiver. Naturligt nok var fremførelsen af egne værker lige fra starten hovedsagen. Men i de tidlige år indgik dog meget andet, og fra anden halvdel af 1940'erne og godt ti år frem havde han så krævende ting som hovedparten af Arnold Schönbergs klaverproduktion⁵ og Paul Hindemiths store *Ludus Tonalis* på repertoire. Følgende samtidige karakteristik af hans klaverspil i 1940'erne siger noget om hans pianistiske særpræg: “Bentzon spiller egentlig helt anderledes end vore andre Pianister, hans Teknik og Foredrag er i en Klasse for sig og gør det til en Oplevelse at høre ham. Hvad der bidrager til at adskille ham fra de øvrige er desuden hans eruptive Temperament og intense Udtryk, der ikke undgaar at gøre Virkning selv på et meget kræsent Musikpublikum”.⁶

Klaverkomponisten

Pianisten Bentzons behov for nykomponeret klavermusik til koncertbrug er utvivlsomt en stor del af forklaringen på, at ca. en fjerdedel af hans til dato op mod 650 værker er for klaver solo.⁷ I et interview fra 20. oktober 1950 hedder det således meget karakteristisk: “og så skal jeg skrive en klaversonate. – Hvem er den til? – Den er sandelig til mig selv, jeg kan da ikke blive ved med at spille de samme værker”.⁸

³ *Three Great Danish Pioneer Pianists* (Niels Viggo Bentzon, Egil Harder, Folmer Jensen), Danacord DACOCD 521-2 (1999). Bentzon indspillede toccataen atter engang i 1969 (på WH LPWH 3015).

⁴ Niels Viggo Bentzon i samtale med forfatteren, 1988, citeret i Bertel Krarup: “Niels Viggo Bentzon – komponist, klaverspiller, kulturfænomen”, i programbogen til Musikhøst 1988, s. 11.

⁵ Bentzon indspillede endda for HMV Schönbergs *Suite* op. 25 og *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 på tre 78-plader.

⁶ Erik Abrahamsen i anmeldelse af en klaveraften i Odd Fellow Palæts lille sal den 5. februar 1946, hvor Bentzon bl.a. spillede Hindemiths *Ludus Tonalis* og uropførte sin egen *Partita*; *Berlingske Tidende*, 6. februar 1946.

⁷ Opusnummereringen har ganske vist passeret 665, men enkelte numre dækker over ufuldendte værker og i visse tilfælde endog værker, som aldrig blev komponeret.

⁸ I Wilhelm Hansens *Musikbladet* 8 (1950) nr. 2, s. 2.

Foruden talrige enkeltkompositioner dominerer to store værkrækker i værk-katalogen,⁹ klaversonaterne og 13 timelange samlinger med titlen *Det Tempererede Klaver*, hver omfattende 24 præludier og 24 fugaer. Sidstnævnte dækker tilsammen perioden 1964-96 og har fra tid til anden været meget i søgelyset, senest i forbindelse med en samlet cd-udgivelse med Bentzon selv ved klaveret.¹⁰ I den ledsagende booklet indgår vendinger som "Danmarks største klaverværk" og Bentzons "livsværk for klaver". Men selv om *Det Tempererede Klaver* unægtelig vægter meget i Bentzons *œuvre* bør det ikke skygge for hans markante produktion af sonater gennem godt 50 år (25 nummererede og adskillige unummererede) foruden mange andre betydelige klaverting, som for længst har klassikerstatus i dansk musik, f.eks. *Toccata* op. 10, *Passacaglia* op. 31, *Partita* op. 38 og *Træsnit* op. 65. Frem til 1959 er antallet af værker for soloklaver 30 ud af i alt 122 opusnumre, og i konservatorieårene udgør de endda godt halvdelen af hans produktion.

Bentzon har altid fastholdt, at kernen i hans stil i det væsentlige har været uforandret lige siden starten i 1939. Heri har han et langt stykke ret. Således har begreber som tonalitet og neoklassik (i de første årtier dog i høj grad parret med en nærmest romantisk ekspressivitet) altid stået i centrum i et let genkendeligt og dybt personligt tonesprog. På den anden side udtrykker udsagnet dog noget af en forenkling, idet flere nok så vigtige forhold gør det både nærliggende og relevant at operere med følgende overordnede periodedeling: 1) en helt overvejende traditionsforankret og forholdsvis enhedspræget periode 1939-59 og 2) tiden efter 1963, hvor Bentzons aktivitetsvifte i høj grad bliver flersporet og forskellige former for modernitet med mellemrum slår kraftigt igennem trods fortsat trokab over for traditionen.

Årene derimellem, 1959-62, repræsenterer et stilistisk intermezzo, hvor Bentzon i en snes værker meget bevidst stræber mod en decideret radikaliserings af sit tonesprog under indtryk af den bølge af modernisme, som omkring 1960 rullede ind over Danmark fra syd og bl.a. satte sig afgørende spor hos toneangivende unge komponister som Ib Nørholm, Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Men mens de unge især hentede impulser fra 'efterkrigsmodernismen', var kilderne til Bentzons fornyelse komponister som Schönberg og Berg, hvilket især resulterede i en øget brug af dissonerende samklange og kromatik (herunder til-løb til tolvtonemætning) som de hovedelementer, der for en tid satte ny farve på Bentzons musik. Siden gjorde andre og på en vis måde langt mere radikale impulser sig gældende under indflydelse af fluxus-bevægelsen, som Bentzon (efter oprindeligt at have været stærkt afstandtagende) fra omkring 1965 tilsluttede sig. Lige siden har det været karakteristisk, at han på et grundlæggende plan er forblevet tro mod sine oprindelige stilidealer, som imidlertid med mellemrum og på en ofte helt uforudsigelig måde blandes op med elementer af det nye. Hyppigt

⁹ Vedr. tiden frem til 1980 kan henvises til Klaus Møllerhøj: *Niels Viggo Bentzons kompositioner. En fortegnelse over værkerne med opusnummer*, Edition Wilhelm Hansen, København 1980.

¹⁰ Boxsæt på 15 cd'er: Classico, CLASSCD 210-25 (1998). Jf. Bertel Krarup: "Bentzons klaver-marathon", *Dansk Musik Tidsskrift* 73 (1998/99) s. 283-85.

bærer dette nye præg af happening og surrealisme og fungerer som en slags tilbagevendende normbrud. Normbrud som øjensynlig har været og er en nødvendighed for Niels Viggo Bentzon, der i den forbindelse tillige har måttet kaste sig over tegning, maleri og skønlitterær virksomhed for tilstrækkeligt at realisere sig selv.

“Hieroglyffen i det hele”

Sådan har Bentzon betegnet de to indledende akkorder i *Klaverfantasia* op. 1a.¹¹ Udtalelsen virker måske en smule slagordsagtig. Men ser man på op. 1a som helhed, er det forbløffende, hvor mange af de grundlæggende elementer i hans personalstil som allerede er repræsenteret i dette ca. 12 minutter lange, tresatsede værk med satsfølgen Allegro energico – Andante – Finale. Sammenholdt med værkets mange fine kvaliteter må den omstændighed kaldes bemærkelsesværdig i lyset af, at det var hans allerførste værk (fraregnet nogle få små klaverstykker fra midten af 1930'erne, hvoraf et bl.a. indgår som det næstsidste af de syv små klaverstykker op. 3).

Lige fra begyndelsen kendetegnes op. 1a af energi, fremdrift og stor dynamisk spændvidde. Som det ses af Eks. 1 havde Bentzon allerede i sit første opus godt fat i det særlige fritonale tonesprog, der har præget hans musik stort set lige siden. Det dissonerende og tonalt tvetydige akkordpar med tertsløs åbningsakkord og karakteristisk kvartstabel i den anden akkord sættes godt i relief af de følgende skalabevægelser i Des-dur (t. 1) og D-dur (t. 2) med bitonalt forskudte sekstakkorder i bassen.



Eks. 1. *Klaverfantasi op. 1a, 1. sats, t. 1-3.*

Og sammen med t. 3-4 udgør disse to takter en særdeles virkningsfuld optakt til det egentlige hovedtema (t. 5ff. – Eks. 2), der i sin markante opspænding og sikre afvejning af rytme og intervaller viser Bentzon som en ægte melodiker. Akkompagnementet viderefører de tykt klingende sekstakkorder fra indledningens t. 2-3, men her virkningsfuldt i komplementærritmisk modbevægelse til den opadstræbende melodi.

¹¹ Bertel Krarup: “Bentzon netop nu – et interview med Niels Viggo Bentzon”, *Dansk Musik Tidsskrift* 63 (1988/89) s. 16-24. Værket er upubliceret og findes i manuskript på Det Kgl. Bibliotek, hvor komponistens manuskripter befinder sig.



Eks. 2. Klaverfantasi op. 1A, 1. sats, t. 5-8.

Værkets centrale elementer er melodi og linearitet (især i betydningen tostemmigt kontrapunkt), hvilket i særlig grad kommer til udtryk i den ABA-formede førstesats, hvis midterdel for hovedpartens vedkommende er formet som et fugato baseret på et typisk barokinspireret instrumentalt polyfont tema. Temaet sættes ind i alt tre gange; tredje gang i oktavfordobling i bassen samtidig med, at overstemmerne danner et tæt forløb af to- og treklange, nærmest a la akkordklynge. Senere i værket dukker dette fugato-stof op til yderligere behandling. Denne gang i den todelte finales bredt anlagte slutdel, hvor det med oktavfordoblet tema i bassen er bygget op som et enormt crescendo fra *pp* til *ffff* (der fastholdes gennem de sidste syv taktters coda) og således dokumenterer, at Bentzons senere nærmest vulkanske forhold til dynamik og klang gjorde sig gældende lige fra starten. I kraft af den nære forbindelse mellem første og tredje sats samt yderligere understreget ved, at Bentzon lader andensatsens åbningstema bygge på stof, som allerede i førstesatsen har været bragt i umiddelbar forlængelse af fugatoet, udviser storformen et udtalt cyklisk præg.

Det er ikke svært at høre en vis afsmitning af Hindemith i de eksemplificerede uddrag af førstesatsen. Bentzon har da også med mellemrum fremhævet Hindemith som den af de moderne komponister, der har betydet mest for ham, og som stort set har fulgt ham gennem hele hans bane som komponist. Det er derfor meget betegnende, at Bentzon i 1997 udgav en bog om Hindemith.¹²

“En komponist man kan vente sig det usædvanlige af”

Så store ord tog Nils Schiørring i anvendelse, da han i *Nationaltidende* anmeldte uropførelsen af *Toccata* op. 10, som fandt sted ved en koncert på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium den 16. januar 1942. Den dag i dag er det let at forstå, at *Toccataen* gjorde så stærkt indtryk. Dels var den det første større klaverværk af Bentzon siden op. 1A, og dels var det her, Bentzons originalitet rigtig for alvor manifesterede sig med sin særlige kombination af frit strømmende musikanteri

¹² Niels Viggo Bentzon: *Paul Hindemith*, Artia, København 1997.

og bagvedliggende sikre styring af motivstof, tonalitet og form. *Toccataen* opleves i kraft af sit ekspansive og improvisatoriske præg at være i umiddelbar pagt med de store forgængere inden for genren samtidig med, at en nærmere analyse afdækker både nutidighed og en særdeles økonomisk og raffineret brug af nogle ganske få basiselementer (i det følgende belyst ud fra t. 1-31).

Første delafsnit, t. 1-14 (*Adagio non troppo*), udspiller sig over orgelpunkter på a-(des)-d-a, som i de tre første tilfælde klangligt er udbygget med tertsløs ajoutéakkord (tilføjet none). Forløbet lægger ud med værkets centrale motiv a, hvis vifteformede bevægelse (t. 1-2) er karakteriseret af en stigende intervalfølge og desuden rummer en slags tostemmighed i form af en opadgående melodi: $a'-c''-d''-dis''$ (tritonius-omfang) og en samtidig nedadgående skalabevægelse: $a'-(gis'-fis')-e'-d'-c'-b$ (se Eks. 3). I t. 4 optræder et nyt markant motiv b, som imidlertid er sat sammen af elementer, der i det væsentlige kan henføres til motiv a. Første halvdel af takten, b₁, har tritonius-omfang ($b-c'-cis'-e'$, alle toner klangligt farvet med underliggende treklange), idet anden meloditone (a') anskues som en register-omlagt drejetone, mens anden halvdel af takten, b₂, bygger direkte på a-motivets begyndelse med en særlig understregning af kvartintervallet. Afsnittets højdepunkt falder i t. 9 og understreges ved hjælp af en kvartstabel inden en faldende 32.-delsbevægelse tager over.



Eks. 3. *Toccata op. 10, t. 1-4*. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Efter tydelig cæsur følger, t. 15-31, andet delafsnit (a tempo, ma poco piu mosso). På ny lægges ud i a-tonalitet – med et tema samt tilhørende akkompagnement, som hurtigt viser sig at være opbygget af velkendte elementer (Eks. 4). Således starter temaet med forskellige varianter af de fire første toner i motiv a efterfulgt af en brudt kvartstabel samt en let variant af b₂, som fører over i faldende 32.-delsbevægelser (allerede introduceret i første delafsnit). Bassen bevæger sig opad gennem tonerne $A'-H'-C-D-Es$ (dvs. en udfyldt tritonius, hvis oprindelse er de øvre meloditoner i motiv a), afløst af en nedadgående brudt kvartstabel i modbevægelse

til overstemmens kvarter. Altså et tre takter langt kompleks, som raffineret varierer grundelementer fra første delafsnit og derefter sekvenseres en terts op til c-tonalitet, hvorefter motiv a (nu i as-tonalitet) sætter en ny og dynamisk udvikling i gang, baseret på såvel a- som b-stof. Trods musikens udpræget improvisatoriske præg er der tæt sammenhæng imellem de forskellige afsnit.



Eks. 4. Toccata op. 10, t. 15-19. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Frossen improvisation

Dette skal dog ikke forlede til en opfattelse af en fortænkt eller på anden måde mere intellektuel arbejdsform. Tværtimod har Bentzon fremhævet sit kompositionsarbejde som “en fuldstændig a-intellektuel arbejdsmåde, som det altid har været – i virkeligheden en improviseret måde at arbejde på. Altså improvisationen bliver fikseret, når den bliver skrevet ned, frossen improvisation”. Citatet er hentet fra et interview fra 1988, hvor Bentzon over for undertegnede uddybede emnet med følgende opsigtsvækkende udtalelser:

Det mest fidusagtige ved det hele skal du ha', trods alt. For hvis du f.eks. bad mig lave nogle akkorder, så de tilsammen dannede en tolvtonerække, vertikalt [...] det kunne jeg sgu ikke. Det eneste jeg kan [...] det er, at poterne bliver sat på klaveret på en måde, som jeg har fornemmelsen af må være rigtig i første omgang – det viser sig også i de fleste tilfælde at være rigtigt – så bevæger poterne sig en lille smule. Det er altså hænderne, der laver det. Selvfølgelig er hjernen med i spillet, men [...] hvis du vil have mig til at tænke over dét, jeg har gjort, så kan jeg sgu ikke lave det. [...] Der er jo i realiteten overhovedet ikke nogen forskel på komposition og improvisation hos mig. Det ene tilfælde, det er, fordi man synes, man skal skrive noget ned en gang imellem, for ellers er der ingen andre, der kan finde ud af det, og så skulle man sidde og improvisere hele tiden. For substansen og stoffet vil være ens [...] der er dog tale om lidt mere organisation, når man komponerer – alligevel.¹³

¹³ Krarup (1988/89) s. 21.

Ostinato-variationer

Umiddelbart efter *Toccataen* fulgte en lille *Sonatine for klaver* op. 11. Men bortset fra *Rapsodi* op. 15 og 4 *Bagateller* op. 23 skal man helt frem til 1944, før Bentzon på ny komponerede for klaver solo, nemlig *Passacaglia* op. 31. Det er til gengæld en meget væsentlig komposition, hvormed Bentzon for alvor udfoldede den monumentale, virtuose og til tider nærmest orkestrale klaverstil, som blev et særligt kendetegn for hans klavermusik i en længere periode. En stil der momentvis bringer både instrument og pianist helt ud til kanten af det muliges grænser, og som i høj grad gav pianist-kollegaen Bengt Johnsson, som *Passacagliaen* er tilegnet, noget at rive i.¹⁴

Basis for det ca. 12 minutter lange forløb er et otte tacters tema i g-tonalitet og tredelt takt (Eks. 5). Den overordnede kurve er faldende og temaet karakteriseret ved en mesterlig intervalafvejning med fremtrædende brug af kvarten og en samlet ambitus på en forstørret undecim. Endvidere falder det i to firetaktsperioder, hvoraf den første er holdt i en rolig trokæisk rytme, mens anden periode virkningsfuldt lægger rytmemønstret om og i de to første takter sekvenserer i underterts for i næstsidste takt (som starter med en videreførelse af sekvensen) at intensivere både rytme og melodi, inden temaet i t. 8 falder til ro og samtidig lægger an til gentagelse.



Eks. 5. *Passacaglia* op. 31, t. 1-11. Copyright © 1945 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Efter den indledende unisone temapresentation følger 22 variationer, som overordnet er disponeret således, at de grupperer sig i fem større delafsnit, I: variation 1-4, II: variation 5-9, III: variation 10-14, IV: variation 15-18 og V: variation 19-22. Afslutningsvis følger en coda i to dele, hvoraf den sidste udgør et selvstændigt appendiks til hele værket.

¹⁴ *Passacagliaen* indgår på en lp, *Contemporary Danish Piano Music*, som Johnsson i 1974 indspillede for EMI (MOAK 30008). Bengt Johnsson har desuden beskrevet dele af værket i sin artikel "Niels Viggo Bentzons klavermusik", *Ord och Bild*, Stockholm 1954, s. 501-11.

De to første delafsnit danner i sig selv en helhed, som rundes af med værkets første store kulmination, *forte fortissimo* (variation 9). Tredje delafsnit har nærmest karakter af en selvstændig sats, idet temaet igennem samtlige variationer bringes i omvending (hvilket kun forekommer i dette afsnit), ligesom satsbilledet forenkles og (især i variation 14) udtyndes meget betydeligt – med et tilsvarende fald i dynamikken fra *piano* til *piano pianissimo*. Fjerde delafsnit, Tempo energico, lægger straks ud i *fortissimo* og munder ud i værkets anden store kulmination (*forte fortissimo*), mens femte delafsnit, der begynder helt nedtonet i *piano pianissimo* og desuden ændrer såvel temaets melodiske slutningsdannelse som dets rytmiske grundstruktur (fra tredelt til todelt takt), fører direkte over i codaen. Dennes selvstændige slutdel, Maestoso e molto Largo, er kolossal i sin monumentalitet og nærmest bitonalt bygget op af en gravitetisk stigende skala i g-tonalitet hegnet ind af gentagne H-dur-helnodeakkorder, som mod slutningen mere end antyder en slags dur-mol-fluktuering, inden H-dur til slut får overtaget.

Også inden for værkets mindre enheder skabte Bentzon et forløb præget af fornem balance mellem sammenhæng og kontrast samtidig med, at han udfoldede en iderigdom, der nærmede sig det ødsle. F.eks. er der i de første to delafsnit en klar tendens til, at variationerne danner indbyrdes beslægtede par. Og selv om temaet har karakter af et fast fundament igennem hele forløbet, forbliver det langt fra uændret. Som ovenfor beskrevet forekommer det både i omvending og i forskellige rytmiske ikklædninger, ligesom det optræder i såvel bas som diskant (sidstnævnte allerede i variation 3 og 4) samt i flere transpositioner. Klangligt høres det enstemmigt (herunder oktavfordoblet) såvel som i akkordform. I variation 12 nærmer Bentzon sig en næsten messiaens klangverden, idet temaet præsenteres i registermæssigt yderplacerede akkordsøjler (med simultan dur- og mol-terts) samtidig med, at der i mellemrummene fyldes figurativt ud med oktavfordoblede tostemmige figurationer (Eks. 6).¹⁵



Eks. 6. Passacaglia op. 31, variation 12, t. 1-3. Copyright © 1945 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

¹⁵ Det er tydeligt, at Bentzon befandt sig godt med passacaglia-formen, som han er vendt tilbage til flere gange. For klaver bl.a. anden sats i *Sonate for to klaverer* op. 51 (1948) samt fugaerne i g og a fra *Det Tempererede Klaver*, bind VIII, op. 532 (1989).

Der er meget langt fra det præg af nøgtern saglighed, som igennem et par årtier havde kendetegnet store dele af dansk klavermusik, til den stærkt ekspresive tone, som præger op. 31. Og foruden Bach kommer impulserne i nok så høj grad fra forrige århundredes store klaverkomponister som Liszt og Brahms. Særlig sidstnævnte har Bentzon altid følt stor veneration for og med karakteristisk ordvalg kaldt sin 'makronbund'. Det er derfor ikke underligt, at der var dem, som fandt Bentzons klaverstil både svulstig og reaktionær.

Et hovedværk: *Partita* op. 38.

Også Bentzons hovedværk for klaver, *Partita* op. 38 (1945), blev umiddelbart ved fremkomsten af flere anset for et reaktionært tilbageskridt, jf. følgende anmeldesklip: "[Værket] led for meget under et noget for 'flot' improvisatorisk Tilsnit i Forbindelse med klanglige Eksperimenter [...]. Det er en Kompositionsteknik, som Publikum er dødtræt af. I den Retning er Bentzons Tilhørere sikkert langt mere moderne end Bentzon selv".¹⁶ Og sandt er det, at *Partitaen* til tider opererer med den helt store romantiske gestik – foruden så meget andet, der forlener værket med et enestående særpræg. Det slog igennem med eftertryk under ISCM 1947, hvor det banede vej for komponistens internationale gennembrud.¹⁷

Betegnelsen *Partita* giver associationer til barokkens formverden, som Bentzon flere gange tidligere havde lånt fra (jf. *Toccata* og *Passacaglia* for klaver samt *Preludium*, *intermezzo* og *fuga* op. 13 for orgel). Men mens de tidligere værker vittelig havde et vist tilhørsforhold til barokken, rækker baroktilknytningen i *Partitaen* ikke væsentligt videre end til selve navnet, selv om satssammenstillingen for en ydre betragtning opviser noget i retning af suitepræg: 1: Præambulum (Largo), 2: (allegro), 3: Intermezzo I (andante), 4: Intermezzo II (allegro molto), 5: Fanfare-Allegro-Fanfare (moderato e grandioso, allegro, moderato e grandioso). Langt mere afgørende er den cykliske helhedsdisposition, endog med et vist præg af sonate. Storformalt er forløbet centreret omkring midtersatsen og med 1. og 5. henholdsvis 2. og 4. sats parvis relaterede. Denne disposition understreges yderligere ved, at midtersatsen i sig selv er opbygget efter dette princip: A – B (t. 19ff.) – C (t. 27ff.) – B1 (t. 42ff.) – A1 (t. 49ff.). Men målt efter en klanglig-dynamisk skala ligger værkets tyngdepunkt dog udpræget i finalesatsen, hvis fanfare-afsnit under overvældende klangudfoldelse fremstår som værkets egentlige kulmination.

Mens det lineære element var ganske fremtrædende i *Toccataen*, er det her i *Partitaen* i lange stræk svundet ind til noget rudimentært. Til gengæld er det klanglige aspekt rykket helt i forgrunden. Ofte understreges dette ved en massiv tertsfylde, som flere steder markeres yderligere gennem udstrakt brug af farvestærk dur-mol-fluktuering. Med stor klanglig originalitet kommer dette til udtryk allerede i første sats, der er opbygget som en enkel A-B-A1-form. Tonaliteten er progressiv, idet A forløber i c-tonalitet og A1 i es-tonalitet, mens den mellem-

¹⁶ Erik Abrahamsen i *Berlingske Tidende*, 6.2. 1946.

¹⁷ Det fremgår bl.a. klart af *Dansk Musik Tidsskrift* 22 (1947) s. 91-128, der var et særnummer om ISCM's 21. musikfest, der fandt sted i København.

liggende B-del udpræget har karakter af modulationsdel. Af Eks. 7 fremgår, at dur-mol-aspektet allerede i t. 1 er i fokus, idet den rene c-samklang i mellemlejet først tilføjes en ekstra lysende dur-understregning via diskantens højt placerede e'' og g''' , for derpå i kraft af bassens dybe oktavfordoblede es momentant at blive ikklædt en samtidig molindfarvning. En beslægtet procedure finder sted i t. 2 samtidig med, at vigtige motivelementer introduceres, og i t. 3 udvides og potenseres ideen, idet bassen nu spiller en formindsket kvint ges simultant med midterlejets rene C-dur-akkord, som imidlertid straks nybelyses gennem en mediantisk A-dur-

PRÆAMBULUM

Largo

The musical score for the 'PRÆAMBULUM' section is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The music is written for piano, with multiple staves for each hand. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*. The harmonic texture is complex, featuring multiple layers of sound and modulation.

Eks. 7. Partita op. 38, 1. sats, t. 1-8. Copyright © 1946 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

akkord. I t. 4 er der sket en permutation, hvorved mellemregisterakkorden nu er blevet til c-mol, mens bassen spiller e-c, altså dur. Yderligere en potensering finder sted og fører til en mellemlejeakkord på etslaget i t. 5, som kan beskrives som en slags $C^{#9\#11}$. Denne udlægning er imidlertid langt mindre interessant end det forhold, at akkorden repræsenterer en klanglig udbygning af den oprindelige dur-mol-akkord. Tonematerialet er den oktagoniske skala (også kendt som Messiaens 2. modus) i 1. transposition, som ligger til grund for forløbet fra t. 1 til midt i t. 7 (hvor h i bassen markerer en begyndende modulation). Denne skala har Bentzon ofte anvendt i kortere afsnit. Interessant i den forbindelse er, at finalen, der tonalt går den modsatte vej af førstesatsen (dvs. fra Es til C) i de fire sidste takter vender tilbage til 2. modus, 1. transposition.

Partitaen er Bentzons første lange klaverværk, og som nævnt kan den med rimelighed betragtes som en slags sonate, hvor Praeambulum-satsen fungerer som en indledning til den egentlige førstesats, allegro, og Intermezzo I er en typisk langsom andensats. På lignende måde kan de resterende satser anskues som elementer i den cykliske sonate. Men først og fremmest er værket overvældende klavermusik, som på en meget direkte måde bygger videre på den monumentale og orkestrale klaverstil, Bentzon for alvor introducerede med sin *Passacaglia*. Dog indeholder *Partitaen* også kim til en mere nøgtern stil, som senere skulle komme til at præge et værk som *Træsnit* op. 65. Det gælder især 2. og 4. sats, der begge meget karakteristisk åbner med spilleangivelsen *pp secco* og i visse stræk har et skær af saglighed, der bl.a. afspejler indflydelse fra Stravinskij.

Sonaterne

Det er påfaldende, så lidt komponister i dette århundrede for alvor har interesseret sig for klaversonaten som form – med undtagelse af Prokofiev, der skrev ni. Scriabin komponerede ganske vist ti, men må i denne sammenhæng betragtes som en overgangsfigur. Af de tre helt store klaverkomponister i dette århundrede, Ravel, Bartók og Messiaen, var det kun Bartók, der skrev en sonate, ligesom Berg og Stravinskij. Hindemith nåede dog tre og Ernst Křenek endog seks. Alligevel er tendensen klar nok, og så meget mere bemærkelsesværdigt er det, at Niels Viggo Bentzon har komponeret flere end alle de nævnte tilsammen.

Allerførst tøvede han dog noget. Således skal man frem til 1945, før han tog fat på klaversonaten, hvilket kan undre i lyset af, at han på det tidspunkt havde komponeret hele tre violinsonater. Oven i købet drillede klaversonaten lidt. I hvert fald valgte Bentzon i sin tid (og for sin natur helt usædvanligt) at henlægge sit første forsøg efter en enkelt opførelse i 1946. Til gengæld komponerede han sin sonate nr. 2 op. 42 meget kort tid efter den første, og derefter kommer de i en jævn strøm frem til 1952: nr. 3 op. 44 (1946), nr. 4 op. 57 (1948-49), nr. 5 op. 77 (1951) og nr. 6 op. 90 (1952). Først syv år senere fortsættes serien med nr. 7 op. 121, men da orienterede Bentzon sig stilistisk i en delvis anden og mere moderne retning. Den oprindelige tøven skyldtes næppe, at han følte sig fremmed over for formen eller ønskede at opponere imod det overleverede mønster, tværtimod:

De klassiske former [...], de har været til stede i min krop helt tilbage fra min barndom, hvor min mor spillede symfonier fire-hændigt sammen med forskellige mennesker [...]. For mig har der aldrig været tale om at opponere imod noget som helst [...] og mindst af alt denne sonatedualisme, der jo er bærende for hele den europæiske tankegang i alle aspekter.¹⁸

Set under et udviser sonaterne nr. 2-6 ikke de helt store ydre fællestræk bortset fra, at de er bredt anlagte og særdeles krævende for pianisten. Frem for alt er de bogstavelig talt sprunget ud af klaverets taster. Mens den henlagte sonate nr. 1 (oprindelig op. 40, men i dag uden opustal¹⁹) er et ensatset værk i sonateform, holder de øvrige sig inden for et forholdsvis traditionelt mønster på tre eller fire satser, med sonate nr. 4 med sine seks satser som en klar undtagelse. På det plan er den neoklassiske tilgang til genren ikke til at tage fejl af. Derimod er romantikken fortsat en af hovedkilderne til det gennemgående store udtryksregister med momenter af kolossal klangudfoldelse og hyppigt forekommende, virtuose udladninger med masser af bølgende passagespil over hele klaviaturet – herunder brudte akkordfigurationer, striber af terts- og sekstparaller, oktavpassager og lignende.

Sonate nr. 2

Værket knytter sig klart til den monumentale stil fra *Passacagliaen* og *Partitaen*.²⁰ Som i *Partitaen* er forløbet cyklisk disponeret (her i kraft af temafællesskab mellem 1. og 3. sats) og udfolder sig i en yderst levende og bøjelig rytme præget af hyppigt skiftende taktarter. Første sats er i sonateform med omvendt reprise, hvilket forekommer ganske ofte hos Bentzon og afspejler en vis hang til chiasmisk



Eks. 8. Sonate nr. 2 op. 42, 1. sats, t. 1-8. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

¹⁸ Krarup (1988/89) s. 17.

¹⁹ Jf. manuskript på Det Kgl. Bibliotek.

²⁰ Sonaten indgår på en lp med dansk klavermusik indspillet af pianisten John Damgaard Madsen på Odeon (MOAK 30014).

(dvs. A-B-C-B-A-lignende) formdisposition. Ekspositionen åbner med et hovedtema i b-tonalitet (Eks. 8), som rummer to selvstændige elementer, et bredt åndende tema (a) i oktavakkorder i diskanten og et mere stakåndet komplementær-rytmisk akkompagnement i bassen (b), som samtidig har helt selvstændig tematisk karakter og i høj grad også behandles sådan siden hen. Dette sammensatte tema udfolder sig i tre sammenhængende bølger (t. 1, t. 7 og t. 17) og lægger samtidig op til et nyt markant afsnit t. 23, en skarpt mejslet udformning af b i karakteristisk parallelførte akkorder i diskant og bas, som via en overledning fører til side-temaet (t. 45; Eks. 9).



Eks. 9. Sonate nr. 2 op. 42, 1. sats, t. 45-47. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Dette er på en gang nyt og alligevel ved sin sangbarhed og rolige, bredt åndende rytme klart i slægt med a. Langt senere optræder det (i omformet skikkelse – Eks. 10) som første del af hovedtemaet i den delvis fugerede tredje sats, i hvilken det også giver næring til et markant akkordisk kontraststof (med mindelser om a i første sats).



Eks. 10. Sonate nr. 2 op. 42, 3. sats, t. 4-6. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Det er nærliggende at associere til metamorfoseteknikken, og eksemplet giver en forsmag på Bentzons opfattelse af denne kompositionsteknik, som fra omkring 1948 og nogle år frem prægede flere af hans værker.

Anden sats er en adagio af den atmosfæremættede slags, som Bentzon i sine bedste øjeblikke har mestret som få, og som i de år gav ham prædikatet 'adagio-komponisten par excellence'. Den er i enkel ABA-form, men favner i klanglig henseende et helt univers fra det enkle og afdæmpede til det i enhver forstand kolossale. Sonatens afsluttende kulmination (fra *poco meno*-afsnittet henimod slutningen af tredje sats) er i sin opbygning en direkte klanglig og rytmisk genoptagelse af fanfare-delen i *Partitaens* finalesats, en grandios idé Bentzon øjensynlig ikke sådan lige kunne ryste af sig.

Konstans og variants

Også sonate nr. 3 bygger på den monumentale klaverstil (Bentzon har selv omtalt dens præg af 'Sturm und Drang'), om end med modifikationer.²¹ Faktisk hæfter man sig lige så meget ved ydersatsernes buede kurver og bredt bølgende bevægelser, som i finalen nok bliver til voldsomt svungne linjer, men i store dele af første sats har en vis indadrettet inderlighed over sig, der bl.a. hænger sammen med den forholdsvis nedtonede hoveddel og det sangbare sidetemas tertser og meget Brahms-lignende klangverden. Afsnit med umiskendelig orkestral klangfylde og mejslede konturer forekommer imidlertid også i denne åbningssats, der ligesom 2. klaversonates er i sonateform med omvendt reprise. Anden sats (presto molto secco) er i bueform med en fugeret midterdel, hvis tema i de to første takter udmærker sig ved at være gennemført kromatisk under anvendelse af elleve af den kromatiske skalas tolv toner og tilmed således, at ingen gentages (Eks. 11; den manglende tone, as, indtræffer i øvrigt senere som temaets sluttone). Temaet, der første gang sætter ind på tonen es, besvares ud fra e, hvorved det kromatiske aspekt yderligere understreges. En sådan grad af kromatisering hører i øvrigt til sjældenhederne hos den tidlige Bentzon.



Eks. 11. Sonate nr. 3 op. 44, 2. sats, t. 34-38. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Værkets korteste sats er ubetinget den langsomme tredje sats, der er en for helheden yderst betydningsfuld korallignende largo-sats og et fremragende eksempel på Bentzons sikre håndtering af melodik og samklang. Opbygningen er helt traditionel med fire perioder a fire takter (som igen samler sig i to storperioder) og melodien perfekt afbalanceret – se periode et, to og tre i Eks. 12.

Første og tredje periode er analoge i deres opbygning omend sådan, at tredje periode intervalmæssigt udvider den opadgående bevægelse, som nu føres op til melodiens absolutte højtone, *fes*". Anden periode med dens faldende kurve henter

²¹ Sonaten foreligger i to indspilninger med Niels Viggo Bentzon, dels en ældre på to 78-plader (HMV Z 7030-31 (u.å.)) og dels en yngre på lp fra 1969 (WH LPWH 3015).



Eks. 12. Sonate nr. 3 op. 44, 3. sats, t. 1-12. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

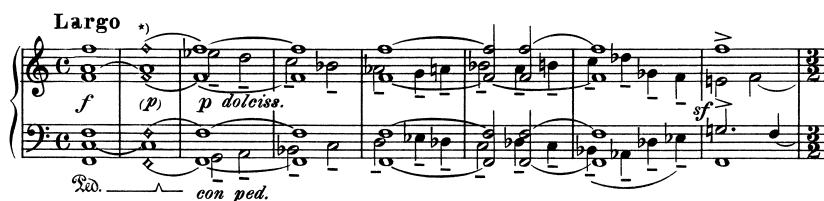
tilsvarende sit stof fra første periode (kvintfald og tonegentagelse). Opbygningen af de seks-stemmige samklange (disponeret med tre stemmer i henholdsvis diskant og bas og med udstrakt brug af indbyrdes modbevægelse) er et godt eksempel på Bentzons sikre arbejde med konstans og varians. Bl.a. fastholder venstrehånden i de to første perioder et uforanderligt akkordgreb med kvint og oktav, mens diskantens treklange i nogen grad varieres og (bortset fra begyndelsesakkorden es-mol og første periodes slutakkord Es-dur) helt overvejende dissonerer i forhold til bassens treklange. Noget lignende gælder for tredje og fjerde periode, og satsen bekræfter tydeligt Bentzons tidligere citerede beskrivelse: “poterne bliver sat på klaveret på en måde, som jeg har fornemmelsen af må være rigtig i første omgang [...] så bevæger poterne sig en lille smule. Det er altså hænderne, der laver det”. Men hjernen er naturligvis også med (som Bentzon trods alt tilføjede), hvilket fornemmes i adskillige detaljer som f.eks. den overordnede tonale disposition fra første periodes es til slutdelens a (tritonus-modstilling) samt spændvidden imellem begyndelsens rene molakkord og sluttakternes ajouté-akkorder.

En outsider – sonate nr. 4

Med sine seks satser med følgen Largo – Allegro – Largo – Andante con moto – Allegro – Largo er sonate nr. 4 anderledes end de øvrige.²² Og selv om forløbet, hvis man ser bort fra largo-satserne, til forveksling ligner en almindelig klassisk tresatset sonate, forholder det sig alligevel ikke så enkelt, da de pågældende tre satser i deres konception egentlig ikke modsvarer den klassisk-romantiske sonates. Snarere har de et vist præg af barokkens stilverden. Desuden er de tre largo-satser meget tæt beslægtede og får derfor uundgåeligt en slags ritornelfunktion i helheden, hvad der yderligere understreger fornemmelsen af en vis barok-inspiration.

²² Indspillet på lp af Niels Viggo Bentzon i slutningen af 1960'erne (FONA TF 117).

Yderligere forstærkes ritornelpræget i og med, at largo-stoffet citeres i både anden sats (nogenlunde midtvejs) og fjerde sats, hvor det ved sin placering mod slutningen af satsen afbøder 'manglen' af et ritornel mellem fjerde og femte sats. Første largosats er den mest fortættede og forløber i en A-A'-B-C-form. A falder i to dele, a1 (t. 1-8) og a2 (t. 9-13), som er varianter af det samme stof, mens A' blot er en transposition af A. Byggelementerne er orgelpunkt (fordoblet i øverste stemme) og melodi i simultan spejling i mellemstemmerne, dvs. gennemført modbevægelse (Eks. 13). På ny kan man notere sig Bentzons sjældne evne til med enkle midler at skabe en helt særegen atmosfære.



Eks. 13. Sonate nr. 4 op. 57, 1. sats, t. 1-8. Copyright © 1957 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Andanten har (et for Bentzon usædvanligt) præg af orgelkoral – med en cantus firmus-melodi, der på en måde, som leder tankerne i retning af metamorfose, bygger på elementer fra largoens a-stof; især kvintfalds-motivet er let genkendeligt. Denne cantus firmus optræder på strofisk vis i alt seks gange (med vekslende omgivelser), hvoraf den femte med sit 'kolossal-præg' udgør satsens kulmination. Et mellemspil, der optræder både i t. 30ff. og t. 77ff. og bygger på en typisk barok-omformning af largoens kvintfalds-motiv, bekræfter ved sit understreget tonale præg og den udstrakte brug af tætføring satsens åbenlyse impulser fra barokken, en stilepoke som også ligger bag den koncerterende udformning af femte sats.

5. og 6. sonate

I sonate nr. 5 vender Bentzon atter tilbage til den klassisk-romantiske sonatetype med tre satser og ydersatserne i sonateform.²³ Den er i sit forløb overordentlig inspireret og afvekslende, og uden på nogen måde at tilføre stilen noget afgørende nyt hævder den sig blandt de bedste. Formen i første sats er helt traditionel med retvendt reprise og stor kontrast mellem hoved- og sidetema. Alligevel har satsen et chiatisk anstrøg i kraft af et bredt anlagt og forholdsvis afdæmpet *con moto*-afsnit, der tjener som en yderst atmosfæreskabende indramning af den egentlige sonatesats. Samtidig forlenes det overordnede A-B-C-B1-A1 forløb (hvor B og B1 er henholdsvis eksposition og reprise) med et præg af dynamisk form, idet side-temaet, der i ekspositionen helt gennemført er holdt i *pianissimo*, i replisen sætter

²³ Bentzon har indspillet sonaten to gange, dels i 1950'erne (HMV KBLP 8) og dels i slutningen af 1960'erne (FONA TF 117).

ind med fuldtonende *fortissimo*. Sammen med den langsomme midtersats udgør førstesatsens to *con moto*-afsnit og finalens (slutnings-varslende) *meno mosso*-afsnit en meget intens kontrast til værkets anden udtrykspol, de lange stræk i ydersatserne hvor "den musikalske dynamik har det samme hede pulsslæg som i de tidlige sonater" og "kaskader af klange vælter ud af instrumentet" – som Bentzon i sin tid formulerede det i en pladenote. Her skrev han tillige: "Som 'kontrastsonate' forstås min 5. sonate bedst på baggrund af de store europæiske emner (Faust og Gretchen, Manfred og Astarte, Dante og Beatrice), begreber som alle er nøje knyttet til vor europæiske tradition".²⁴ Det skal dog ikke forlede nogen til at tro, at den 5. sonate eller Bentzons musik i almindelighed trods al sin umiddelbare udtryksvilje og dynamik 'handler om noget' i gængs forstand. For selv om han ved enkelte lejligheder har skrevet og talt i vendinger, der muligvis kunne give næring til en sådan opfattelse, er kernen i det hele følgende enkle: At komponere er en nødvendighed på samme måde som at trække vejret. Musikken er der, den vil ud, og den handler ikke om andet end – musik.

Sonate nr. 6 er tilegnet pianisten Anker Blyme, og her er det cykliske aspekt på ny stærkt understreget i form af en tæt stofflig sammenhæng imellem de tre satser; tilmed med den understregning, at finalens afsluttende *molto sostenuto*-del er en omvendt reprise af åbningssatsens første del (ligeledes *molto sostenuto*). Endvidere afspejler værket Bentzons store interesse for metamorfoseteknikken (fra 1948 til midt i 1950'erne), hvilket ikke mindst præger førstesatsens fem afsnit (*molto sostenuto, fluente, vivo, fluente, molto sostenuto*), der alle bygger på omformninger af begyndelsestakternes motivstof. I satsens første *fluente*-afsnit er t. 1-2 eksempelvis blevet til et delvis nyt tema (hvis enkelte elementer dog let lader sig relatere til udgangspunktet), som får væsentlig betydning for store dele af satsen. Også 6. sonate er med tydelig forbindelse til de forudgående sonaters klaverstil krævende indtil det virtuose.

Træsnit

Som noget nyt havde Bentzon imidlertid sideløbende hermed betjent sig af et strengere, mere mådeholdent klaversprog – ikke mindst i *Træsnit* op. 65, et mangesatset klaverværk fra 1950. Titlen (og vel også værkets karakter) hænger sandsynligvis tæt sammen med rammen for uropførelsen, som fandt sted på 'Den Frie' den 9. september 1950 i forbindelse med en udstilling afholdt af kunstnersammen slutningen Linien II. Selv om Bentzon overhovedet ikke malede dengang, havde han allerede fra midten af 1940'erne god kontakt med flere af de centrale kunstnere inden for ny dansk billedkunst, heriblandt folk som Bamse Kragh-Jacobsen, Albert Mertz og Gunnar Aagaard Andersen der indgik i Linien II (1947-52). Her var konkretismen i højsædet; og det virker, som om *Træsnit* reflekterer elementer fra den konkrete kunst. Ihvertfald præges værket (med forbehold for sats fire og fem) af stor enkelhed, sine steder ligefrem strenghed, samt en vis rumlighed.

²⁴ Pladenoten til FONA TF 117.

Samlet nærmer spillelængden sig sonaternes, og stofligt er der en klar sammenhæng igennem hele forløbet, da *Træsnit* kan anskues som et variationsværk – i betydningen variationer over åbningssatsens hovedmotiv (t. 1-4). Dette motiv består overordnet af en diatonisk udfyldt kvint (1.-5. trin), men rummer desuden to nok så vigtige tertsudfyldende punkterede figurer (Eks. 14).



Eks. 14. *Træsnit* op. 65, I. sats, t. 1-8. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Af eksemplet fremgår i øvrigt, hvorledes Bentzon med ganske små midler formår at give sin musik karakter og dybde, dels via selve instrumenteringen og dels gennem brug af f.eks. lydskvart i t. 1 (tonen cis), molfarvning af den liggende durklang i t. 2 samt mixolydisk drejning af kadencen i t. 3 (ved hjælp af bassens f).

Træsnit består i alt af 11 satser, hvoraf hovedparten nærmest har præg af miniatyrer eller små karakterstudier, baseret på en enkelt eller nogle ganske få grundideer – netop som det senere skulle gælde for utallige satser i *Det Tempererede Klaver I-XIII* (1964-96), det værk der klart tager tråden op fra *Træsnit*. For nok rummer et værk som *Kaleidoskop* op. 86 visse efterklange af op. 65, men i 1950'erne er det trods alt fortsat den store monumentalstil, som dominerer i Bentzons klavermusik, også i et decideret variationsværk som *Variazioni Semplici* (tema og tolv variationer) op. 104.

Tiden efter 1960

Som berørt er *Træsnit* en af fadderne til *Det Tempererede Klaver I-XIII*, Bentzons vigtigste bidrag til dansk klavermusik fra 1960'erne og frem til nu. I dette mammutværk (som samlet omfatter 624 enkeltsatser) er musikken kendetegnet af en drejning væk fra 1940'ernes og 1950'ernes primære forankring i udviklingsform til fordel for en mere mosaikagtig (ofte ret statisk) formopbygning. Selv fugaerne vælger Bentzon som oftest at udforme uden skelen til den traditionelle opfattelse af denne satstype og tilmed hyppigt helt uden anstrøg af polyfoni. Til gengæld udgør en stor del af satserne tilsammen et kolossalt katalog over forskellige varianter af

samspillet mellem konstans og varians i melodisk/figurativ, rytmisk og klanglig-harmonisk henseende.

Og med hensyn til sonaterne: Bortset fra sonate nr. 7 op. 121 (1959), der falder inden for den korte periode (1959-62), hvor Bentzon bevidst stræbte mod en modernisering af sit tonesprog, tilhører de resterende værker i denne kategori perioden efter 1963, hvor de stilistiske impulser bliver mere sammensatte og Bentzons aktivitetsvifte flerspolet. I det ydre udviser disse senere sonater fortsat klare traditionelle træk som flersatsethed, brug af sonateform osv. Men samtidig fremstår stilgrundlaget mere kalejdoskopisk end tidligere, og frem for alt er formopfattelsen gennemgående mere mosaikagtig. Endvidere forsvinder de for de tidligere klaverværker så karakteristiske virtuose udladninger gradvis, ligesom en tiltagende enkelhed begynder at gøre sig gældende. En enkelhed, som i glimt har været til stede i hans musik lige fra starten, og som isoleret set danner en parallel til den såkaldte ny enkelhed i dansk musik fra 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne.

Det er således både rigtigt og forkert, når Bentzon har hævdet, at hans musik ikke har ændret sig nævneværdigt igennem årene. Og det lader sig ikke bortforklare, at de store klaverværker fra 1940'erne og 1950'erne rager meget højt op i det samlede *œuvre* – som en musik, hvor vidt forskellige tråde og elementer gik op i en større og meget personlig enhed takket være en helt enestående forbindelse mellem komponist og instrument, mellem komposition og improvisation.

SUMMARY

During the 1940s and 1950s Niels Viggo Bentzon, being both a composer and a pianist, developed an original and personal piano style. It is a style in which a considerable amount of romantic expressivity is often added to the tonal and Hindemith-inspired Neoclassicism. The composer's method of working, in which the borderline between improvisation and composition is fluid, gives some of the works a sense of 'frozen improvisation'. The main aim of the article is to describe the development in Niels Viggo Bentzon's piano style through the examination of some central works, such as *Toccata* op. 10 (1941), *Passacaglia* op. 31 (1944), *Partita* op. 38 (1945), the sonatas nos. 2 to 6 (1946-52), and *Træsnit* op. 65 (1951). The article concludes with an outline of the time after 1960 when the developing form of the earlier works yields to a more tessellated structure.

Hvorfor stemmer de ikke guitarerne ordentligt i Dar es Salaam?

Transskription, analyse og notation i musiketnologi

Af ANNEMETTE KIRKEGAARD

Inspirationen til denne artikel, som handler om nedskrift og analyse af etnisk musik på grænsen til det populære, kommer fra genlæsningen af Poul Rovsing Olsens 70'er-bog om musiketnologi sammenholdt med nyere tekster af Marcia Herndon, Doris Stockmann, Kirsten Hastrup, John Blacking, Bruno Nettl, Gerhard Kubik og andre.

Poul Rovsing Olsen konstaterer, at der er en tendens til, at øret primært hører, hvad det kender til i forvejen, og at det således hæfter sig ved lighederne i stedet for klart at opfatte forskellene. Han bemærker, at vi er "vort sprogs og tildels vor erfarings fanger".¹ Argumentet understøttes af Nazir Jairazbhoy: "When listening to a familiar tradition, our 'hearing' is influenced by very specific memories, as well as musical syntax".²

En anden og nok så vigtig igangsætter har været de diskussioner, som jeg havde med et projekthold på Musikvidenskabeligt Institut i København i foråret 1998. I en undervisningstime om fremmedhed i musik hørte vi et stykke guitarmusik fra Dar es Salaam i Tanzania. En studerende reagerede prompte med en konstatering af, at musikken da var meget god, men han undrede sig over, hvorfor de dog ikke kunne få guitarerne stemt ordentligt. Udtalelsen afstedkom mange reaktioner, og i det følgende vil jeg arbejde videre på de tanker, den pågældende udveksling afstedkom hos mig selv. Det vil jeg gøre ved at forholde mig til de processer, som foregår omkring transskription og notation af musik – i første række med udgangspunkt i musik, som tilsyneladende ligger uden for vores egen kultur. Det er samtidig en klar egenskab ved den musik, der vil blive omtalt her, at den er overleveret mundtligt (oralt) eller 'på øret' (auralt).³ Hovedspørgsmålet er således, hvordan kreoliserede,⁴ ikke-vestlige musikformer skal nedskrives, optegnes eller på anden måde fremlægges for at give det bedst tænkelige grundlag for analyse i ordets bredeste forstand.⁵

¹ Poul Rovsing Olsen: *Musiketnologi*, København 1974, s. 40.

² Nazir A. Jairazbhoy: "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription", *Ethnomusicology* 2 (1977) s. 268.

³ Forskellen på disse positioner forklares senere i denne artikel.

⁴ Ordet kreoliseret er hentet fra Ulf Hannerz og hentyder til en sammensat, men stabil blandingskultur. Se Ulf Hannerz: "The world in Creolization", *Africa* 37 (1987) s. 546-59.

⁵ For en nærmere gennemgang af problematikken vil jeg henvise til Doris Stockmanns artikel om emnet "Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden", *Acta Musicologica* 52/2 (1979) s. 204-45, og Ter Ellingsons artikler "Transcription" og "Notation"; Helen Myer (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*, London & New York 1992, s. 110-52 og 153-64.

For at behandle forholdet omkring fremmedhed vil jeg benytte begrebsparret insider/outsider⁶ og samtidig søge at knytte det meget nøje an til praksisser og problemer, der findes omkring notation og transskription af musikalsk klang. Empirisk vil jeg tage udgangspunkt i musik fra Tanzania og Zimbabwe, og ved at inddrage holdninger og meninger fra markante forskere inden for musiketnologien vil jeg vise nogle eksempler på forskellige typer af notationssystemer og transskriptionsmodeller.

Om den musikalske transskription

Notation og transskription af mundtligt overleveret musik er altid udtryk for en fortolkning. Indledningsvis nævnte jeg, at man i dag skelner mellem flere former for mundtlig transmission, og denne skelnen vil være af betydning for denne artikels emne. Normalt forstås oral overlevering som direkte transmitteret fra en lærer til en modtager eller elev, mens der ved aural transmission gælder det forhold, at overleveringen sker via et medie – oftest radio eller plade og bånd.⁷ I den sidste proces er formidleren ikke fysisk til stede og kan derfor heller ikke korrigere det indlærte. Betegnelsen aural transmission bruges også af Alan Moore i studiet af populærmusik og navnlig rockmusik. En af hans pointer i denne sammenhæng er, at når transmissionen er aural, så er det både vigtigt og rigtigt at fokusere på netop de elementer, som høres tydeligst. Moore beskriver desuden et generelt træk ved det musikalske skel mellem henholdsvis mundtlig og skriftlig overlevering i forhold til transskription:

European art music is performed with reference to a pre-existent score, which is accepted as an encoded version of the sounds intended by the composer. The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced.⁸

Der findes overordnet to metodiske modeller for transskription, som afspejler den grundindstilling, som forskeren har til arbejdet, og det formål, som hun har med analysen.

Den ene transskription er en nøjagtig nedskrift eller registrering af et stykke hørt eller optaget musik. Den nøje beskrivende proces har fået betegnelsen 'deskriptiv', fordi den udelukkende har til opgave at beskrive det, som foregår i musikken.

⁶ Denne diskussion føres tillige under begrebsparret emic/etic. Ordene er hentet fra sprogvidenskaben og beskriver der en teoretisk tilgang, som angiveligt kan skræve over grænserne mellem insider (emic) og outsider (etic). Om begrebsparrets musiketnologiske anvendelse, se i øvrigt Marcia Herndon: "Insiders, Outsiders. Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing", *The World of Music* 35/1 (1993) s. 63.

⁷ Fænomenet er desuden beskrevet af Peter Winkler, som med reference til Walther Ong bruger betegnelsen "secondary orality" om denne overleveringsform. Se Peter Winkler: "Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of Transcription"; David Schwarz, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel (eds.): *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville & London 1997, s. 172.

⁸ Allan F. Moore: *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Buckingham & Philadelphia 1993, s. 32-33.

Den anden transskriptionsform består af en konstruktion foretaget eller defineret af den analyserende betragter f.eks. med det formål, at den fremkommende node skal kunne bruges som grundlag for reproduktion. Denne model, som skabes på baggrund af gentagne lytninger i det relevante socio-kulturelle miljø, betegnes 'præskriptiv', fordi den forholder sig foreskrivende til det mønster i musikken, den i sin grundsubstans søger efter. Den første model bringer en fastholdelse af en øjeblikkelig, 'virkelig' begivenhed gengivet med så stor akkuratess som muligt, mens den anden giver en bearbejdet vurdering af struktur og stil i et musikstykke. Den første metode kan i princippet foretages på baggrund af en enkelt optagelse af en musikalsk begivenhed, mens musiketnologen i den anden metode via deltagerobservation og gentagne aflytninger af den samme sang eller det samme musikstykke uddrager den essentielle linie eller struktur i det pågældende stykke musik og derved skaber en slags 'gennemsnitsmelodi'. Den særlige pointe ved denne metode bliver således, at der aktivt konstrueres en musikstykke, som aldrig har lydt eller været klingende musik. Men Nettl slår fast, at uanset hvilken model, der arbejdes efter, er det en forudsætning for forståelsen af transskriptionen, at læseren eller modtageren kender den tradition og kontekst, som musikken indskriver sig i, og har mulighed for at høre den.⁹

Dermed bliver transskriptionen et udtryk for valg, som er foretaget på baggrund af en vurdering af, hvad der har været betydningsbærende enten for den musikalske struktur eller for den musikalske stil. Men samtidig viser de ovenstående ræsonnementer, at forhåndsviden, alment kendskab eller direkte fremmedhed over for den pågældende kultur er af afgørende betydning for undersøgelsesresultater, og derfor bliver forskerens egen position i forhold til det studerede vigtig.

Insider/outsider

Diskussionen af fremmedhed tager udgangspunkt i en modstilling mellem de, som er opvokset inden for en given kultur, og de, som er kommet i kontakt med en fremmed kultur enten gennem det etnologiske feltarbejde eller anden form for kulturmøde. De to positioner bliver tillagt hver sin værdi, og en gængs opfattelse er, at insiden står med en unik viden om den pågældende kultur, men at hun ofte ikke kan skelne strukturerne fra hinanden pga. sin indforståethed. I modsætning hertil står outsidersen, som i kraft af sin udenforståenhed tillægges større evne til at se strukturer og dermed kulturen som helhed.

I musiketnologien beskriver Poul Rovsing Olsen problematikken på følgende måde:

Den udefra kommende betragter ser ofte, hvad den involverede ikke ser. Heri ligger, at den udefra kommende kan fremsætte nye, tit uventede synspunkter vedrørende et områdes musik. Men der ligger også noget andet og mere heri. Nemlig dette, at man på dette gebet som på andre skal være

⁹ Bruno Nettl: "I Can't Say a Thing Until I've Seen the Score"; Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago 1983, s. 65-81.

varsom med udnyttelsen af en specialists udsagn. En specialist vil definitionsmæssigt være den, der ved besked om det emne, specialet omfatter. Derimod vil han sjældent være den, der har forudsætningerne og evnerne for at sætte sin viden om specialemnet ind i en større sammenhæng. Den udefra kommende vil normalt lettere end den indefra kommende kunne begribe, hvorledes eksempelvis det grønne miao-folks sange i det nordlige Thailand hænger sammen med anden nordthailandsk stammemusik, med thailandske musikformer i øvrigt og med kinesiske musikformer.¹⁰

Dette standpunkt kan ses som en kritik af den nyere antropologis arbejde i egen kultur ("anthropology at home"). Men den tilsyneladende modstilling ophæves til dels i kraft af Bruno Nettls teoretiske insisteren på et af musiketnologiens vigtigste særkender, nemlig at kunne "provide an even-handed appraisal without judgement" – udefra såvel som indefra.¹¹

Et andet træk, som styrker Nettls erkendelse, er, at vi som følge af den stigende globalisering og det gentagne kulturmøde sjældent støder på kulturer, som er os totalt fremmede, og som ikke har nogen form for tilknytning til kendte fænomener. Når man derfor siger, at musiketnologiens felt i vor tid kun tilsyneladende ligger uden for vores egen musikkultur, sker det i erkendelse af, at det i dag snarere er almindeligt, at man møder en blanding af kendt og ukendt. Det kendte kan være instrumenter, akkordstrukturer eller mediesituationer, som i kraft af den øgede globale udveksling blandes og spredes i hidtil uhørt grad, og de interagerer med musikken – også langt ud over den rent kommercielle populærmusiks rammer. Det ukendte derimod findes i de normer, værdier, vaner og skikke, som ligger i den enkelte lokalitet, samt i de forklaringer og betydninger, de tillægges.

Det er denne kultursituation som flere forskere – bl.a. Ulf Hannerz – har givet betegnelsen 'kulturel kompleksitet'.¹² Den præger det vesterlandske område, men den er så sandelig også en vigtig faktor i de udviklingslande, som vi ofte tænker på som autentiske eller statiske kultursystemer, men som i praksis lever med MTV og CNN gennem de satellitbårne medier. Det meste af overleveringen af disse kulturtræk foregår gennem den aurale transmissionsform, og derfor er begrebet komplekse kulturer også vigtigt i den moderne musiketnologi.

Transskription i musiketnologien – hvad er særligt?

Inden for musiketnologien har transskription lige fra starten været en vigtig del af disciplinens selvforståelse, og som Bruno Nettel konstaterer, har evnen til at lave gode transskriptioner været anset for en basal færdighed.¹³ I den musiketnologiske transskription er der oftest tale om overførsel fra klang til tekst, og ikke som i den historiske transskription fra et notationssystem til et andet.

¹⁰ Olsen (1974) s. 142.

¹¹ Bruno Nettel: "Introduction. Ethnomusicology at home"; Bruno Nettel: *Heartland Excursions, Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana & Chicago 1995, s. 2.

¹² Ulf Hannerz: *Cultural Complexity. The Study of Social Organization of Meaning*, New York 1992.

¹³ Nettel (1983) s. 67.

Om hensigten med transskriptionen siger Alan P. Merriam i midten af 60'erne: "Ethnomusicologists are agreed that the ultimate aim of translation to paper is to obtain an accurate picture of a song which can then be analyzed to reveal elements of structure and style".¹⁴ Her giver Merriam et bud på formålet og betydningen af den snævre musikalske eller musiknære transskriptions- og analyseform. Denne holdning deles ikke umiddelbart af John Blacking, som små ti år senere konstaterer: "I am convinced that an anthropological approach to the study of *all* musical systems makes more sense of them than analyses of the patterns of sound as things in themselves".¹⁵

Den holdning, som Blacking giver udtryk for, har i en periode af musiketnologiens historie afstedkommet, at arbejdet med transskription – navnlig i den engelsksprogede musiketnologi – blev kraftigt nedtonet til fordel for en – på det tidspunkt – nødvendig fokusering på socio-kulturelle forhold. Bevægelsen blev faktisk startet med Merriams arbejde i 60'erne, men det er vigtigt at understrege, at hverken Merriam eller Blacking ønskede at den ene ting skulle udelukke den anden. Det, der er til diskussion, er balancen mellem musiketnologiens fundering i beskæftigelsen med henholdsvis den musikalske lyd og klang og musikkens samfundsmæssige betydning. Konflikten kan synes overstået, men som Doris Stockmann udtrykte det i 1979 er den stadig påtrængende:

Die Probleme der Transkription, die manche Musiketnologen durch die Entwicklung und ständige technische Vervollkommnung der elektroakustischen Aufzeichnungsverfahren irrtümlicherweise schon überholt glaubten, bleiben nicht nur aktuell; sie werden vielmehr – z.B. angesichts der intensivierten Sammel- und Forschungsarbeit in den jungen Nationalstaaten der dritten Welt – noch an Aktualität gewinnen.¹⁶

Dikotomien mellem valget af henholdsvis en musiknær eller en bredere sociologisk analyse eksisterer stadig og hænger for mig at se sammen med det formål, man sætter sig for studiet. Man kan i denne sammenhæng med Marcia Herndon med rette spørge til formålet med musiketnologien og mere generelt også kulturmødet: "Are we to emphasize similarities, or differences between groups?"¹⁷ og dermed hvordan forskeren betragter forholdet mellem det universelle i fænomenet musik og så det ganske særegne, som kendetegner og afgrænser den ene kultur fra den anden. På denne baggrund erklærer Doris Stockmann, at det med diskurserne inden for feltet transskription ikke længere er muligt at lave såkaldte objektive transskriptioner og at:

Vielmehr spiegelt sich in der Transkriptionsarbeit die für die Musik bezeichnende Form der Subjekt-Objekt-Beziehung wieder, die darin besteht,

¹⁴ Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, s. 57.

¹⁵ John Blacking: *How Musical is Man?*, Seattle & London 1973, s. xi.

¹⁶ Stockmann (1979) s. 205.

¹⁷ Herndon (1993) s. 65.

dass ihre physikalisch-akustische Erscheinungsseite erst durch die Bewusstseinsvorgänge im hörenden Menschen zu Musik, d.h. voll existent wird.¹⁸

Selve opfattelsen af begrebet musik betyder, at Stockmann først anser lyd for musik, når den opfattes af det menneskelige øre og omfavnes af sproget. Som følge af denne grundindstilling opfattes musikken som kommunikation. Den har sit eget afsender-modtager-forhold, og Stockmann mener, at det er en betingelse for en vellykket og god transmission, at sender og modtager i en vis udstrækning har et fælles normativt betydningsfelt.

Man kan med andre ord konstatere, at en stor del af diskussionen om formålet med nedskrift og analyse i musiketnologien stadig handler om dikotomien mellem det universelle og det lokale. Den bagvedliggende grund til denne standhaftige diskussion er selvfølgelig disciplinens udgangspunkt som 'sammenlignende' musikvidenskab, men i Stockmanns forståelse bliver modstillingen udfordret og genforhandlet i mødet med den anden store problemstilling, som er til debat i artiklen, nemlig insider/outsider. De to dikotomier giver, når de bliver sammenholdt, baggrund for en reflekteret forståelse af de processer, som kendetegner den musiketnologiske teori og metode, og får dermed også betydning for transskription og analyse.

Nogle eksempler på valgene i musiketnologisk transskription

Som beskrevet ovenfor består der gennem hele musiketnologiens historie et stort – og til dels uløst – spørgsmål omkring hvilke metoder og teknikker, der mest hensigtsmæssigt kan anvendes til notation af musik, som ikke følger den europæiske musikkulturs systematik og normer. Da musiketnologien mod slutningen af det 19. århundrede begyndte sin udforskning af de lokale folkekulturer og fremmede musikkulturer i nævnte rækkefølge, iværksattes straks en notation af den musik, man støde på. Dette skete ud fra ønsket om at registrere og bevare i første række den europæiske folkemusik fra egne landdistrikter, men senere også de tilsyneladende statiske og vigende musikkulturer ude i kolonierne, som ud fra et evolutionistisk syn blev anset for at være forstadier til den civiliserede musik. Dette skete i en periode, hvor de tekniske hjælpemidler begrænsede sig til papir og blyant, eventuelt understøttet af et monochord, og det er først senere at anvendelsen af fonografiske valser og derefter båndoptagere lettede arbejdsprocessen betydeligt.

Alligevel var de problemer, som man mødte, på ganske mange punkter identiske med dem, som stadig gør sig gældende i dag. Den mest gennemgribende problematik angik selve notationens fundament – forholdet til det vesterlandske fem-liniede notationssystem. Det er karakteristisk for den fem-liniede notation, at den udgøres af et system, der er opstillet på baggrund af diatonisk musik. Gennem dens næsten 600-årige historie er teknikken blevet slebet og tilpasset de stigende krav til præcision, som den musikalske udviklings- og forandringsproces aktivt har krævet eller tilfældigt har afstedkommet.¹⁹ Systemet er unikt ved, at

¹⁸ Stockmann (1979) s. 211.

¹⁹ Stockmann (1979) s. 215.

det både er en analysemetode, som indordner den musikalske lyd i skrift, og samtidig en form, som kan danne grundlag for en rimelig præcis gengivelse. Den er altså klart præskriptiv. At det forholder sig sådan hænger naturligvis snævert sammen med, at den europæiske kunstmusik er skriftligt overleveret. Nettl konstaterer, at for mange europæere er denne skriftlighed selve essensen af musikken.²⁰

I modsætning hertil står de musikkulturer, som er mundtligt overleverede, og i stedet for skrift finder man her interne transmissionssystemer, som omfatter andre teknikker. Der kan være tale om motorisk baserede husketeknikker eller andre mnemotekniske midler i form af rim, remser eller formler. Paul Berliner, der har beskrevet *mbira*-musikken fra Zimbabwe, fortæller hvordan de enkelte lameller på mbiraen har navne som “de gamle mænds stemmer” for det dybe leje og “kvindernes stemmer” for de høje registre.²¹

Allerede tidligt i musiketnologiens historie stod det klart, at det europæiske system ikke kunne rumme den variation og forskellighed, som mødte forskerne. Dels var selve fastsættelsen af tonehøjder vanskelig, dels var der nogle fundamentale strukturelle forskelle mellem vesterlandske og andre kulturers musiksystemer. I mange fremmede kulturer var intervallerne ikke af samme størrelse som de europæiske. Det gjaldt f.eks. slendro-skalaer med ligedeling af oktaven i fem eller syv toner, det gjaldt de arabiske og asiatiske kulturer, der brugte mindre intervaller end den tempererede halvtone, og det gjaldt en række pentatone skalatyper, som lå midt imellem.

For at løse disse problemer forsøgte forskere af de pågældende musikkulturer at anvende et tillempet notationssystem, som f.eks. indførte det arabiske maqamat i det fem-liniede system med tilføjelse af nye tegn, som kunne angive de særlige størrelser som $\frac{1}{4}$ - og $\frac{3}{4}$ -toner og visse former for ornamentering.

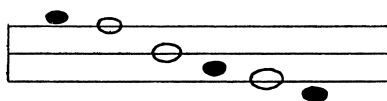
Et andet forsøg på at omgå noteringsmæssige problemer og forudindtagetheder er inddelingen af lydsvingninger i måleenheden *cent*. Systemet er opfundet af Alexander John Ellis i 1884 og har til formål at eliminere forudindtagethed og kulturel etnocentrisme. Ellis var den første til kategorisk at afvise tanken om, at der kunne findes en grundskala, som kunne dække hele verden. I stedet inddelte han oktaven i 1200 cents, hvilket betød, at en $\frac{1}{2}$ tone i den ligesvævende temperatur er 100 cents. Alle andre toner kunne på denne måde – ofte ved hjælp af et monochord – angives nøjagtigt og præcist.

De mere basale forskelligheder, som blandt andet omfatter, at arabiske musikere – og andre – ikke har samme opfattelse af tonernes indbyrdes affinitet som vesterlandske musikere, blev ikke i første række opfanget og behandlet. Samtidig blev det forhold, at de fremmede tonesystemer snarere mindede om de regelmæssigheder, som fandtes i det europæiske, middelalderlige tonesystem, overset. I bestræbelserne på at kortlægge de musikalske fænomener opfattede man tonernes affinitet som skalaer eller stiger ligesom i det diatoniske system og hæftede sig ikke synderligt ved baseringen på tonale centre og recitationstoner.

²⁰ Jf. navngivningen af transskriptionskapitlet: “I Can’t Say a Thing Untill I’ve Seen the Score”, Nettl (1983) s. 65.

²¹ Paul Berliner: *The Soul of Mbira*, Chicago 1978, s. 56.

Endnu mere fundamentale forskelle i selve opfattelsen af intervaller og skala-begreber tvang ind imellem forskerne til at finde helt nye veje. Poul Rovsing Olsen beskrev først i 70'erne, hvordan eskimoernes melodier spænder over tre forskellige niveauer med enkelte småtoner eller gennemgangstoner. Det anderledes i denne struktur er, at de tre lejer ikke opfattes som fikserede og dermed som absolutte intervaller med nøjagtige svingningstal, men i stedet er flydende. Det vil sige, at den i vore ører erkendbare melodi kan forløbe meget forskelligt afhængig af udøver, tid og sted, mens udsvingene ikke vil ændre på 'genkendeligheden' for en eskimo. Som konsekvens af sine iagttagelser måtte Poul Rovsing Olsen opfinde et særligt system til notation af eskimosangen med eget 'nodesystem'.



Eks. 1. Poul Rovsing Olsens system til angivelse af hovedtoner.²²

Denne form for melodisk variation er stik imod den vestlige opfattelse af musik, men fænomenet findes også i mange afrikanske sangtyper og danner bl.a. grundlaget for den efterligning af tonale sprog, som bruges ved de såkaldt talende trommer.²³ At skalaerne ikke var fikserede blev af europæiske forskere i første omgang set som udtryk for en kulturel og musikalsk svaghed, og det blev faktisk regnet for en slags bevis for primitivitet.

Disse mundtlige systemer er dog udtryk for andet og mere end en mangel: Et af de mest karakteristiske træk ved den mundtlige overlevering er, at den giver plads til variation.²⁴ Den samme variationsvillighed påvises af Gerhard Kubik. Han bruger betegnelsen 'de elastiske skalaer', fordi de ud over at rumme stor variation, snarere retter sig mod samspillet med et andet instrument end mod et absolut interval.²⁵

En anden faktor, som unddrager sig principperne i den klassiske notation, består i at fraser eller formler gentages igen og igen. Dette er af ganske afgørende betydning for forståelsen af den pågældende musik. Navnlig i forhold til de rytmiske strukturer er denne erkendelse vigtig. Doris Stockmann hævder således, at nedskrift af rytme – ved siden af tonehøjdenotationen det andet præcise vesterlandske transskriptionsparameter – ofte udgør det allerstørste problem, fordi det vesterlandske multiplikative system er indrettet på en anden slags rytmeforståelse, end den man f.eks. finder i afrikansk musik. Hvor det klassiske, vestlige rytmeunivers på en gang er meget specificeret og indeholder en stor grad af præcision

²² Olsen (1974) s. 44.

²³ Tonale sprog kendes i store dele af verden og er karakteriserede ved at tonehøjden er afgørende for ordets betydning.

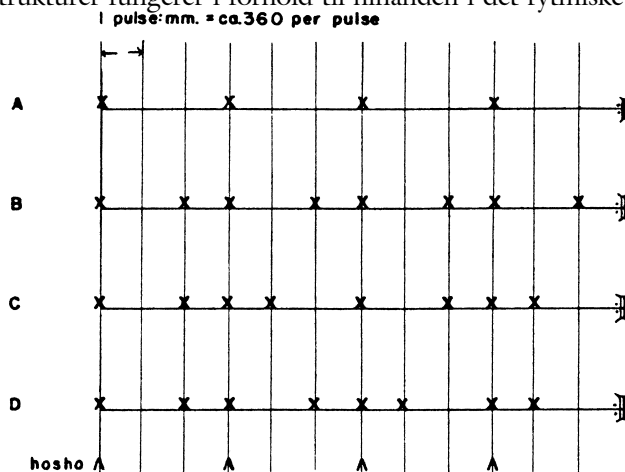
²⁴ Stockmann (1979) s. 207.

²⁵ Artur Simon: "Afrika südlich der Sahara", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, Sachteil I (1994) sp. 107.

i notationen ved f.eks. 32.- og 64.-dele og dobbeltpunkteringer, lader det sig alligevel bøje og strække afhængig af udøver, dirigent eller genrespecifikke forhold. I den afrikanske musik er tidsfornemmelsen derimod en ganske anden. Det er således af afgørende betydning for det polymetriske eller polyrytmiske væv, som ofte danner rytmisk fundament i mange typer afrikansk musik, at man har en kollektivt frembragt, ensartet opfattelse af tempo og periodelængde.

Det er i øvrigt også afslørende for det sprog, som vi ifølge Røvsing Olsen er fanger af, at de afrikanske rytmemønstre kaldes polyrytmiske. For en insider er der ikke tale om, at to eller flere rytmer forløber på samme tid, men om en samlet rytmemelodi, der indeholder flere elementer fordelt på adskillige 'stemmer'. Der ligger altså i vores ordvalg en antydning af en anormalitet, sådan som polyrytmik historisk set må betragtes i vores kulturkreds.²⁶

For at undgå disse fejltagelser bringes rytmenotation derfor ofte i et ikke takt-baseret notationssystem, hvor der i stedet er tale om notation af rytmens mindste enheder. Dette system – af Koetting kaldet "Time Unit Box System"²⁷ –, som dels giver mening i det repetitive univers, som også mbira-musikken befinder sig i, dels undgår at angive enten den ene eller den anden rytme som 'rigtig', har samtidig den fordel, at det tydeligt og anderledes visuelt demonstrerer, hvordan de melodiske strukturer fungerer i forhold til hinanden i det rytmiske netværk.



Eks. 2. Notation af håndklapsmønstre i 'time box unit'-notation. De lodrette streger angiver den mindste tidslige enhed i musikken, og krydsene viser anslagstidspunktet. Derved undgås vestlig rytmenotation med varighed knyttet til det enkelte tegn. Hosho er navnet på de pulsgivende kalabas-raslere.²⁸

²⁶ Dette argument gælder dog udelukkende Vesterlandets store kanon, da både musikken for 1600 og folkmusikken klart indeholder polyrytmiske elementer.

²⁷ Nettl (1983) s. 79.

²⁸ Illustrationen stammer fra Berliner (1978) s. 115.

Alle disse forhold til trods ender Doris Stockmann alligevel sin artikel med at måtte konstatere, at det vesterlandske fem-liniede system i praksis giver mest mening, og derfor er det mest udbredte.²⁹ Det sker i erkendelse af de nye systemers ringe evne til at slå igennem og så sker det selvfølgelig med inddragelse af den erfaring, som er blevet gjort gennem musiketnologiens mere end 100-årige historie.

Selvom man altså nu til stadighed bruger det etablerede, fem-liniede system, eventuelt suppleret med specialtegn, er det vigtigt at vide, at systemet ikke slår til. Det må derfor ofte suppleres med både verbale beskrivelser og lyd- og billedoptagelser af den konkrete musikalske hændelse. Den mundtlige fortolkning udbygget og kommenteret med lyd- og videobånd giver da også mulighed for en større forståelse af forholdet mellem den musikalske klang og den sociale kontekst, den opstår og hører hjemme i.

Tilvejebringelsen af eksempelbånd og faktisk registrering af den klingende musik har derimod sin egen problematik.

Mekaniske hjælpemidler

En anden måde at omgå forudindtagethed i den musikalske transskription på har været at tage mekaniske systemer i brug. Den deskriptive model, som jeg har nævnt i det foregående, har siden 1950'erne resulteret i en meget klar bevægelse mod at frembringe et så objektivt lydbillede som muligt,³⁰ og den fører via nye målemetoder mod at producere en nedskrift med størst mulig akkuratezse – f.eks. ved anvendelse af forskellige maskiner. Charles Seeger har været foregangsmand i denne proces ved bl.a. at udvikle melografen, en frekvens-analysator, der giver et relativt detaljeret grafisk billede af enstemmige melodier.³¹ Seegers bevæggrund for brugen af den maskinelle melograf er, at den kan frigøre os fra den musikalske etnocentrisme, han ser som resultatet af notation i det fem-liniede system, og dermed tager han klart stilling i insider/outsider-debatten. For Seeger opløser den teknologiske tilgang så at sige problemet, fordi en maskine hverken kan være forudindtaget eller indforstået.

I forlængelse af disse tendenser er der inden for de seneste 20 år blevet taget mere og mere avancerede metoder til kortlægning og registrering af musikalske fænomener i brug; f.eks. computerprogrammer, som meget præcist kan måle svingningsforhold, tidsforløb, klangstrukturer etc., og resultaterne kan ofte opstilles i grafiske partiturer, såkaldte melogrammer.

Overordnet set er disse nye tekniske hjælpemidler befordrende for det analytiske arbejde, fordi de præsenterer forskerens øje for noget nyt og dermed lader øret høre noget nyt, jf. Rovsing Olsen, som jeg indledningsvist citerede.³² Det er

²⁹ Stockmann (1979) s. 215.

³⁰ Nettl (1983) s. 67.

³¹ Merriam (1964) s. 58.

³² Dette fænomen, som jeg finder af afgørende betydning, viser sig også i at mennesker, som er udenforstående i forbindelse med f.eks. indisk musik eller afrikansk trommemusik, ikke kan skelne det ene nummer fra det andet.

derfor en pointe, at maskinen faktisk tvinger etnologen ud i en slags objektivitet, men sådanne metoder kan ikke løse de ovenfor nævnte problemer. Målemetoden er måske objektiv, men så snart man begynder at uddrage nogle resultater, konsekvenser eller sammenligninger af målingerne, er man ovre i den subjektive tolkning.

Lige så klart er det, at en mekanisk eller computerbaseret analyse – sine fordele til trods – ikke kan skelne vigtigt fra uvigtigt.³³ Vi har lige set, at både Doris Stockmann og John Blacking konstaterede, at musik først bliver musik, når det omfattes af det menneskelige øre. Derfor kan den maskinelle aflæsning under ingen omstændigheder stå alene, for den kan ikke foretage de valg, som jo alt andet lige giver musiketnologien sit humanistiske og videnskabelige fundament.

Efter en periode, hvor mange af disse systemer havde voldsomme formidlingsmæssige problemer og derfor forblev ret ukendte, er grafisk repræsentation af målelige enheder som tid, ambitus, klangstruktur osv. i kraft af computerteknologi inden for det seneste tiår blevet tilgængelig for mange og har dermed lettet arbejdsprocessen.

Alligevel har interessen for udviklingen af automatiske transskriptioner i form af forskellige former for teknologi ikke løst problemet. Den krævede afkodning af, hvad der er vigtig eller uvigtig klang, har vist, at der findes en slags lagdeling i musikken, og de enkelte lag 'tæller' forskelligt. Det er antagelig baggrunden for et fornyet fokus på den menneskelige høreelse i forbindelse med transskription.³⁴

En sidste og mere nutidig konsekvens af teknikkens formåen er den udbredte brug af indspilninger både af kommerciel og ikke-kommerciel art. Som Stockmann konstaterede, er denne formidlingsform velegnet navnlig til 'klang' og vel også til sådanne ting som dynamik og nerve – som jo på alle måder undslipper en traditionel transskription, men man må dog stadig holde sig for øje, at indspilninger *også* indeholder, eller ligefrem er udtryk for, en række subjektive valg foretaget af den, som forestår 'notationen' i form af en indspilning.³⁵

Alt i alt er forestillingen om den korrekte og akkurate nedskrift efterhånden nedtonet, ikke mindst fordi formålet med en sådan – under iagttagelse af de ovennævnte forbehold – er uklart. I stedet må musiketnologen arbejde selektivt med de parametre, som er til diskussion, eller som har særlig relevans for det studerede emne, fordi: "The *primary* usefulness of transcription is the process, not the product".³⁶

Dermed er vi måske nået frem til en vis erkendelse omkring problematikken universel over for lokal. Spørgsmålet omkring insider/outsider er dog ikke løst endnu. For at definere forskellen mellem udefra og indefra kommende må en ekskurs til den sociologiske og samfundsmæssige side af musiketnologien kort gores.

³³ Nettl (1983) s. 78.

³⁴ Nettl (1983) s. 81.

³⁵ Samtidig rummer den store tilgængelighed af almindelige kommercielle produkter en risiko for genoptagelse af den så foragtede 'lånestols-etnografi' fra før nyorienteringen af disciplinen i 50'erne, hvor forskeren ikke selv havde forestået indspilningerne og derfor udelukkende arbejdede med materialer på anden hånd.

³⁶ Nettl citeret i Winkler (1997) s. 200.

Sammenhængen mellem musikalsk lyd og social betydning

Jeg har flere gange lagt op til, at udvælgelse og analyse må tage højde for den kulturspecifikke situation, musikken befinder sig i – altså den sociologiske betydning. John Blacking formulerer det sådan, at “The sound may be the object, but man is the subject”.³⁷ Blacking, som har et universalistisk udgangspunkt for sit arbejde men samtidig fundamentalt anerkender diversiteten, ser i princippet ingen forskel på vestlig og afrikansk musik – hvilket spores i hans analytiske bearbejdelse af både Beethoven og det sydafrikanske Venda-folk, som han har lavet feltarbejde hos. Udgangspunktet for Blacking er den basale opfattelse af musik som menneskeligt organiseret lyd, som han udtrykte det i *How Musical is Man?* (1973). Han ser kun den adskilte analyse af samfund og musik som delmål; hvis man skal forstå, tolke, beskrive eller analysere musikken må helheden med:

Music can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators.³⁸

Dette perspektiv føres helt ind i den musiknære analyse. En polyfon musik kan i praksis ofte godt spilles af én person eller ét instrument. Alligevel er det netop en pointe, at den i Afrika skal spilles af to eller flere. Dette tolker Blacking som en stadfæstelse af det menneskeskabte i musikken, og at musikken går ud over det rent ‘tonemæssige’.

Vendaerne siger “Et menneske er et menneske i fællesskabet med andre”, og ud fra denne indfaldsvinkel anfører Blacking, at det at spille i et polyrytmisk mønster i fællesskab er et billede på de sociale og kulturelle værdier, som samfundet lægger vægt på. Fordi det ikke bare er muligt, men nogle gange ligefrem lettere at spille alene, er den fælles bestræbelse en musikalsk udgave af det at finde sin plads i fællesskabet. Det er rytmisk sværere at spille sammen, jo tyndere ‘stemmerne’ i mønsteret er, og det er netop en pointe for Blacking, at der ingen dirigenter findes i Vendaernes polyrytmiske eller -metriske musik; det ville næsten være “a contradiction in terms”.

Dette står ganske klart i modsætning til det hierarkiske, europæiske system, som så tydeligt er organiseret omkring en leder – en dirigent; i Blackings tolkning et meget godt billede på den samfundsstruktur, som har eksisteret i Europa i de sidste 300 år. En sådan parallelisering mellem musikalsk lyd og samfundets struktur kan forekomme forsimplet, men Blacking nuancerer og udbygger sit forståelsesgrundlag på følgende måde: “Music is not a language that describes the way society seems to be, but a metaphorical expression of feelings associated with the way society really is”.³⁹

³⁷ Blacking (1973) s. 26.

³⁸ Blacking (1973) s. 54.

³⁹ Blacking (1973) s. 104.

Jeg tror, at den samfundsmæssige forklaring er vigtig: Den vil ikke kunne stå alene, men den vil kunne bidrage med nogle væsentlige ting, og ikke mindst vil den kunne perspektivere begrebet fremmedhed og dermed forholde sig aktivt til modstillingen mellem insider og outsider. I 'nedskriften' af denne vinkel er vi oftest henvist til den verbale beskrivelse, som blev nævnt af Doris Stockmann, men søgningen efter den overordnede syntese pågår stadig – måske med metoder som Blackings *in mente*.

Jeg vil nu gå til et konkret eksempel på, hvilke problemer jeg selv i min forskning og undervisning er stødt på i relation til tonesystemer og deres nedskrift og det musikalske kulturmøde.

Og så til Østafrika-spørgsmålet

Jeg har indtil nu beskrevet og dokumenteret, at det personlige valg for den enkelte transskribent eller musiknolog er betinget af forholdene omkring universel/lokal og insider/outsider, og at begge kan vise sig at være afgørende for analysen. Alle disse elementer bliver forstærket i den kreoliserede kultursituation, og det er dette, der som nævnt er artiklens egentlige ærinde: når vi nu i den komplekse nutidige eller samtidige kultursituation erkender, at alt på en gang er kendt og ukendt – at der altid vil være elementer, som vi er bekendte med, og andre, som står totalt fremmede for os – hvilke konsekvenser får det så for den musikalske transskription, og hvilken betydning får dette igen for den analyse og tolkning, som alt andet lige er målet for arbejdet? Med andre ord, hvordan kan vi afdække betydningen af den komplekse kulturtilstand over for den musik, der spilles? Det er her, at navnlig anvendelsen af velkendte vestlige musikinstrumenter bliver spændende, fordi de ikke altid anvendes på den 'foreskrevne' måde, når de optræder i en anderledes musikalsk struktur.

På den ene side er kulturmødet og dermed mødet med nye instrumenttyper ofte medvirkende til en modificering af skalatyper og melodiske formler. Det gælder dog ikke vestlige instrumenter over en kam, men det kan ligge i det enkelte instruments opbygning, at visse spilleteknikker og fremgangsmåder er mere passende end andre. Nogle instrumenttyper har endda en fikseret 'u-elastic' stemning. I begge tilfælde påvirkes musikken deraf. En violin eller en guitar kan f.eks. spille meget mere fleksible tonerækker end et klaver, et accordeon eller en tværflojte. Også inden for blæsergruppen er der store forskelle med hensyn til fleksibilitet og elasticitet i tonen.

I kulturmødet ser man forskellige udgaver af el-klaverer og keyboards, som er forprogrammerede med vesterlandsk tempereret stemning, vinde større og større indpas. De særegenheder i de lokale musikkulturer, som jeg har beskrevet ovenfor, kan ikke rummes inden for dette system, og det kan have afgørende betydning for klangen af musikken. Det er f.eks. ikke særlig ofte, at unge musikere i Afrika, som er kommet i kontakt med et keyboard, gør sig klart, hvilken betydning tempereringen har. Nogle gange vil de 'elastiske' medlemmer af orkesteret søge at nærme sig keyboardets tonalitet, andre gange spilles der med meget forskellige stemnings-

systemer samtidig, hvorved det hele lyder noget uklart og ustemt. Dette kan man grine og gøre nar ad, men man kan også forsøge at afdække, hvad det præcist er, der er baggrunden.

Når en studerende, sådan som jeg nævnte det i starten af denne artikel, ved en gennemhøring af to eksempler med henblik på en diskussion af hvilke træk, som måtte forekomme relevante for en transskription eller notation af et stykke klingende lyd, som det første nævner, at guitarernes stemning er forkert, er det derfor faktisk en udløber af samme debat. Det handler nemlig om den grundindstilling, vi har til det fremmede, vi møder; af den forståelse, vi intuitivt eller umiddelbart har af fremmedhed i musik og af de værdier, vi tillægger et medie som i dette tilfælde guitareren. For sagens kerne er selvfølgelig, at når vi genkender klangen af et velkendt instrument, som opfattes som vores, så tror vi også, vi har patent på, både hvordan det skal bruges og ikke mindst hvordan det skal lyde. Altså forlanger vi – måske ubevidst – at høre vores tonale system efterlevet på dette 'vores eget' instrument.

Historien bag den pågældende guitarmusik er imidlertid ganske hjælpsom, hvis man vil forsøge at forstå, hvad der foregår. Den guitarmusik, som vi lyttede til i den pågældende undervisning, var det, man i daglig tale kalder Swahili-pop eller "muziki wa densi". Det er en musikform, som er karakteriseret ved sin kreoliserede beskaffenhed, og den har hentet inspiration fra vestlig, congolesisk og asiatisk populærmusik.

Gennem en historie på mere end 100 år har denne musik udviklet en særlig syntese af de nævnte former og fremstår i dag som udtryk for den kulturelle modernitet, som navnlig findes i den tanzanianske bykultur. Gennem kontakt til musikere i hele det østafrikanske område er musikken trådt i karakter, og langt fra at være et opkog af vesterlandske populære musikformer er den derfor i dag absolut lige så afrikansk eller tanzaniansk som den traditionelle musik.⁴⁰

Musikken er altså klart moderne og benytter sig af instrumenter fra den internationale populærmusiks instrumentarium. Men selvom musikken i udgangspunktet har imiteret de fremmede idealer, så er musikken ikke blot en kopi af det vestlige forbillede, sådan som jeg har demonstreret andre steder,⁴¹ men er i stor udstrækning blevet genstand for en såkaldt reafrikanisering. Dette ses i den strukturelle opbygning af musikken i fremadskridende rundgange eller progressioner, og det kan høres og aflæses i den måde, hvorpå musikerne fordeler (*spacer*) tonerne inden for disse rundgange eller 'patterns'. Den er nemlig meget tæt på den spille-mæssige teknik, som anvendes på de gamle instrumenter som lamellofonen, *ilimba* eller *sanza*. Disse eksempler er der, så vidt jeg ved, ret bred enighed om i afrikanistkredse. Men det bliver nu et spørgsmål, om også lokal tonalitet på samme måde kan leve videre eller blive geninddraget i den populære musik.

⁴⁰ Denne musik er nemlig, som jeg og flere andre har påvist, en reinvention af de gamle danse og musikformer, som findes inden for Tanzanias geografiske rum. Se Annemette Kirkegaard: *Taarab Na Muziki wa densi. The Popular Musical Culture in Zanzibar and Tanzania Seen in Relation to Globalization and Cultural Change*, upubl. ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 1996.

⁴¹ Kirkegaard (1996).

For at føre denne diskussion må jeg først referere til den store tyske forsker på området, Gerhard Kubik. Han har i utallige fremstillinger beskrevet sit arbejde med forskellige folkegrupper i Tanzania fra 1960'erne og frem. Gennem hele dette meget detaljerede arbejde var et af Kubiks hovedformål at forklare og anskueliggøre de harmoniske, melodiske og samklangsmæssige fænomener, han fandt i navnlig den vokale, men strengt taget også i den instrumentale traditionelle musik.

En af hans afgørende iagttagelser er, at der i den traditionelle tanzanianske musik – hos Wagogo'erne og Wanyamwesi'erne – synges i skalastrukturer, som forløber efter partialtonerækken (naturtonerækken), og at 'intervallerne' og samklangene derved bliver afvigende fra vestlig tonalitet.⁴² Wagogo'erne, som er en musikalsk set meget fremtrædende gruppe i det postkoloniale Tanzania, lader sig repræsentere ved mange musikalske begivenheder, og fremtrædende musikere fra denne folkegruppe var allerede tidligt med til at opbygge den skole for traditionel musik, som i dag står som et forbillede for mange andre afrikanske lande. Wagogo'erne har netop en sådan pentaton og intervalfikseret musikkultur, som ud fra forskellige positioner i partialtonerækken har et forfinet og ganske særegent harmonisk klangmateriale. Samtidig anvender musikken i udstrakt grad en markant jodleteknik, hvorved der opstår et hoquetus-lignende fænomen, som dels forløber i *patterns* og som samtidig har stor betydning for klangen.

Det specielle tonesprog hos Wagogo'erne er af tidligere forskere blevet kaldt kvart-organum, fordi det overvejende – men ikke udelukkende – bygger på kvartintervaller. Kubik tager dog afstand fra denne benævnelse, fordi den ikke er følsom nok til at beskrive det, som foregår i musikken, og fordi der strengt taget ikke er tale om egentlige kvartintervaller. Samtidig er den rene kvint (og den er, så vidt jeg kan høre, absolut ren) jævnligt til stede og betegner hvilepunktet for den melodiske og harmoniske frase.

Kubik forklarer, hvordan der i stedet dannes flerstemmige klange ved en fast og gentaget anvendelse af bestemte modtoner til bestemte meloditoner, og han påviser desuden, at tonematerialet består af fjerde til ottende tone i partialtonerækken.⁴³



Eks. 3. Harmonisk formel for Wagogo-flerstemmighed. I notationen vælger Kubik at benytte et vestligt notationssystem, som dog korrigeres ved hjælp af forskellige tegn. Herved gøres notationen umiddelbart læsevenlig, men rummer samtidig en variation i forhold til stemning og temperatur.⁴⁴

⁴² Gerhard Kubik: "Musikgeschichte und Musikareale von Tanzania"; Werner Bachmann (ed.): *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig 1982, s. 34.

⁴³ Kubik (1982) s. 35.

⁴⁴ Illustrationen stammer fra Kubik (1982) s. 35.

Med de samklangsmønstre, Gerhard Kubik her påviser, må man konstatere, at opfattelsen af harmonier er en ganske anden end den vestlige dur-mol-tonale, og selvom intervallerne i den citerede notation kunne synes velkendte, bliver "fornemmelsen for samklang" alligevel særegen.

Mine egne oplevelser med den pågældende musik ligger på mange måder på linie med Kubiks. Det er min klare opfattelse, at den traditionelle tanzanianske musik har et ganske særligt klangideal, og at dette både findes i de menneskelige stemmer og i de instrumenttyper, som præger musikken. Wagogo'erne anvender navnlig lamellofonen, *ilimba*, og den tostrengede fidel, *izeze*, og disse instrumenter er samtidig anvendt af de kulturelle trupper og ensembler, som findes inden for den officielle kulturverden. Også her går den 'skæve' klang tydeligt igen. Musike- ren Hukwe Zawose, som selv er mgogo, har sammen med en række andre musi- kere gennem en årrække dannet kernen i det 'konservatorium' for traditionel musik, som Tanzania har oprettet i Bagamoyo som led i sin kulturpolitik. Zawose og hans "Master Musicians of Tanzania" turnerer i hele verden, og det er uden tvivl medvirkende til at stabilisere lyden af den anderledes tonalitet – også for tanzanianerne.

Jeg kan ikke her – for jeg har ikke tilstrækkeligt materiale eller konkret indsamlet viden – afgøre eller udsige med nogen særlig sikkerhed, om der i tanzaniansk populærmusik bevidst eller ubevidst spilles efter et klangideal, som hører hjemme i en stemning efter partialtonerækken. Men alene det forhold, at der har været sunget og spillet inden for et sådant tonesprog og at denne tradition stadig vedlige- holdes gennem f.eks. Zawoses virke, peger under alle omstændigheder på, at opfat- telsen af 'den rette stemning', alt andet lige, i Tanzania må forstås som mere liberal – eller måske ligefrem anderledes. Den er for nu igen at bruge Kubiks ord 'elastisk'.

Artur Simon skriver imidlertid, at konsekvensen af disse tolerante tonaliteter og elastiske musiksystemer ofte er, at de giver efter for det meget strammere vesterlandske. Som eksempel nævner han, at både balafoner og koraer i Senegal stemmes i tempereret, europæisk stemning, når de f.eks. deltager i kirke- eller schlagermusik.⁴⁵

Det er derfor et interessant spørgsmål, hvad der sker, når den populære musik skal markedsføres for et internationalt publikum. Jeg ved ikke, om der bevidst tages fat om dette klangperspektiv, men det turde vel være indlysende, at den redigering, som foretages af vestlige musikproducenter, altid resulterer i et meget rent og lækkert klangunivers. Det er som sagt ikke sikkert, at det er noget, man tænker nærmere over – det er vel bare en klar forudsætning.

⁴⁵ Artur Simon: "Musikethnologie, IV. Musikethnologie heute", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausgabe, Sachteil 6 (1997) sp. 1280-88; Doris Stockmann: "Transkription", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausgabe, Sachteil 9 (1998) sp. 726-49.

Fremmedhed i musik

Svaret på det indledende spørgsmål, hvorfor de ikke stemmer guitarerne ordentligt i Dar es Salaam, må da på den ene side blive, at der er nogle praktiske forhold, som gør, at ustemtheden kan være opstået som en 'fejl' eller mangel på viden og kunnen. Nogle gange er det sikkert pga. dårlige tekniske forhold, at instrumenterne er så gamle og udslidte, at de vanskeligt lader sig stemme og andre gange skyldes 'mislyden' sikkert, at man ikke er klar over betydningen af at 'stemme'.⁴⁶ Derfor kan der nogle gange fremkomme et lydbillede for den vesterlandske lytter, som heller ikke er intenderet fra musikerens side. På den anden side må dette ikke forveksles med den klang, som f.eks. findes blandt Wagogo'erne, hvor den i vore ører ustemte lyd er integreret i musikkens struktur og historie. Den lokale populærmusik, som er blevet til i en krydsning mellem de forskellige tonale systemer – vesterlandsk og lokal – og deres uens tempereringer, er antagelig inspireret af begge dele. Musikken fremstår derfor mere elastisk og liberal, end det vestlige øre er vant til.

Men man kan også konstatere, at den etniske musik modtages forskelligt af det vestlige publikum: Nogle gange accepterer vi umiddelbart en anden tonalitet. Det sker f.eks., når vi ved eller kan se af sammenhængen, at der er tale om såkaldt autentisk eller traditionel musik. Når vi derimod ser elegant klædte sorte musikere, som spiller på elektrisk bas og guitar, så høres de samme tonesystemer som ustemte eller ligefrem grimme.

Det handler med andre ord om at forholde sig til og erkende eksistensen af normer for musikalsk forståelse – også i den musik, som i kraft af vores kontrol over medier og produktionsapparat forekommer os at være 'vores'. Vi må erkende, at begrebsparret insider/outsider helt ind i selve det musikalske materiale spiller en kraftig rolle for vores forståelse af den pågældende musik.

Også Nettl erklærer, at man ikke kan komme udenom insider/outsider-problematikken. Fremmedhed er stadig – om end ikke på samme enkle måde som i fordums tider – et vigtigt erkendelsesled i musiketnologens arbejde. Jeg har i denne artikel forsøgt at lægge endnu en erkendelse til vores fælles viden ved også at inddrage populærmusikken i problemstillingen omkring transskription, og jeg må konstatere, at 'nissen' flytter med. På sigt betyder det en bekræftelse af, at der selv i det verdensmusikalske univers med dets i øvrigt stærkt globaliserende og homogeniserende mekanismer faktisk findes nogle konkrete og ganske musikcentrerede faktorer, som arbejder mod en ensretning af materialet.

Det interessante spørgsmål bliver da, om kultursammenblanding og det udstrakte kulturmøde, både virtuelt og virkeligt, betyder, at vi må revidere vores

⁴⁶ Jeg mødte således i 1998 en gruppe unge på Zanzibar, som havde fået tilsendt et komplet rockgruppe-instrumentarium som led i et kulturelt bistandsprojekt. De vidste simpelthen ikke, hvad de skulle stille op med det. Samtidig har det sikkert også stor betydning, at de fleste af musikerne i den moderne guitarmusik ikke selv ejer deres instrumenter, men at disse er en del af bar-øjernes eller det statslige busselskabs udstyr.

opfattelse af musikken, ligesom jeg i tidligere artikler⁴⁷ har påvist, at en stor del af guitarmusikkens strukturelle fundament er hentet fra – eller i hvert fald sammenfaldende med – den mbira-teknik, som anvendes meget bredt i Afrika. Hvis altså også tonalitetsopfattelser er til forhandling på denne måde, så er vi måske stødt på endnu en 'pind' til afklaringen af, hvad der sker i det musikalske kulturmøde.

Og endelig er det sådan – på baggrund af alle de problematikker, jeg har nævnt – at vi nok må erkende, at de nedskrevne transskriptioner af den tanzanianske guitarmusik ikke kan give et totalt eller holistisk billede af, hvad der er på spil i denne musik.

Alligevel er der et stort stykke arbejde at gøre for at udbygge vores viden og erfaring med dette felt. Alt for mange arbejder skyr denne problematik. Formålet med transskriptionen er derfor ikke forsvundet, og derfor skal den heller ikke afvises som et blandt flere midler til forståelse.

I den tidlige musiketnologi var målet at give en objektiv fremstilling af musikken. I dag er målet snarere det modsatte: "transcription must be recognized as an intensely *subjective* art".⁴⁸ Til den studerende må vi sige med Winkler: "We must tell them: 'Listen, Listen again. There is more to this music than you think'".⁴⁹

SUMMARY

With a point of departure in contemporary African music, the present article discusses the problems of modern transcription. By addressing the two dichotomies of insider/outsider and local/global respectively, the ethnomusicological focus on transcription is examined and the use of mechanical aids is debated. The music of Dar es Salaam guitar bands and their relation to traditional musical systems is made an empirical example of the problems facing the modern transcriber, and the article ends by suggesting further research into the complicated and complex procedures of present-day analysis of creolised music cultures of the world.

⁴⁷ Annemette Kirkegaard: "Om populærmusikkens rolle i de afrikanske byer; med eksempler fra Dar es Salaam og Zanzibar Town", *Musik & Forskning* 23 (1997-98) s. 126-58, og "Musik-etnologi og musikhistorie", *Dansk Årbog for Musikforskning* XXV (1997) s. 57-69.

⁴⁸ Winkler (1997) s. 200.

⁴⁹ Winkler (1997) s. 201.

Rapporter

Projekter

DE 'STORE TEGN' I DEN BYZANTINSKE MUSIKALSKE NOTATION

Samlebegrebet *megala semadia* ('store tegn', forkortet MgS) betegner en omfangsrig neumegruppe, der i den byzantinske musikalske notation stilles op over for intervaltegnene. I dette ph.d.-projekt, som i perioden 1996-2000 er gennemført i München, Athen og ved Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet,¹ forsøges deres betydning belyst med udgangspunkt i byzantinske og postbyzantinske musikteoretiske skrifter, suppleret med musikhåndskrifter fra den sticherariske genre. Den aktuelle sangpraksis i Grækenland bliver også inddraget. Afhandlingen, *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation, unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, omfatter et tekst- og to bilagsbind. Tekstbindet præsenteres i det følgende.

Del I: MgS i den moderne musikvidenskabelige diskussion (problemer ved den byzantinske notation, oversigt over forskningen i MgS). Del II: Beskrivelse af neumer ifølge byzantinske, postbyzantinske og nygræske musikteoretikere (glossar over neume- og formelnavne, synoptisk tabel over MgS, katalog over formlerne). Del III: Fortolkning af MgS. Som ledetråd tjener begrebsparret strukturplan (tonehøjderelationer) – opførelsesplan (musikalsk udformning). Forklaringen af begreberne *cheironomia* (håndtegn, grafisk tegn, musikalsk udformning) og *exegesis* (traditionelle afkodningsformer) er centrale. Del IV: MgS og eksegesen i den sticherariske genre (paradigmer). Konklusion: MgS er i den middelbyzantinske notation tegn for musikalsk leddeling og udformning inden for områderne tid, tonerum og udtryk. De er ansvarlige for neumeteksten på opførelsesniveauet (rytme, agogik, ornamentik, modulation, dynamik, artikulation, klangfarve, fraserings, karakter) og muliggør, at sangerne og komponisterne hurtigt kan gribe til deres musikalske viden. Indtil det 17. århundrede kunne MgS kobles med en kunstfærdig gestik. Den mundtlige traditions rolle er af primær betydning for forståelsen af MgS.

Det kan sluttet fra sene teoretikere, at MgS tilhører en "musikalsk tænke-matrix";² hvor relationen mellem tegn (MgS, men også intervaltegnene; her betegnet x) og det betegnede er $x:y$, hvor y kan afhænge af følgende faktorer: 1. formel, 2. komplekset tonehøjde/tonart/tonelængde, 3. komplekset genre/kompositorisk form/tempo,³ 4. sangstil. Derfor kan en standardtransskription af MgS kun anses for en "diplomatisk omskrift".⁴ Studiet af både de musikteoretiske traktater, musikhåndskrifter

¹ For den sproglige revision af denne rapport takker jeg Christian Troelsgård.

² Laurenz Lütteken: "Notation", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* VIII (1997) sp. 328.

³ Dette kompleks bestemmer eksegeseformen (forbindes i den moderne forskning også med opførelsessituationen og besætningen).

⁴ Alexander Lingas: "Reconstructing medieval sound: Transcription and performance of Byzantine Chant", foredrag holdt ved Københavns Universitet, 8. november 1999.

terne (specielt det 17. århundrede har vist sig at være meget vigtigt) og de traditionelle afkodningsprincipper i deres sammenhæng med den mundtlige overlevering i den liturgiske kontekst må derfor udgøre grundlaget for stilistisk troværdige transskriptioner af de middelbyzantinske neumetekster og deres MgS.

Maria Alexandru

DEN KLINGENDE TALE

Den overordnede idé i dette ph.d.-projekt, som i perioden 1998-2001 gennemføres ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, er at redegøre for de første hofoperaers solosang ud fra en tværfaglig synsvinkel, hvor jeg betragter retorikken som et strukturelt formningsprincip for musikken og desuden belyser senrenæssancens og den tidlige baroks retorikreception ud fra musikken. Den recitativiske stil, hofoperaens *raison d'être*, har nemlig den følelsesfulde tale som forbillede og kan opfattes som fikseret mundtlighed, en kilde til belysning af *actio*, den retoriske fremførelse og overordnede sceniske repræsentation.

Set overordnet som videnskaber inden for datidens undervisningssystem, der byggede på antikke forskrifter for *septem artes liberales*, de syv frie kunstarter/videnskaber, undergik både musikken og retorikken store forandringer i slutningen af det 16. århundrede: Fra at have været en del af *quadrivium*, der repræsenterede en viden baseret på proportioner af tal, knyttedes *ars musica* stærkt til *triviums* sproglige discipliner, hvor musikken tænkes ind i en sproglig-retorisk model, fra et evighedsbegreb baseret på skolastikkens filosofi til en dimension i tid. Inden for retorikken sås samtidig en dynamisk brydning, idet de såkaldte *elocutio-actio*-retorikker anfægtede fagets oprindelige enhed af form og indhold.

Både retorikken og musikken blev desuden påvirket af et møde mellem renæssancens stærke mundtlige tradition og en fremstormende skriftlighed, bl.a. betinget af udbredelsen af trykte bøger og partiturer. Dette beskriver jeg både på baggrund af primære kilder og nyere retorikforskning af bl.a. Jacques Derrida, Walter J. Ong og Steven B. Katz, som beskæftiger sig med mundtlighedens væsen og vilkår set i relation til skriftlighedens. Overgangen til en mere skriftlig kultur forårsagede ændringer i både musikkens og retorikkens teori og metode og i de retoriske traktaters og musikalske værkers form og indhold. Også komponisternes generelle opfattelse af kommunikationsforløbet mellem komponist, sanger/musiker og lytter påvirkedes af denne større grad af logocentrisme (dvs. den skriftlige perception), hvilket kan spores i såvel samtidige udsagn som i den måde hvorpå vokalmusikken fremstår som fikserede skriftlige bearbejdelser. Fokus flyttes således i nogen grad fra den fremførende sanger til komponistens *elocutio*, hans nedskrift og adækvate tekstudlægning, som repræsenteres af det trykte partitur, der i højere grad gør krav på at blive taget for pålydende.

Tidligere nedskrifter af solosang i italienske manuskripter og tryk fra begyndelsen af det 16. århundrede havde i nogen grad status af skitser, som sangeren kunne forholde sig relativt frit til, variere, tilføje forsiringer og improvisere ud fra. I den tidlige baroks ekspressive monodi er sangeren derimod bundet af kompo-

nistens vokale realisering, idet hans opgave først og fremmest er at realisere den fortolkning, der ligger implicit i nedskriften, og som også indbefatter eksempler på udarbejdede forsiringer.

Jette Barnholdt Hansen

MUSIK OG TEOLOGI I DET 17. ÅRHUNDREDE

Ph.d.-projektet *Musik og teologi i det 17. århundrede: En kirke- og intellektualitets-historisk undersøgelse af det poetisk-musikalske kunstværk som teologisk-spirituel og kultur-rel ytring i den lutherske tradition belyst ud fra Heinrich Schütz' værk* afvikles i perioden 1995-2000 ved Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet, det sidste år med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

Med udgangspunkt i komponisten Heinrich Schütz' værk er det undersøgelsens intention på det overordnede plan at afdække hovedlinjer og strukturer i det tætte samspil, som finder sted mellem kunst og kristendom i den lutherske ortodoks tidsalder. Mere specifikt drejer det sig om på den ene side at tolke Schütz' værk i sammenhæng med det konkrete luthersk-teologiske miljø, som det historisk var en integreret del af, på den anden side er det afhandlingens mål, at et sådant anlagt studium af Schütz kan dokumentere værdien af et æstetisk-musikalsk materiale som en genuin kirke- og intellektualitetshistorisk kilde, der kan bidrage til en nuancering af kristendomshistorien i det 17. århundrede.

Heinrich Schütz (1585-1672) fremstår som den vel mest betydelige tyske komponist på luthersk grund i det 17. århundrede. I sine værker demonstrerede Schütz de musikalsk-kunstneriske muligheder for at udlægge først og fremmest den bibelske tekst, men også – i mindre omfang – middelalderlige spirituelle tekster. Musikken er her i bemærkelsesværdig grad underlagt teksten eller ordet; specielt det tyske sprog bæres her musikalsk frem på en sådan måde, at det for første gang for alvor artikuleres som meningsbærende og følelsesformidlende. Schütz' musikalske tekstfortolkninger rummer således, hvad man kunne kalde en objektiv side, for så vidt som de søger at afdække en meningsstruktur i teksten, men også en subjektiv side, idet de ved en affektmæssig appel søger at nedbryde afstanden mellem tekst og lytter.

Afhandlingen stiller på denne baggrund spørgsmålet om den religiøse fundering af det poetisk-musikalske kunstværks 'funktionsmåde'. Hvorledes forholder den objektive og subjektive side af musikken sig til hinanden? Hvad er overhovedet denne musiks centrale ærinde? Det er afhandlingens tese, at det netop er den subjektive dimension ved musikken, der er et af de helt centrale anliggender hos Schütz; bestræbelsen går her i retning af at *involvere lytteren* – på det affektmæssige plan – i den virkelighed, teksten refererer til. Dette tilegnelsesaspekt ved musikken tolkes i afhandlingen dels på baggrund af det musikbegreb, der var fremherskende i den luthersk-protestantiske tradition, og som Luther selv og hans musikalske rådgiver Johann Walter satte sit afgørende præg på; dels i sammenhæng med samtidens teologiske litteratur. Her er der – ikke mindst i den religiøse brugslitteratur (bønne- og andagtsbøger) – tydelige tendenser til at artikulere troens

erfaringsmæssige dimension, hvad der i en luthersk kontekst kan opfattes som en nytolkning af det, der kaldes 'pro-me'-aspektet i det lutherske trosbegreb, og som dækker den særlige 'jeg'-relatering, som er så fundamental i Luthers frelsesforståelse.

Sven Rune Hørsten

COOL-TRADITIONEN I AMERIKANSK JAZZ CA. 1927-85

Emnet for mit ph.d.-projekt, som afvikles i perioden 1998-2001 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, hører til jazzforskningens område og vedrører specielt jazzhistorie.

Afhandlingens målsætning er at undersøge, hvordan der kan opereres med forestillingen om en cool-tradition i jazzen, hvordan cool-traditionen har udviklet sig og hvad musikken har betydet. Tesen er, at der gennem jazzhistorien eksisterer to deltraditioner, en hot- og en cool-tradition, med hver deres musikideal. De to musikidealer opfattes som udtryksmæssige poler i et kontinuum, hvilket indebærer en grad af relativisme, og deres udvikling rummer heteronome momenter, idet de gennem jazzhistorien har påvirket hinanden og optaget træk fra andre musikkulturer end jazzen.

Mens hot-idealet kendetegnes ved en kraftig udtryksintensitet og afro-amerikanske elementer som blues og kropslig-motorisk rytmik, er cool-idealet kendetegnet ved en nedtoning af disse egenskaber og ved en lyrisk, forfinet karakter, der repræsenterer en specifik assimilation af hvid amerikansk middelklassekultur, af hvid populærmusik og af klassisk-romantisk kompositionsmusik. Cool-idealet er traditionelt blevet forbundet med hvide musikere, og det er i højere grad forbundet med hvid kultur, end hot-idealet er det. Dette projekt søger imidlertid at belyse, hvordan hot- og cool-idealet krydser de kulturelle raceskel. Cool-idealets etnicitet er årsag til dets marginale status i jazzkritikken, hvor det dominerende jazz-begreb er afgrænset over for hvid kultur og kompositionsmusik, og kritikken af cool-idealet er derigennem indspundet i en postkolonial diskurs om hvides udnyttelse af sort kultur.

Projektets skelnen mellem hot og cool medfører også en skelnen mellem forskellige musikere. Til hot-traditionen hører musik af især Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Horace Silver, Art Blakey, John Coltrane, Cecil Taylor og John Scofield. Til cool-traditionen hører musik af især Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Lester Young, Miles Davis, Stan Getz, Lee Konitz, Bill Evans, Gary Burton og Pat Metheny.

Fabian Holt

OMIS, ET FORSKNINGS- OG UDVIKLINGSPROJEKT VED AALBORG UNIVERSITET

OMIS er akronym for Optical Music Interpretation System og navnet på et forsknings- og udviklingsprojekt ved Aalborg Universitet, finansieret af universitetet og EU's Mål 2-midler for Nordjylland. Projektet løber i en treårig periode fra

primo 1998 til ultimo 2000. Projektets mål er at udvikle et computerbaseret nodeskrivningsprogram, der i en række henseender afviger fra gængse nodeskrivningsprogrammer som Finale, Sibelius, Score, New Scannote, Smartscore og hvad de nu alle sammen hedder. Projektet er bemandet med undertegnede samt to medarbejdere med højt udviklede edb-kvalifikationer.

Ideen til programmet er opstået i forbindelse med udgivelsesarbejdet på Gadeudgaven. Et af udgangspunkterne var almindelig irritation over den store mængde tid, der 'spildes' på indtastning af partiturerne, og da det netop i forbindelse med udgivelser af den art typisk drejer sig om musik, der tidligere har været udgivet i trykt form, var det en nærliggende tanke at indscanne de gamle noder, lade computerprogrammet fortolke det indscannede og benytte resultatet som input til det nodeskrivningsprogram, i hvilket den nye udgave produceres. Eksisterende software til nodescanning stiller temmelig store krav til den rent trykkemæssige kvalitet af forlægget, krav om at f.eks. et løst fortegn er klart adskilt fra det nodehoved, det hører til, at der ingen 'huller' er i nodelinier og andre tegn, at der ikke er for mange 'flueklatter' m.m. Med det resultat, at der normalt er et stort efterfølgende redigeringsarbejde og dermed meget lidt vundet ved at bruge sådanne programmer på nodetryk fra bare det 19. århundrede. Vores mål er altså at udvikle en scanner-software, der kan bruges på gamle nodetryk.

I 1800-tallet og tidligere var det meget almindeligt at udgive løse stemmer til musik, der i øvrigt ikke blev trykt i partitur. Det omvendte ses langt sjældnere, om overhovedet. Vi valgte derfor at tage udgangspunkt i indscanning af løse stemmer. Det indebærer yderligere den fordel, at løse stemmer er trykt med større noder end partiturer og at der normalt kun står en stemme pr. nodelinie, begge dele noget, der vil øge chancen for succes. Valget af løse stemmer som input medfører også, at det er lettere at få programmet til at tage alle 'tilsatstegn' såsom dynamiske tegn, kiler og buer med.

Hvad angår selve den metode, man anvender til genkendelsen af de forskellige notetegn, findes en bred vifte af muligheder spændende fra en simpel registrering af sammenfaldet af sorte punkter i den indscannede node og en 'model' af det enkelte tegn til meget sofistikerede metoder med brug af højere matematik, såvel statistik som andet. En stor del af projektet består i at implementere sådanne metoder og afprøve, hvilke dele af genkendelsesprocessen de hver for sig er bedst til. Det er på indeværende tidspunkt (primo 2000) vanskeligt at sige noget sikkert om, hvor meget bedre end eksisterende programmer vores software ender med at blive. Det er heller ikke så vigtigt som man umiddelbart skulle tro. Sat en smule på spidsen kan man sige, at det er mindre vigtigt, om et program er i stand til at genkende et par procent af notetegnene mere eller mindre end det er, at det går lynhurtigt og sikkert at rette de ting, genkendelsesprogrammet har fået galt i halsen. Udviklingen af en optimal editeringsteknik i forbindelse med korrektion af de genkendte noder udgør en central del af projektet.

Det gælder for de fleste eksisterende nodeskrivningsprogrammer, at de af indlysende grunde tilstræber – og i hvert fald i salgsbrochurerne hævder – at være fantastisk generelle, dvs. at de med lige stor succes kan bruges som produktions-

værktøj i udgivelsesøjemed, som vehikel for en kompositionsproces, og som input-medie i sequencersammenhæng m.m. Da der i disse forskellige sammenhænge stilles ret forskellige krav til programmets ideelle virkemåde og ikke mindst brugerflade, vil programmer, der prætenderer at kunne det hele lige godt, nødvendigvis blive præget af kompromisser som kunne være undgået, hvis programmet vedkendte sig en af funktionerne som sin vigtigste.

OMIS-projektet har nodeproduktion af høj æstetisk standard som sit primære mål, medens øvrige funktioner om ikke nedprioriteres helt, så i hvert fald tillægges mindre vægt. I det følgende omtales et par forhold som er centrale for smuk nodeproduktion, men som ikke spiller den store rolle, hvis programmet skal bruges som kompositions-værktøj, og slet ingen, hvis formålet er sequencering med henblik på lydgenerering.

Det første er problemerne i forbindelse med de dobbelte stemmer, typisk blæserstemmer, men også *divisi* i strygerstemmer. En dobbelt blæserstemme (for eksempel 1. og 2. obo noteret på samme nodestav) kan noteres på fem forskellige måder.

A. De to stemmer noteres med hver sit sæt halse, 1. stemmen konsekvent med halsene opad, 2. stemmen med halsene nedad. I princippet noteres tilsatstegn over 1. stemmen og under 2. stemmen, men i en række tilfælde kan man nøjes med at notere dem under 2. stemmen. Denne måde må betragtes som den mest generelle notationsform for dobbeltstemmer og vil blive den måde sådanne 'fødes' på i vores system.

B. De to stemmer noteres på en enkelt nodehals, hvis retning bestemmes af de almindelige regler herfor. Denne måde forudsætter, at de to stemmer har samme rytmiske forløb. Den er mindre pladskrævende end A, dels fordi halsene ikke stritter så langt opad og nedad, dels fordi tilsatstegnene for de flestes vedkommende kun noteres under nodestaven, og den er den æstetisk mest afbalancerede af de to.

C. Hvis de to stemmer spiller det samme, vil man i nogle tilfælde vælge A, medens man i andre vil nøjes med at skrive en stemme med normal halsretning og tilføje et "az" ved den unisone passages begyndelse.

D. Hvis 2. stemmen har pause, medens 1. stemmen spiller, vil det ofte være uskønt at notere 1. stemmen med alle halse opad og med 2. stemmen repræsenteret af lutter pauser, således som det må gøres, hvis man holder sig til A. Alternativet er at skrive "1." ved passagens begyndelse, helt at udelade 2. stemmens pauser og notere 1. stemmen som om den var alene om nodestaven.

E. Den sidste notationsmåde er den samme som D, blot er det her 2. stemmen der spiller og 1. stemmen der pauserer.

Man kan godt opstille regler for, hvornår man bør anvende hver af de fem notationsformer; men erfaringen viser, at valget alligevel meget ofte beror på udgiverens personlige smag, og i øvrigt på hvordan komponisten har noteret stemmerne i udgavens hovedkilde. Vi satser derfor på at udvikle en brugerflade, der med meget få og enkle armbevægelser (eller museklik) kan ændre en passage fra en af de fem notationsformer til en anden.

Et andet væsentligt problem er fordelingen af en hel sats på et antal sider. De fleste programmer, der selv er i stand til at tage stilling til, hvor mange takter der kan

være på en side, benytter forholdsvis primitive kalkyler til at regne sidefordelingen ud, og ofte kommer programmet ud med sider, der enten er for åbent spatierede eller for sammenpressede. Det er forbundet med betydelig vanskelighed at udforme en kalkyle, der i enhver situation vil komme ud med et æstetisk tilfredsstillende resultat. Målet i vores projekt er i dette spørgsmål dobbelt. På den ene side prøver vi naturligvis at lave en så god kalkyle som muligt, dvs. en kalkyle der tager hensyn til så mange relevante forhold som muligt; men vi ved godt, at vi ikke når det perfekte. Derfor er det andet mål at lave en hurtig og effektiv korrektionsprocedure.

Finn Egeland Hansen

ROCKKRITIK I ET HISTORISK OG KOMPARATIVT NORDISK PERSPEKTIV

Fremkomsten af begrebet og sagsforholdet rockmusik i midten af 60'erne indikerede nogle meget væsentlige skift i vestlig populærmusik og ungdomskultur. Man begyndte at tage popmusikken alvorligt og udviklede bestemte kritiske kategorier til at bedømme den. Kategorierne findes først og fremmest formuleret i rockkritikken. Inspirationen hertil kom både fra den borgerlige kritikinstitution i det hele taget og mere specifikt fra jazz- og filmkritikken samt fra den nyere journalistiske tendens, der går under navnet *New Journalism*. Fra midten af 70'erne var kategorierne fuldt udviklede, og nye generationer af kritikere har forholdt sig til dem på forskellig vis uden dog grundlæggende at drage dem i tvivl.

Rockkritikkens æstetiske kategorier er udviklet i USA og England, og lige som musikken har haft enorm indflydelse på nordisk rockmusik, har de kritiske kategorier det også. Mens den ene halvdel af projektet er viet angelsaksiske forhold, er den anden viet fire nationale studier, hvor det er hensigten at påvise ligheder og forskelle i forhold til den engelsksprogede kritik.

Kildematerialet er uoverskuelig stort og til tider svært tilgængeligt, og området er p.t. forskningsmæssigt underbelyst. Det har medført, at flere tentative kategoriseringsmodeller har måttet afprøves for at kunne definere og beskrive de væsentligste kritikere og musikmagasiner. Vigtige kilder til at skabe klarhed om dette er egne interviews med et større antal kritikere og redaktører samt omfattende arkivstudier. Men vi har måttet sande, at det ikke for øjeblikket – og inden for projektets tidsmæssige og økonomiske ramme – lader sig gøre at skrive en egentlig historisk fremstilling.

Metodisk trækker projektet på flere teoridannelser fra litteraturteori og moderne musikvidenskab, men væsentligst bygger projektet på den franske sociolog Pierre Bourdieus arbejder. Dvs. at rockkritikken ansues som et felt med en autonom og en heteronom pol. Feltet omfatter institutioner og kritikere, der beskæftiger sig med rockmusik, og de strides ud fra et fælles værdigrundlag om dominansen i feltet og dermed retten til at afsige domme og udpege kandidater til optagelse i kanon. Sammenlignet med f.eks. den litterære kritiks felt er rockmusikfeltet stadig ret svagt defineret, men det interessante er, hvorledes det alligevel har bidraget til at destabilisere det højt/lavt-hierarki, som tidligere har været det centrale organi-

sationsprincip i det kulturelle felt, uden dog at eliminere det. Derfor står både rockkritikfeltet selv og dets indflydelse på det kulturelle felt centralt i projektet.

Projektet er tværfagligt og har fire deltagere fra fire nordiske lande: litteraturforskeren Ulf Lindberg, sociologen Gestur Guðmundsson, musiketnologen Hans Weisethaunet og undertegnede. Det er finansieret af NorFa, forløber over 2½ år og forventes afleveret sommeren 2000. Indtil videre har projektet resulteret i en fælles artikel om den engelske rockkritiks historie, skrevet til en amerikansk antologi, flere individuelle artikler og foredrag, og det er planlagt, at den endelige rapport udgives i bogform.

Morten Michelsen

POLYRYTMISKE OG POLYMETRISKE STRUKTURER I MODERNE JAZZ

Målet med mit projekt er at kortlægge de polyrytmiske/-metriske hændelser i Miles Davis' 60'er-kvintets musik og benytte dette som udgangspunkt for at udvikle en teori til analyse af disse fænomener i moderne jazzmusik. Projektet har hjemsted ved Det jyske Musikkonservatorium og er finansieret af en et-årig bevilling fra Kulturministeriets forskningspulje. Arbejdet forventes at udkomme i bogform i begyndelsen af 2000.

Projektet beskæftiger sig med polyrytmik/-metrik (herefter benævnt som polyrytmik, i det omfang der ikke skelnes mellem polyrytmik og polymetrik), som man anvender den i de stilarter, der normalt samles under betegnelsen rytmisk (improvisatorisk) musik. Det udspringer af en studie af den produktion, som Miles Davis' kvintets indspilninger fra årene 1963-68 repræsenterer. Kvintetten bestod af Miles Davis (trompet), Ron Carter (bas), Tony Williams (trommer), Herbie Hancock (piano) samt skiftende saxofonister med George Coleman og Wayne Shorter som de væsentligste. En del af synspunkterne er inspireret af semiotisk tankegang, og anskuelserne knytter sig fortrinsvis til musikken på et perceptionsniveau, opfattet fra lytterens synspunkt. Denne betragtningsmåde giver samtidig information om konceptionen, idet aktørerne/kunstnerne i improviseret jazz også er at opfatte som lyttere, der dog i modsætning til pladelytterne har mulighed for at reagere på, hvad de hører. Empirien omfatter præcise aflytninger af dele af kvintettens musik samt interviews med Ron Carter og George Coleman foretaget specielt med henblik på musikkens polyrytmiske aspekter.

Delmålene i arbejdet har været: 1) at forsøge at afdække den rytmiske grammatik i kvintettens kommunikation: at muliggøre forståelse af forløb, hvori polyrytmiske forekomster indgår samt produktion af samme. Det forsøges (så vidt muligt) behandlet på paradigmatiske og syntagmatiske niveau; 2) at diskutere det semantiske indhold i polyrytmiske fraser, specielt det begreb som jeg refererer til som polyrytmisk styrke; 3) at forsøge at beskrive kommunikationen i kvintetten og sammenligne den med andre kommunikationsformer bl.a. ved hjælp af Roman Jakobsons kommunikationsmodel; 4) at forsøge at indsætte polyrytmikken i en forståelse af det tidslige forhold i musik på makro- og mikrostrukturniveau og

hermed indikere en mulig forståelse af den polyrytmiske forekomst som fænomen; 5) at placere polyrytmikken i forhold til kvintettens musik, og kvintettens samlede produktion i et musikanalytisk og jazzhistorisk perspektiv.

Bogen består af to overlappende dele: generelle teoretiske betragtninger vedrørende polyrytmik samt polyrytmikkens anvendelse af Miles Davis-kvintetten. Den omhandler således på den ene side det alment musikalske grundlag for det fænomen, der refereres til som polyrytmiske forekomster. Denne del kan ikke blot benyttes til at analysere kvintettens musik, men kan også appliceres på en bredere vifte af musikalske stilarter/retninger inden for den rytmiske musik. For selv om eksemplerne i de mere almene teoretiske afsnit mestendels er hentet fra kvintettens produktion, har de alene i kraft af kvintettens musikhistoriske og stildannende betydning for samtidens og eftertidens jazzmusikere gyldighed for et større musikalsk landskab, der når så langt som til f.eks. Frank Zappas eller Stings senere plader.

På den anden side handler bogen om Miles Davis' kvintet, som er den ramme, disse forekomster er udviklet i. Kvintettens plads i musikhistorien er ikke sikret gennem de imponerende salgstal, som Davis' 50'er-kvintet opnåede blandt andet med udgivelsen af bestselleren *Kind Of Blue*, men kvintetten lever i kraft af den indvirken, den har haft på andre musikere, subsidiært den måde hvorpå de senere plader, studieindspilningerne, der er baseret på nykomponeret materiale af stor kompleksitet, danner bro til den udvikling, der bl.a. førte til fusionsmusikken. Kvintetten afslutter den epoke, hvor den akustiske standardjazz var toneangivende. Kvintettens live- og studieplader repræsenterer en sublimering og komplettering af standardjazzen samt en overordentlig sofistikeret og fri tilgang til rytmiske virkemidler som kommunikative optioner. Den færdiggør i en vis forstand standardjazzens metamusikalske projekt, idet den udspænder jazzens teoretiske improvisationskomponenter – harmonik, melodik, rytmik og kommunikation. Polyrytmikken er en afgørende katalysator i denne udvikling.

Peter Vuust

Kongresser

INDSIGT I DEN MUSIKALSKE BEVIDSTHED

Conference on Musical Imagery – CMI 99 – var titlen på den conference, der blev afholdt på Oslos Universitet 17.-20. juni 1999. Det var den sjette i rækken af musikvidenskabelige konferencer arrangeret af The International Society for Systematic and Comparative Musicology, og den samlede ca. 70 deltagere fra de fleste europæiske lande og USA. Emnet "Musical Imagery" var i oplægget til konferencen defineret som "vores mentale evne til at forestille os musikalsk lyd i fravær af en direkte hørbar lydkilde". Ud fra denne fokusering på den indre oplevelse af lyd og klang lykkedes det at samle vidt forskellige videnskabelige metoder om det fælles mål: at udforske musik som bevidsthedsfænomen. Det var konferencens udfordring at fremprovokere en nyorientering i musikvidenskaben ved at lade århundredgammel indsigt mødes med den nyeste højteknologiske forskning.

De mangeartede bidrag kan samles under fem overskrifter: overlevering, oplevelse, iagttagelse, simulering, nyformulering.

Overleverede filosofiske, æstetiske og psykologiske teorier blev nylæst, og deres relevans for en nutidig beskrivelse af musikalsk bevidsthed underkastet diskussion: Aristoteles', Platons, Descartes' og Kants erkendelsesteorier, Rameaus traktat om harmonien, Husserls fænomenologi, Koffkas gestaltpsykologi. Aristoteles anså forestillingsbilleder for at være suspekter, fordi de er irreelle og sekundære i forhold til sanseoplevelsen. Descartes mente derimod, at de imaginære billeder er en hjælp til at forstå det, som hverken sanserne eller fornuften kan gøre rede for. Hvem har ret?

Oplevelsen af den 'lydløse' musik blev belyst som kreativt fænomen i kompositionsprocessen og beskrevet fra forskellige synsvinkler: som livsyttring, erindring, sansning, klang og følelse. Oplevelsen af musik som bevægelse blev karakteriseret ved tre slags sproglige metaforer: vi kan opleve musik som objekter, der bevæger sig forbi lytteren – vi kan fornemme, at vi selv bevæger os henover et rumligt musikalsk landskab, eller vi kan føle, at musikalske kræfter bevæger vores krop og sind.

Iagttagelsen af de indre musikalske processer blev anskueliggjort af den seneste neurobiologiske forskning, som ved hjernescanning kan frembringe præcise snitbilleder af de aktive områder i den arbejdende hjerne. Når forsøgspersoner bliver bedt om at forestille sig en melodi 'inde i hovedet', viser det sig, at ikke blot de kendte 'auditive' hjerneområder aktiveres, men også områder, der har den funktion at forberede kropsbevægelse (supplementary motor areas). Indre musik synes altså at være forbundet med forestillingen om bevægelse. Denne antagelse underbygges af neurofysiologiens kortlægning af hjernens nervebaner, som viser, at sanseimpulser fra syn, hørelse og kropsbevægelse mødes i bestemte centre i midthjernen.

Simulering af lydphenomener med computerteknologi blev demonstreret som middel til præcist kontrolleret efterligning af handlinger der frembringer lyd (slå, stryge, blæse, synge, fløjte), forskellige objekters specifikke klangegenskaber (membraner, strenge, rør, tallerkener, kopper, stegepander), stemmeapparatets lydformende fysiologi (hulrum, tunge, læber) og resonansvirkninger i forskellige rum og omgivelser. Hensigten er en karakteristik af grundlæggende (prototypiske) lydoplevelser og deres forbindelse til andre aspekter af musikoplevelsen: kraftudfoldelse, hastighed, intensitet og stemningsindhold.

Nyformulering af teorier, der giver et velunderbygget grundlag for forståelse af musik og lyd som bevidsthedsphenomener, kan blive resultatet af denne konference. Forskning inden for vidt forskellige videnskabelige områder viser fællestræk, der peger frem mod en samlende indsigt: Lytning som primær erkendelse af relationer til omverdenen, lydoplevelse som direkte perception, integreret oplevelse af sanseindtryk fra syn, hørelse og kropsfornemmelse, nært slægtskab mellem oplevelse af bevægelse og oplevelse af lyd.

Yderligere oplysninger om emner og deltagere på CMI-99 kan findes på Internet-adressen <http://www.lfu.uio.no/imt/CMI-99>. Udvalgte emner fra konferencen vil blive samlet til en bog om Musical Imagery, som bliver den tredje i rækken af vægtige udgivelser fra det internationale selskab for systematisk og sammenlignende musikvidenskab.

Erik Christensen

FORSKNING MED RELEVANS FOR MUSIKKONSERVATORIERNE

Overskriften angiver hovedtemaet for *First European Conference on Research Relevant to the Work of Music Academies and Conservatories*, der blev afholdt 2.-5. september 1999 i Lucerne af European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM).

I indledningsforedraget, som havde titlen "Behøver vi en teori om, hvordan man lærer at spille instrumenter?"; påpegede organisatoren bag konferencen, professor John Sloboda (Keele University, England), at forskere, kunstnere, lærere og studerende søger og har behov for forskellige slags teorier, hvilket kunne have resulteret i større perspektivrigdom blandt konferencens fire hovedforelæsninger og 32 indlæg, end tilfældet var. Der var et stærkt fokus på det at være eller blive musiker, mens f.eks. uddannelse af musikpædagoger eller forskning i kompositionsprocesser ikke blev omtalt.

Indlæggene var opdelt i otte undertemaer: 1. Instrumental praksis, 2. Musikpsykologi, 3. Repræsentation af lyd, 4. Undervisning, 5. At spille sammen, 6. Karriere, 7. Udvælgelse og bedømmelse, 8. Stemmen. Emnerne spændte vidt – fra akustik og musikalsk mening til studerendes læringsstrategier og sceneskræk.

Flere forskningsprojekter søger at belyse, hvilke ikke-musikalske forhold der har betydning både ved optagelsesprøven til konservatoriet og ved senere ansættelse som instrumentalist eller sanger, samt hvordan disse forhold evt. kan inddrages i uddannelsesforløbet.

Ingrid Maria Hanken (Norges Musikkhøgskole, Oslo) omtalte problemer i forbindelse med studenters skriftlige evaluering af lærere, som det praktiseres i Norge. Forskning i, hvordan undervisningen kan evalueres, er påkrævet, men der blev fremført kritik af det ensidige fokus på læreren; andre aktører og ramme-faktorer bør medtænkes, hvis evalueringen skal være meningsfuld.

Anna-Karin Gullberg (Musikhögskolan i Piteå, Sverige) sammenlignede to grupper, hhv. studerende og selvlærte (alle ca. 20 år), der arrangerede og producerede en opgivet melodi i hhv. jazz/pop- og rock-version. Gruppernes valg af stil og arbejdsproces blev beskrevet som udtryk for forskellige men konstante kulturer.

Kari Kurkela (Sibelius Akademiet, Helsinki) fortalte om sine erfaringer med uddannelse op til doktorniveau med tre linier: kunstnerisk, videnskabelig og didaktisk/metodisk. Formålet er ikke at gøre kunstnere til forskere, men at artikulere en relation til den pædagogiske virkelighed. Indlægget affødte en diskussion om, hvilke typer af virksomhed der falder ind under forskning til forskel fra udviklingsarbejde og kunstnerisk virksomhed. Hvilke typer af forskning kan eller bør udføres i konservatoriernes regi, og hvilken værdi har den forskning, der drejer sig om konservatorierne men udføres af forskere, der ikke selv er en del af dette miljø? Disse spørgsmål er højaktuelle for Danmark, hvor der netop er etableret et Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning, som omfatter konservatorierne, universiteterne og Danmarks Lærerhøgskole.

ESCOM har til hensigt at udgive udvalgte indlæg fra konferencen i en form, der (forhåbentlig) vil interessere såvel praktikere som forskere både inden for og uden for konservatorierne; og man vil arbejde på, at denne konference følges op af flere med samme tema, første gang tidligst i 2001. Yderligere oplysninger om

ESCOM og det samlede program for konferencen kan ses på Internet-adressen www.mus.cam.ac.uk/ESCOM/.

Sven-Erik Holgersen

CURRENT TRENDS IN POPULAR MUSIC RESEARCH

Den nordiske afdeling af International Association for the Study of Popular Music (IASPM) har ligget stille de seneste år. Men nu har et par unge finske forskere taget initiativ til at genoplive afdelingen ved at arrangere dette seminar sammen med Stan Hawkins (Musikvidenskabeligt Institut, Oslo). Arrangementet, der fandt sted 11.-12. september 1999 i Oslo, samlede forskere fra alle de nordiske lande, ca. 35 personer i alt. Finnerne har desuden påtaget sig at arrangere den næste internationale IASPM-konference, der plejer at samle 3-400 mennesker, i Turku i 2001.

Oslo-seminaret indeholdt 14 oplæg og foredrag, der spændte fra ganske snævre emner, f.eks. formale analyser af The Beatles' musik, over brede, antropologisk inspirerede undersøgelser til teoretisk-æstetiske diskussioner. Lidt over halvdelen af oplæggene udsprang af ph.d.-projekter i forskellige stadier af færdiggørelse, mens ophavsmænd og -kvinder til resten var lidt ældre forskere. Ligeledes havde ca. halvdelen af oplægsholderne hjemsted på musikvidenskabelige institutter, mens den anden halvdel kom fra fag som litteratur og antropologi. Metodisk trak de fleste oplægsholdere på flere discipliner, kun de to repræsentanter fra Beatles 2000-projektet på universitetet i Jyväskylä fremførte en udelukkende musikvidenskabelig holdning.

Blandt de projekter, der anvendte en antropologisk indfaldsvinkel, var studier af forbindelsen mellem nationalitet og musik i hhv. Irland og England og en afdækning af den svenske black metal-kultur. Desuden blev der holdt oplæg om relationen mellem 70'ernes politisk inspirerede genopdagelse af folkekulturen og 90'ernes globale musik samt en undersøgelse af forskellige former for festivalkultur. Denne type emner afspejler en af de generelle tendenser i den internationale populærmusikforskning, hvor spændingen mellem det lokale og det globale er central.

Flere indlæg byggede på en filosofisk-æstetisk indfaldsvinkel, f.eks. om tid og form i funk, om æstetiske valg i sen-90'ernes populærmusik og om vandringer af et stryger-tema fra et Bernard Herrmann-partitur til Stevie Wonders "Past Time Paradise" og Coolios "Gangsta's Paradise". Disse oplæg viste de spændende resultater, der opstår ved at sammenføre nyere humanistisk teori og detaljeret musikanalyse. Også sociologisk baserede forskningsprojekter var der plads til i form af en undersøgelse af britisk rock-kritik på basis af Pierre Bourdieu og en redegørelse for den tidlige finske pladeindustri.

Alt i alt var der tale om en ganske tværfaglig sammensætning af programmet, hvor meget forskellig populærmusik blev diskuteret ud fra et væld af indfaldsvinkler. Samtidig indeholdt seminaret dog også noget af tværfaglighedens problem, nemlig at det bliver svært at føre kvalificerede diskussioner, fordi deltagerne har så forskellige baggrunde. Men grundlæggende var seminaret en positiv oplevelse, der forhåbentlig indvarsler en ny opblomstring af den nordiske populærmusikforskning.

Morten Michelsen

BRITISH MUSICOLOGICAL SOCIETIES' CONFERENCE 1999

Skulle man i løbet af kun fire dage danne sig et repræsentativt billede af nutidens angloamerikanske musikforskning, kunne tiden næppe udnyttes bedre end ved deltagelse i *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, afholdt 15.–18. juli 1999 på University of Surrey i Guildford – et resultat af samarbejdet mellem hele fem ofte kun fjernt beslægtede britiske forskningsfora: British Forum for Ethnomusicology, Conference on Twentieth-Century Music, Critical Musicology Forum, Royal Musical Association og Society for Music Analysis. Dette imponerende sammenskudsgilde omfattede i alt 99 bidrag, altovervejende fra britiske og amerikanske forskere, fordelt på 36 tematiske sessioner. Snarere end iøjnefaldende trends var det den tematiske og metodiske bredde, der tegnede billedet, som det turde fremgå af et lille udpluk af sessionbetegnelserne: "Film music"; "Fictional women and the idea of music"; "Influence and post-structuralism"; "Signifiers of the sacred in the nineteenth century"; "Social conditions and the Renaissance composer"; "Post-1945 avant-garde: aesthetics and techniques"; "Recordings: reception and performance tradition"; "Tradition and change in twentieth-century non-western music".

Bredden blev ligeledes understreget af konferencens tre keynote-talere. Musiketnologen Timothy Rice (University of California, Los Angeles) forsøgte at opstille tre parametre (metafor, sted og tid) som en dynamisk ramme for forståelsen af etnisk musik i en tid med konstant kulturel udveksling og funktionel omdefinering. Som Englands *grand old man* inden for det 20. århundredes kompositions-musik fældede Arnold Whittall (King's College, London) ved millenniumskiftet dom over andre forskeres forsøg på at opsummere og evaluere avantgarde-strømningerne i vort århundredes kompositions-musik; især Roger Scrutons 'konservative' position i *The Aesthetics of Music* (1997) stod for skud. Endelig tog den italienske populærmusikforsker Franco Fabbri (Milano) den akademiske kategoriseringsmani og de klassiske taksonomier, bl.a. type, genre, stil, under nærmest encyklopædisk men samtidig meget underholdende behandling. Efter at have sporet deres kulturhistoriske udspring blev kategoriernes fortsatte anvendelighed i en stærkt pluralistisk musikkultur efterspurgt – en klar opfordring til kritisk refleksion over en central bestanddel i al musikforskning.

Som helhed fremstod konferencen som et veritabelt supermarked af tilbud, hvor hver deltager måtte lægge sin egen strategi for opfyldning af indkøbsvognen, hvilket ifølge en af arrangørerne gav anledning til en del kritik. Undertegnede fandt dog snarere samlingen af så bred en vifte af forskningsaktiviteter under et tag prisværdig, ikke mindst fordi den gav mulighed for at opleve de til tider uforenelige kontraster i tidens videnskabelige diskurser. Musikvidenskaben, hvis den da overhovedet længere kan omtales i singularis med den sproglige signalering af enhedskultur, befinder sig tydeligvis i en brydningstid, som først lige er begyndt. Konsekvenserne heraf vil utvivlsomt komme til at sætte et afgørende præg på musikforskningen i de kommende årtier.

Steen Kaargaard Nielsen

Institutioner

NORDISK NETVÆRK FOR MUSIKPÆDAGOGISK FORSKNING

Nordisk samarbejde om musikpædagogisk forskning på institutionsniveau er etableret i to faser. Fra midten af 1970'erne var en kreds af interesserede personer og institutioner aktive i Nordisk Arbejdskreds for Musikpædagogisk Forskning. Efter nogle år ebbede samarbejdet i formel forstand imidlertid ud – først og fremmest på grund af manglende tid hos de involverede personer, men måske også fordi tiden endnu ikke var helt moden.

Det næste forsøg, som blev gjort i begyndelsen af 1990'erne, har vist sig mere bæredygtigt. I 1992 dannedes Nordisk Netværk for Musikpædagogisk Forskning (NNMPF) ved et møde på Norges Musikkhøgskole, hvorfra initiativet var udgået. Netværket har siden ført en aktiv tilværelse med stigende tilslutning.

Netværkets formål er, som beskrevet i netværkets vedtægter, at det skal fremme musikpædagogisk forskning i Norden ved at initiere og gennemføre forskeruddannelse med bred nordisk deltagelse samt at det skal fremme formidling af nordisk musikpædagogisk forskning mellem forskere indbyrdes og mellem forskere og brugere.

Der er to typer af medlemmer, nemlig institutioner og personlige medlemmer. Det er institutionsmedlemmerne, der 'bærer' virksomheden organisatorisk, økonomisk og til en vis grad også fagligt. For at blive medlem skal institutionen tilbyde forskeruddannelse i musikpædagogik, det vil sige på mindst kandidatniveau. Alle de nordiske institutioner, som lever op til dette kriterium, er aktive medlemmer. De personlige medlemmer er først og fremmest aktive forskere og forskerstuderende på forskellige niveauer. Der er ca. 80 personlige medlemmer af netværket.

Netværket ledes af en koordinationsgruppe, som består af Sture Brändström (Musikhögskolan i Piteå), Harald Jørgensen (Norges Musikkhøgskole), Frede V. Nielsen (Danmarks Lærerhøjskole i København) og Bengt Olsson (Musikhögskolan i Göteborg). Sekretariatet var indtil 1997 placeret på Norges Musikkhøgskole og flyttede derefter til Musikhögskolan i Göteborg.

Netværkets virksomhed følger af den ovenfor nævnte formålsparagraf. For at indfri den første del af formålsbestemmelsen har netværket arrangeret en række seminarer med projektfremlæggelser og -drøftelser og med tematiske forelæsninger.

Den første samling fandt sted i København i 1994 og var et rent projektseminar. En væsentlig del af de projekter, som var oppe ved den lejlighed, er siden afsluttet med doktor- eller ph.d.-afhandlinger. Ved de følgende arrangementer suppleredes projektdrøftelserne med temaforelæsninger: Piteå 1995 (musikpædagogik som forskningsområde; videnskabsteori og metode i relation til musikpædagogisk forskning), Århus 1996 (interview-metodik), Tromsø 1997 (forskningsformidling), Göteborg 1999 (musiklæreruddannelse; fænomenografi). Den næste samling finder sted i Oslo i april 2000. Her vil temaet være dannelsesbegrebet i relation til musikpædagogisk virksomhed. Deltagerantallet ved de gennemførte arrangementer, som alle er støttet velvilligt af nordiske fonde, har været stigende og ser ud til at stabilisere sig omkring godt og vel 50.

For at leve op til den anden del af formålet (formidling) har muligheden for at udgive et tidsskrift for musikpædagogisk forskning været undersøgt. Det viste sig af flere grunde ikke realistisk. I stedet udgav netværket i 1995 en artikelsamling, som dokumenterede seminaret i Piteå om forskningsområdet og om videnskabs-teori og metode. Siden 1997 er dette initiativ fulgt op med udgivelse af en egentlig årbogsserie (1997, 1998, 1999). Bøgerne udkommer i Norges Musikkhøgskoles bogserie og sælges fra denne institution. Redaktionsarbejdet udføres af koordinationsgruppen med redaktionsadresse på Danmarks Lærerhøjskole, Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik.

Som redaktionsprincip er det foreløbig fastlagt, at årbogen så vidt muligt skal afspejle centrale indlæg på et foregående seminar. På denne måde får en del af årbogen mere eller mindre tematisk karakter. Desuden tilbydes alle, som i årets løb har erhvervet en doktor- eller ph.d.-grad i musikpædagogik, at præsentere deres afhandling eller at skrive om et emne i tilslutning dertil. Stort set alle har benyttet denne mulighed. I årbogen føres også en løbende fortegnelse over nordiske doktorafhandlinger inden for musikpædagogik, musikpsykologi og musikterapi. Endelig kan der optages frie bidrag, hvilket ikke mindst har medført artikler om historiske emner. Som helhed kan årbogen foreløbig siges at læne sig op ad netværkets øvrige virksomhed. En selvstændig sektion med anmeldelser, omtale af internationale arrangementer m.v. har der endnu ikke været kræfter til at etablere.

Da musikpædagogisk forskning er institutionaliseret sent i de nordiske lande sammenlignet med f.eks. Tyskland, er det næppe overraskende, at et særligt problemfelt har præget mange seminardrøftelser og årbogsartikler, nemlig spørgsmålet om musikpædagogikkens selvforståelse som forskningsområde og videnskab. Har den selvstændig karakter og egen identitet, eller er den i højere grad at betragte som del af andre fag? Hvor bred eller smal er den, og hvor går grænserne til andre discipliner? Hvad er det centrale genstandsområde for musikpædagogisk forskning, og på hvilke områder har indsatsen hidtil været størst? Hvordan er det med forholdet mellem praktisk og videnskabelig musikpædagogik?

Jeg tror, det er rigtigt at konstatere, at NNMPF's virksomhed har haft uvurderlig betydning på både person- og institutionsniveau. Musikpædagogiske forskningsmiljøer er lokalt set små uanset hvor i Norden, man vender blikket hen. Sammenlagt har der vist sig et betydeligt potentiale. Hertil kommer, at institutionalisering af musikpædagogisk såvel som af anden faglig-pædagogisk virksomhed kan være forbundet med et betydeligt 'pres' fra to sider. På rent faglige institutioner kan det være svært at synliggøre det pædagogiske genstandsområde som ligeberettiget med det faglige. På institutioner, som er stærkt pædagogisk orienteret, kan det omvendt være vanskeligt at yde det faglige genstandsfelt, som er nødvendigt i enhver faglig-pædagogisk virksomhed, retfærdighed. Det har vist sig givende at få sådanne problemer belyst og drøftet i en ligesindet kreds og medført en stigende forståelse af egen faglig identitet.

Til slut bør det omtales, at der også er etableret et dansk institutionsnetværk, Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning, med musikkonservatorierne,

universitetsinstitutterne og Danmarks Lærerhøjskole som medlemmer. Et sekretariat er ved at blive etableret på Danmarks Lærerhøjskole (Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik), og undertegnede er tilknyttet som netværkets koordinator. I sin nuværende form gælder samarbejdsaftalen frem til udgangen af 2002. Netværket vil præsentere sig i offentligheden i begyndelsen af 2000.

Frede V. Nielsen

MUSIKFORSKNING VED DET JYSKE MUSIKKONSERVATORIUM

Det jyske Musikkonservatorium har gennem lang tid taget tilløb til iværksættelse af egentlig grundforskning inden for vores område. I mere end ti år har konservatoriet oplyst om docenter og professorers kunstneriske virksomhed og kunstnerisk/pædagogiske udviklingsarbejde. Men først for få år siden er det gennem særlige bevillinger fra kulturministeriets forskningsudvalg blevet muligt at frikøbe to lærere så længe, at der har kunnet skabes rum og tid til en egentlig forskningsindsats i to for konservatoriet særdeles relevante områder. Den første bevilling gik til et nyt og spændende projekt ved docent Peter Vuust om polyrytmiske og -metriske strukturer i moderne jazz. Projektet er afsluttet i efteråret 1999 og en rapport findes andetsteds i nærværende årbog. Den anden bevilling løber over tre år frem til juli 2001 og er givet til et projekt ved professor Peer Birch: "Undersøgelse af velumåbning i sang". Peer Birch arbejder i dette projekt sammen med professor Johan Sundberg, Stockholm og overlæge Svend Prytz, København. Desuden deltager docent Bodil Gümoes og docent Hanne Stavad, begge ansat ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, i projektet.

Baggrunden for denne undersøgelse er, at der i sangpædagogikken altid har været talt meget om næserummenes betydning for sangtonens kvalitet – og brug af nasaler i undervisning er bestemt ikke af nyere dato. Velum betyder ganesejl, og en kontrol af ganen gør det muligt at regulere balancen mellem klang i mund- og næseområdet. I sangtekniske skrifter helt tilbage i renæssance og barok påpeges det, at brug af nasaler er gode redskaber til at udvikle og sikre en gunstig resonansbalance. Alle gamle italienske og spanske sangskoler og traditioner har forstået at udnytte den naturlige, ringende klang, der fremkom når man eksempelvis blandede m-summelyden med de fem grundvokaler. Resultatet: "Mi-me-ma-mo-mu" er velkendte øvelser den dag i dag.

Interessant for os er det, at man allerede i senrenæssancen begynder at skelne mellem to måder at synge på. I Nicola Vicentinos og Gioseffo Zarlinos skrifter iagttages en gryende opdeling mellem cappella- og camera-sang, mellem *piena voce* og *mezza voce*. Hos Camillo Maffei konstateres det, at førstnævnte syngemåde har stor mundåbning, medens *mezza voce* karakteriseres af en mundåbning, der ikke er større, end når man sidder sammen og taler med sine venner.¹

Målet for undersøgelserne var at samle systematisk information om professionelle operasolisters ganesejls-adfærd under sangudfoldelser. Tyve sangsolister hovedsagelig fra Det Kongelige Teater i København har velvilligt stillet sig til rådighed for forskningsprojektet.

Overordnet må de præliminære resultater betegnes som virkeligt interessevækkende. Måske kan vore undersøgelser bidrage til en løsning af spørgsmålet om, hvorvidt forskelle i velum-adfærd betinger kvalitetsforskelle både hvad angår funktion og klang. De foreløbige resultater efter det første år er blevet fremlagt på 3rd *Pan-European Voice Conference*, der fandt sted på Utrecht Universitet i Holland 26.-29. august 1999. Alle forskningsbidrag til konferencen søges samlet i bogform. Udgivelsen vil foreligge i begyndelsen af 2000. Herudover omtales artiklen foreløbigt i *Kungl. Tekniska Högskolans Musikakustiska Forskningsgruppens 4. kvartalsrapport* (Stockholm 1999).

Det jyske Musikkonservatorium ønsker at fortsætte arbejdet med grundforskning inden for konservatorieområdet og vil også i de kommende år, alene eller i samfinansiering med kulturministeriets forskningsudvalg, iværksætte større eller mindre forskningsprojekter.

Erik Bach og Peer Birch

MUSIKFORSKNING VED DET FYSKE MUSIKKONSERVATORIUM

Af loven om de kunstneriske uddannelser under Kulturministeriet fremgår, at konservatorierne skal bedrive kunstnerisk og pædagogisk udviklingsarbejde og desuden kan iværksætte forskning inden for sine fagområder. Selv om disse krav og muligheder først blev lovfæstet i 1994, har kunstnerisk virksomhed, udviklingsarbejde og forskning i mange år været en helt naturlig forudsætning for undervisningen på Det Fynske Musikkonservatorium, ja selve grundlaget for kvalitet og nytænkning i hele virksomheden. På det seneste har den overordnede håndtering af FOKU (som disse aktiviteter almindeligvis forkortes) undergået en forandring, som betegner noget i retning af et skred i både positiv og mindre positiv forstand.

Det sidste først: Fra 1. januar 1999 er konservatoriet overgået til et taxametergenereret bevillingssystem i forbindelse med indgåelse af resultatkontrakt for perioden 1999-2002. Og her er det et problem, at den generelle bevilling til FOKU kun udgør 10% af uddannelsesbevillingen. Ganske vist har konservatoriet kunnet forhandle sig til tre større, såkaldt ekstraordinære FOKU-projekter i kontraktperioden, men selv med særskilte bevillinger hertil er den samlede FOKU-bevilling reduceret i forhold til tidligere. Hvilket er lidt af et paradoks i betragtning af, at konservatoriet som et led i resultatkontrakten har søgt at styrke og målrette FOKU-indsatsen som aldrig før – ikke mindst med henblik på samtidsmusikken (såvel ny klassisk som rytmisk musik) og musikpædagogik.

Positivt har det til gengæld været, at der er kommet langt mere fokus på FOKU-området. Hvor der tidligere var tale om en standardnorm på 20% FOKU uden dokumentations- eller aftaleforpligtelse for den enkelte docent, er det hele nu langt mere differentieret og direkte bundet op på konkrete projekter og aftaler med tilhørende krav om dokumentation. Listen over igangværende FOKU-projekter på Det Fynske Musikkonservatorium er både inspirerende og løfterig. Her skal nævnes nogle udvalgte eksempler: Cd-indspilninger og koncerter med ny

eller sjældent opført musik; øvelsessamling med koncepter til udvikling af kreativt trommespil i skiftende taktarter; projektet Ny musik i musikskolen i samarbejde med Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og Odense Musikskole; eksperiment og improvisation i den tidlige musikundervisning; kategorisering af firstemmige atonale akkorder og deres mulige beliggenheder på guitar; bogprojektet Musik, fysik og følelse.

Som berørt har konservatoriet indgået aftale om tre særlige FOKU-projekter i resultatkontrakt-perioden, der alle har både praktisk (kunstnerisk og/eller pædagogisk) og teoretisk sigte. Det drejer sig om et treårigt udviklingsprojekt i interaktiv performance, et fireårigt projekt inden for grænseområdet mellem klassisk og rytmisk musik (hvor forskningsdelen gennemføres i samarbejde med lektor Christen Kold Thomsen, Odense Universitet) samt et treårigt udviklingsprojekt vedrørende undervisning af 0-6-årige.

Umiddelbart forud for resultatkontrakt-perioden blev FOKU-virksomheden på Det Fynske Musikkonservatorium dokumenteret med bl.a. følgende tre udgivelser: Rosalind Bevans cd med klavermusik af Rued Langaard (DFM i samarbejde med Classico), Rodolfo Llambias' cd-indspilning af Niels Viggo Bentzons klaversonater nr. 3, 5 og 9 (dacapo) og Mette Stig Nielsens bog *Tendenser i det 20. århundredes musik* (Roskilde 1998, med dobbelt cd-indlæg). Sidstnævnte modtog støtte fra Kulturministeriets Forskningspulje, som også har bidraget til Dan Laurins forskningsprojekt "Klang- og artikulationsskole for blokfløjte" (et bogprojekt der i foråret 1999 blev præsenteret og diskuteret under et symposium arrangeret af Kungl. Musikaliska akademien i Stockholm) og til Per Erland Rasmussens Ruders-projekt.

Ruders-projektet handler udelukkende om komponistens musik og sigtet med dette arbejde er at udarbejde en stilhistorisk og analytisk konciperet monografi om Ruders' musik. Monografien vil krydsklippe til anden relevant musik, nutidig såvel som fortidig – og derigennem give et signalement af vor tids musik.

I et stort første afsnit behandles hele Ruders' produktion i en kronologisk fremstilling. I de følgende kapitler vil nøgleværker danne baggrund for bogens primære ærinde: en dybtgående redegørelse for Ruders' musikalske sprog, herunder analyser af en række af komponistens hovedværker.

Ruders-forskning handler i høj grad, men ikke udelukkende, om at studere den veksleringsteknik, der har genereret store dele af hans musik siden 1974. Hvorfor dukkede den op? og hvad er det den kan? – er to af de spørgsmål, der søges besvaret. Minimorfoseteknikken, som kom til i 1990'erne, er en videreudvikling af veksleringsteknikken, mere kompleks og sofistikeret, men allerede i forbløffende grad færdigpudset i bratschkoncerten (1994) og i 2. symfoni (1996). Både denne helt nye teknik, men også i nogen grad veksleringsteknikken, vil her for første gang blive underkastet egentlig forskningsmæssig research.

Ruders er internationalt kendt, så den færdige bog oversættes og udgives på et engelsk forlag. Den vil forhåbentlig også kunne læses med udbytte af andre end fagfolk.

Bertel Krarup og Per Erland Rasmussen

Anmeldelser

Mara R. Wade: *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The "Great Wedding" of 1634* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27). Harrasowitz Verlag, Wiesbaden 1996. 443 s., 150 ill., ISBN 3-447-03899-3, DM 168.

Denne bog, som i fysisk forstand er særdeles substantiel, beskriver og analyserer Det store Bilager (prins Christians bryllup med den sachsiske prinsesse Magdalena Sibylla) i København 1634. Mara Wade placerer denne fest – en af Danmarkshistoriens største – i den danske hoffesttradition samt søger at sætte den i en europæisk – dvs. først og fremmest tysk og engelsk – kulturel sammenhæng. Det første af fem store afsnit giver et overblik over hoffester i Danmark på Frederik II's tid; det andet ser hoffet som mikrokosmos og beskriver "Entertainments as Baroque Literary Philosophy"; det tredje drejer sig om optogene, som Wade ser som et led i et gennemtænkt kunstnerisk program, der bl.a. blev skabt for at tjene udenrigspolitiske formål; det fjerde behandler Heinrich Schütz' centrale position som kunstnerisk ansvarlig ved festlighederne. Endelig omtales i det afsluttende femte afsnit senere hoffester i Christian IV's regeringstid med inddragelse af hoffet i Nykøbing. En fyldig bibliografi, der omfatter stort set al samtidig litteratur og det meste af den nyere, billedtekster til de 150 illustrationer (!), et navne-register samt selve billederne – der uforståeligt er placeret *en bloc* til sidst og ikke sammen med billedteksterne – afrunder fremstillingen.

Wade forfølger i teksten flere principielt interessante ideer: hoffestens politiske aspekter, placeringen af Schütz som hovedkoordinator for en række udenlandske og danske kunstnere og kunsthåndværkere – en opfattelse, som jeg med visse reservationer vil kunne tilslutte mig – og endelig i afhandlingens konklusion et synspunkt på den danske hoffests europæiske betydning, der er både interessant og har noget for sig.

Der er en del nyt materiale i denne afhandling, og der er nye fortolkninger – også nogle, der er på kanten af, hvad kildematerialet kan holde til. Wade præsenterer med en klar og i denne sammenhæng forståelig interesse for emblematik en fortolkning af flere billeder, som ikke er almindeligt kendte i den danske litteratur.

Desværre er her ikke plads til at korrigere alle bogens mange faktuelle fejl, undladelsessynder, fejltolkninger og sprogfejl. Jeg vil koncentrere mig om nogle kritiske bemærkninger vedrørende Wades arbejde, give nogle eksempler på fejlene og så i øvrigt tillade mig at mane til forsigtighed i forbindelse med læsningen.

Fejlene er mangehånde – realhistoriske, filologiske, citatfejl og mere almindelige sjuske-ditto. Til de første hører f.eks., at Wade har fået opfattelsen af, at Christian IV fører Kalmarkrigen som hertug af Holsten, samt at han ved denne lejlighed erobrer Skåne [sic!] (se s. 160 og 277). Af samme skuffe er påstanden om "the oath of allegiance" i Hamburg 1603 (s. 50ff. og 295); Christian IV ville have været kisteglad, hvis en sådan handling havde fundet sted, men det gjorde den desværre ikke.

Wade uddeler jævnt hen – berettiget og uberegtiget – øretæver til de danske og få udenlandske forskere, der i nyere tid har beskæftiget sig med dette emne; nogle beskyldes for overfladiskhed, andre for at have sprogproblemer og for at misforstå kilderne – en kritik, der med føje kan rettes mod Wade selv. Et eksempel herpå: Når Christian IV i sit post scriptum til det bekendte brev til rentemestrene af 6. april 1634 skriver: "*Capelmeistren* [Schütz] tør ingen anden *faciit* gorre Siig, End at Baade *Balletten, commedien* Och *Mascheraden* [...]" ingen anden-stand skall haffue derris begiindelse uden fra den Ende hen ymod *köckenid*" (s. 227), og Wade så fortolker det som en royal reprimande til kapelmesteren, er det naturligvis rent vrøvl, der udspringer af, at Wade åbenbart ikke kan læse dansk. Sprogfejl er der da desværre også en del af: "stiicker/stykker" (s. 226) betyder i datidig sprogbrug ikke kobberstikker (manden), men derimod kobberstik (produktet), det latinske "pax" og det engelske "peace" betyder som bekendt "fred", hvilket ikke er det samme som "Frede" (s. 35), der på dansk er et drengenavn, "Regna firmat pietas" betyder ikke "piety shapes the realms" (s. 333), men derimod "piety strengthens the realms".

Sjuskefejlene er talrige. Wade nærer en amatøragtig total foragt for korrekt bogstavering af personnavne; følgende staves f.eks. til hvilken side hveranden gang: Ulfeld(t), Rosenc(k)rantz,

Pen(t)z, mens Hans Nielsen dog i hvert fald konsekvent benævnes Fonteï, – hvilket som bekendt er forkert. Navneregistret vil jeg tillade mig at opfatte som tentativt; dels mangler en del personer, som er omtalt i teksten, dels er registret desværre ej heller konsekvent i forbindelse med registrering af de personer, der faktisk er opført. Hovedpersoner i fremstillingen, som f.eks. Schütz og Lauremberg, mangler således en hel del steder.

Afhandlingen indeholder ganske mange helt almindelige fejl og adskillige udokumenterede påstande. Til de første hører f.eks., at "R.A." ikke betyder Royal Archives, men derimod er en almindelig dansk forkortelse for Rigsarkivet, – og Gedser ligger ikke på Lolland (s. 41). Til påstandene hører f.eks., at optogsmusikken fra Hamburg 1603 skulle være "the earliest known example of pageant music in Denmark" (s. 51; se Jesper Düring Jørgensen: "Fra den skrevne bidbog til den trykte ridebog", *Fund og Forskning* 36 (1997) s. 40, note 27), ligesom det må siges at være en såre forunderlig antagelse, at "Kronborg-motetterne" skulle være instrumentalmusik (s. 31). Ganske rørende og ikke så lidt komisk er teksten s. 197 til ill. 128, det bekendte stik, på hvilket Christian IV slår 12 personer til riddere af Elefanten; her lykkes det minsanden Wade at finde Heinrich Schütz skjult bag sceptrer, som bæres af en af rigsråderne. Der er ingen musikere eller musikinstrumenter på billedet, og at Heinrich Schütz skulle have været til stede med rigens bedste mænd ved en sådan lejlighed er simpelthen grebet ud af luften, ligesom 'identifikationen' af ham er ganske tilfældig.

Alt dette er imidlertid for mindre væsentligt at regne set i relation til følgende forhold, som man må betragte som meget alvorlige indvendinger imod et påstået videnskabeligt arbejde: Wade anfører i sin bibliografi bøger, som hun ikke har læst. Videre har Wade ikke læst flere værker, der er udkommet i slutningen af 80'erne og begyndelsen af 90'erne, og som ville have ændret hendes fremstilling på flere punkter, – og endelig: Wade anfører ikke i sin bibliografi eller i sit noteapparat værker, som hun beviseligt *har* læst. Eksempliceret: I forbindelse med omtalen af festbegivenheder fra Frederik II's tid refererer Wade til begivenhederne omkring "an important cultural event from the year 1583, although not tied to a specific dynastic festival": bestillingen og opstillingen af fontænen på Kronborg Slot. Hun holder sig her (s. 29-31) til Bering Liisbergs forskning 1921-1923 uden at

ænse, at der senere er gjort op med disse synspunkter af flere forskere, således som refereret i min bog *Kronborg-Brummen und Kronborg-Motetten* (København 1991, s. 31-48). Jeg må videre formode, at udformingen af andre afsnit vedrørende dette emne hos Wade ville have set anderledes ud, dersom hun havde kendt a) Svend Ellehøj (red.): *Christian IV's Verden* (København 1988), b) min artikel om "Kronborg-motetternes komponist" (*Dansk Årbog for Musikforskning* XX (1992) s. 7-18), c) min bog *Kongelig dansk water music anno 1582* (København 1994, eng. version København 1995), – alle bøger, der ligger tidligere end Wades udgivelse. Endelig – og værst – vedrørende det tredje punkt: Det er god tone og normal praksis, at man krediterer den, der først fremdrager nye oplysninger, *også* i det tilfælde man eventuelt selv senere skulle befatte sig med primærkilden. Rapporten fra Schütz-kongressen i København 1985, *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV* (København 1989), angives i bibliografien s. 314. Den er altså læst. Man kan så anstille en sammenligning imellem min artikel "Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen" (Schütz-rapporten s. 33-41) – der nota bene ikke, som andre artikler fra dette værk, er refereret separat i bibliografien – og Wades afsnit s. 231ff., specielt note 74, af hvilken man må tro, at Wade selv har fundet det her omtalte konkrete bestallingsdokument – hvilket jo ingenlunde er tilfældet.

De konkrete fejl, mangler og misinterpretationer overskygger desværre de kvaliteter, som bogen uomtvisteligt også har. Bogen er skrevet på engelsk og retter sig i hele sit anlæg – med et smukt udstyr og et stort billedmateriale på glittet papir – både imod et internationalt fagligt og ikke-fagligt publikum, der vil have få respektive ingen muligheder for at fange de problemer, afhandlingen byder på. Fejlens art og mængde og de idelige gentagelser af observationer og tolkninger mere end antyder, at et afsluttende grundigt redaktionelt arbejde ikke har fundet sted: Wade har simpelthen været for hurtigt på aftrækkeren.

Wade citerer et par gange en latinsk tekst, som dukker op i forbindelse med Bilager-processionen: "Non sutor ultra crepidam" (som i denne form bl.a. er et citat fra et af Christian IV's breve). Må jeg slutte med at gøre disse ord til mine, idet jeg i sandhedens interesse må bekende, at det efter læsningen ikke står mig ganske klart, hvilken læst, der i forfatterindens tilfælde skulle være tale om.

Ole Kongsted

Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Atlantis, Stockholm 1998. 428 s., ill., noder, ISBN 91-7486-670-2.

I 1986, 200-året for førsteopførelsen af operaen *Gustav Wasa*, samledes ca. 150 forskere fra mange lande til *The Stockholm Symposium on Opera and Dance in the Gustavian Era*. Deltagerne kom fra forskellige fag, musikvidenskab, teatervidenskab, kunsthistorie, dansens historie m.fl. Derved blev det muligt tværfagligt at kaste nyt lys over den rige musikdramatiske arv fra Gustav III's epoke. Nogle af indlæggene blev i 1991 publiceret i *Gustavian Opera, An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809* (ed. Inger Mattsson, Uppsala 1991). To af forfatterne fra denne antologi, litteraturforskeren Marie-Christine Skuncke og musikforskeren Anna Ivarsdotter, begge fra Uppsala Universitet, har nu fulgt sagen op med afhandlingen *Svenska operans födelse*.

Hvor *Gustavian Opera* [...] satsede på bredden i tilgangen til emnet, har de to forfattere i deres nye bog valgt en smallere tilgang. Med udgangspunkt i deres faglige ballast analyserer de en række værker fra Gustav III's regeringsperiode 1771-92. Derigennem søger de at kaste lys over en række spørgsmål, som de har stillet sig: Hvorfor vælger Gustav III netop at satse på opera og hvordan vokser en svensksproget libretto frem (kap. 1 og 2)? Hvordan virker ord og toner sammen i gustaviansk musikdramatik (kap. 3 og 4)? Hvordan karikeres de store, heroiske operer i operaparodier (kap. 5)? Hvori består det 'smenske' i værkerne, hvorledes konstrueres de nationale symboler (kap. 6 og 8)? Spørgsmålene forklarer, hvorfor der i bogen mangler analyser af et værk som Glucks *Orpheus och Euridice*, der var periodens mest spillede opera. Den svenske version ved F.A. Uttini med en tenor, Carl Stenborg, i hovedrollen (1773) – et år før Glucks pariserversion – er ellers interessant nok, men dette værk fremviser jo ikke de svensk-nationale træk, som forfatterne eftersporer.

Glædeligt overraskende er den grundige indføring, man får i librettistens værksted. Operalibrettoen stiller helt specielle krav til sin forfatter: den er en genre, som bevidst er ufuldbyrdet, ufuldstændig, idet den på forhånd er beregnet til at skulle føjes ind i et andet betydningsstykke, udtrykt i et andet medium, nemlig musikken. Dette er Lully-forskeren Phillippe Beaussants ord, som Marie-Christine Skuncke gør til sine

(s. 125). Gennem en række kapitler viser hun, hvorledes den svenske librettogenre vokser frem i spændingsfeltet mellem franske og italienske stilidealer, mellem international og national dramatik.

Hvorfor valgte Gustav III operaen som sine teatres hovedgenre? Oprindeligt var han jo langt mere interesseret i skuespillet. Til belysning af dette spørgsmål vender forfatterne sig mod retorikken, et fag som samtiden stadig var fortrolig med. De påviser, hvorledes *persuasio*-begrebet (dvs. 'overtalelsesbegrebet') forstærkes gennem foreningen af ord og toner i musikdramaet, og hvorledes netop operagenren er velegnet til at forstærke de nationale symboler og glorificeringen af kongemagten. Også retoriske grundbegreber som *docere* (belære), *delectare* (behage) og *movere* (bevæge) lader sig ubesværet overføre på operaen. At retorikkens stilfigurer ofte er velegnede til at karakterisere ord/toneforholdet kendes jo fra analyser af H. Schütz' og J.S. Bachs vokalværker, og teknikken benyttes med stort held i denne fremstilling.

Skal man fremhæve analysen af et enkelt blandt de udvalgte værker, må det blive nationaloperaen *Gustav Wasa* (s. 100-13, 181-94). For at belyse den dramaturgiske teknik i dette værk fremdrager forfatterne en 'urversion' fra begyndelsen af 1770'erne, librettoen "Gustav Ericsson Wasa". Blandt forfatterne til denne tekst, der af ukendte årsager aldrig blev sat i musik og opført, var en italiensk retoriklærer Domenico Michelessi. Han var tæt på Gustav III, lærte sig svensk og engagerede sig i udviklingen af en svensk operalibretto. En samling breve fra hans hånd om dette emne er kommet for dagen i forbindelse med denne bog, og de bidrager sammen med en række andre kilder til belysningen af den svenske operas opkomst. Sammenligningen mellem denne første og den anden *Gustav Wasa*-libretto viser, hvorledes Gustav III udviklede sig som teatermand. Han udarbejdede jo selv synopsen til mesterværket *Gustav Wasa*, som forfatteren Johan Henrik Kellgren så omsatte i vers, medens kompositionen blev betroet den tyske gæst Johann Gottlieb Naumann. At følge tilblivelsen af *Gustav Wasa* er spændende læsning. Selv om Anna Ivarsdotters musikanalyser er temmelig traditionelle, er de særdeles læseværdige, og komponisten Naumann er et værdifuldt bekendtskab.

Næst efter Glucks *Orpheus och Euridice* var *Gustav Wasa* det mest spillede værk i Gustav III's regeringstid, og det ikke kun fordi operaen

forherligede den siddende monark. Værket burde være langt mere kendt både i Sverige og herhjemme, end tilfældet er. Bortset fra operens skurk, Christiern II, har Danmark i øvrigt bidraget til værkets succes i samtiden med den højtbegavede sangerinde Caroline Walter. Efter sin dramatiske flugt fra København 1780 blev hun hurtigt Gustav III's yndlingssangerinde. Som Carolina Müller udførte hun Christina Gyllenstjernas parti fra uropførelsen i 1786 og frem til 1809, hvor hun sang det for tronfølgeren Carl Johan Bernadotte.

Marie-Christine Skuncke og Anna Ivarsdatter er fortræffelige guider i den gustavianske opera-epoke, som de er dybt fortrolige med. *Svenska operans födelse* kan anbefales på det varmeste.

Sten Høgel

Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*. 1: Indledning. Breve 1780-1859, 2: Breve 1860-1889, 3: Breve 1890-1900. Kildefortegnelse. Personregister. Værkregister over familien Hartmanns kompositioner (Danish Humanist Texts and Studies 17). Museum Tusculanums Forlag, København 1999. 3 bd., 1835 s., ill., ISBN 87-7289-515-2, ISSN 0105-8746, kr. 650.

J.P.E. Hartmann tegner sig som den helt centrale figur i denne store samling af breve fra og til medlemmer af det berømte komponistdynasti. Det gør han naturligvis i kraft af sin komponistvirksomhed og de mange betydningsfulde positioner, han indtog i dansk musikliv. Men også som følge af sit næsten 95-årige lange liv, og fordi – som Inger Sørensen kan skrive i sin indledning – han var en mand, der ikke "smed noget væk". Betagende er det at følge hans liv og virksomhed gennem disse breve fra nr. 5, hvor han, jurastudenten, første gang optræder som modtager, og til nr. 1773, det sidste brev, som han må have modtaget blot 14 dage før sin død. Her sender præsten Vilh. Gregeren ham sin salme "Sørg ej min sjæl" – på samme versemål som Grundtvigs "At sige verden ret farvel".

Inden for tidsrummet af hans lange liv sluttede og begyndte så mange andres, hvis breve grupperer sig om hans. Selv kom han til at overleve to hustruer og seks børn, blandt dem datteren Sophie og sønnen Emil – den eneste, der som sin fader valgte at blive komponist. På samme måde kom han til at tage afsked med kollegaen

og svigersønnen Niels W. Gade, vennen H.C. Andersen og en række andre, der stod ham nær.

Varme, personlige breve veksler med mere nøgterne embeds- og tjenesteskrivelser. Alle har de et aktuelt mål, ingen af dem er skrevet med henblik på senere offentliggørelse. Så meget større betydning får de nu for den læser, der gennem øjebliksbilleder får et indtryk af brevskriverne og deres intention. Således stilles f.eks. det musikalske samarbejde mellem hustruen Emma (under pseudonymet Frederik Palmer), vennen Ernst Weis og Hartmann selv i et nyt og klarere lys, når man kan læse Emma Hartmann over skulderen, mens hun skriver til vennen. De har alle tre været med. Smukt er det også, hvad man læser i brevvekslingen om kunst, dagligliv og økonomi mellem Hartmann og sønnen Carl, billedhuggeren, da denne i 1860'erne var på studieophold i Rom. På en måde er der tale om en parallel til Hartmanns egen dannelsesrejse ca. 25 år tidligere, der også er dokumenteret gennem brevene. Som Hartmann blev støttet af sin svigerfader, Joh. Fr. Zinn, evnede han senere at støtte sin søn.

Man forstår også, selv uden at høre en tone af Hartmanns musik – som dog tit er omtalt i teksterne –, hvorfor han fik så stor en indflydelse i sin samtid. Hans personlighed skinner frem gennem ordene. Den fornemme sprogstil bliver særligt iøjnefaldende, når den i perioden fra 1870'erne og videre står side om side med den ældste søn Emils breve. Emil skriver her eksalteret, næsten aggressivt, som regel motiveret af en trang til at få luft for sin utilfredshed; betegnende nok må han engang imellem trække noget tilbage i et følgende brev. Man kan følge udgiveren, når hun ser tonen i brevene som udslag af Emils sygdom, men det selvhævdende i stilen efterlader alligevel et lidt forstemmende indtryk. Helt anderledes hos faderen, der fremstår sikker og selvstændig, fri for ironi og arrogance, selv om også han somme tider må befatte sig med sager, der ikke nødvendigvis vil begejstre modtageren. Han er den samme beherskede og rolige, når han skriver breve til børnene, børnebørnene og de nære venner, eller mere professionelt betingede til digtere, til sine vikarer i kirken, til Studenter-sangerne, Musikforeningen, Musikkonservatoriet og helt officielle breve om orgelbygning og indstillinger til bestyrelsen af det Anckerske legat. Altid klogt, værdigt og menneskekærligt. Og selv om man muligvis kan se det af skriften, så mærker man hverken på sproget eller indholdet af det skrevne, at han efterhånden ældes.

I sin indledning til udgaven tegner Inger Sørensen et billede af familiens enkelte medlemmer. Fra den ældste, Johann Hartmann, der er repræsenteret med det tilbud, han i 1780 afgav på at skrive musik til Johs. Ewalds syngespil *Fiskerne*, og til J.P.E. Hartmanns børn. Trådene trækkes frem til deres efterkommere, heriblandt Niels Viggo Bentzon – den eneste nulevende, der nævnes. I en række levnedsløb præsenteres mere eller mindre udførligt de betydeligste medlemmer af den store, vidtforgrene slægt. Man kunne måske have haft gavn af en slægtstavle, der tog alle med, f.eks. når man i et par breve møder en Frederik Jacobi Hartmann. Registeret oplyser ganske vist, at han var søn af Carl Fr. Wilh. Hartmann, som igen var søn af Johann Hartmann, men han er ikke kommet med i indledningen, – og selv *Dansk biografisk Leksikon* kan ikke hjælpe.

Talrige personer placerer sig som brevskrivere omkring familiens medlemmer: udenlandske og hjemlige komponister, store og mindre kendte digtere, repræsentanter for musiklivets institutioner og landets kulturpolitik. Deres navne skal ikke opregnes her. Men det skal noteres, at der blandt breve fra bl.a. Louis Spohr, Heinrich Marschner, Franz Liszt, Mendelssohn og Niels W. Gade og fra digterne Carsten Hauch, Ingemann, Hertz, Chr. Richardt og H.C. Andersen synes at være mange, der ligesom Hartmanns ikke tidligere har været trykt. Havde de været det, ville det utvivlsomt have været angivet i noterne, sådan som det i andre tilfælde er sket. Men Inger Sørensen slår ikke på stortromme for sit værk.

Det er resultatet af et omfattende arbejde, der foreligger. Brevene, hvoraf de fleste har været at finde i Det Kongelige Biblioteks samlinger og i Rigsarkivet, mens andre har måttet opsøges en række andre steder, er læst, ordnet, kommenteret og forsynet med et register, der i sig selv optager 75 af udgavens 1826 sider. De er ordnet kronologisk, hvad der ofte har rejst dateringsproblemer, når de fejl- og udaterede breve efter en analyse af indholdet har skullet indplaceres i rækkefølgen. Noterne er korte og præcise: de rummer fødsels- og dødsår for de nævnte personer (dog sjældent brevskriverne og -modtagerne), evt. argumenter for brevens datering, bemærkninger om små korrektioner eller meddelelse om, hvor brevet tidligere har været trykt. Registeret supplerer med lidt mere udførlige personalia. Udgiveren har gjort sig umage for, at hvert brev skulle kunne læses for sig; årstal gentages gerne, selv om de har kunnet ses få sider i forvejen. Det ene som det andet virker meget velovervejet,

skønt det må have krævet betydelig selvdisciplin hos udgiveren at undlade på uddybe forhold, der synes at kalde på en forklaring. Sådanne forklaringer har udgiveren givet reserveret til sin store familiebiografi *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*, der udkom sidst på året. Men hvad der nu står, vidner om en utrættelig flid og grundighed. Kun ganske få steder må man undre sig over en note, f.eks. hvor H.C. Andersens eventyr *Snedronningen* er besynderligt udlagt på 1½ linie efter brev nr. 661, og efter brev nr. 1268, hvor Aug. Wilh. Jacob Hartmanns dødsår er ansat til 1891, når man lige i brevet har læst om hans tragiske endeligt i 1890. Og hvorfor har Hartmanns tilskrift på Ernst Weis' brev til H.C. Andersen, nævnt i noten efter brev nr. 266, ikke fået sit eget nummer, når brev nr. 620 er en lignende tilskrift? Men selv om endnu et par detaljer kunne anføres, er det unægtelig meget små indvendinger mod så omfangsrigt et arbejde.

De tre store bind smykkes af en række velvalgte og velplacerede illustrationer. Portrætter af brevskrivere og faksimiler af tekst eller musik dukker op, netop hvor man har brug for det. Hvor megen omhu der er lagt i eftersøgningen, får man f.eks. indtryk af, når man ser Bertha Weis' yndefulde og relativt ukendte tegning af Aarhus Mølle, præcis hvor Emma Hartmann skriver om den i sit brev til hende.

Er der således betydelige æstetiske glæder at hente i de tre bind, burde forlaget have ofret lidt mere på tilrettelæggelsen af teksten. Adskillige gange er en overskrift anbragt nederst på en højreside, mens brevet først ses, når bladet er vendt. Værst er det på s. 263 og s. 1507, hvor det næsten må have kostet anstrengelser at bære sig så uskønt ad. Og endnu en anke: i kolofonen læser man, at bogen er trykt på langtidsholdbart papir, men efter gennemlæsningen må man tvivle på, at indbindingen har tilsvarende kvalitet. Indholdet kunne have fortjent, at der var vist denne udgivelse lige så megen omsorg, som er blevet tidligere af forlagets udgivelser til del.

Hartmann-litteraturen har indtil nu ikke været omfattende, men der er med denne udgivelse sat en uhyre vigtig milepæl. Det store værk er en imponerende præstation. Brevene er i sig selv uhyre spændende læsning, hvilket en anmeldelse som denne kun giver spredte antydninger af. Men udgaven er desuden et vigtigt kildeskrift, som må give inspiration og støtte til videre arbejde med den navnkundige slægt og dens musikalske frembringelser.

Carsten E. Hatting

John Fellow (ed.): *Carl Nielsen til sin samtid. Artikler, presseindlæg, interview, værknoter og manuskripter*, bind 1: 1891-1925, bind 2: 1926-1931, bind 3: Noter og registre. Gyldendal, København 1999. 919 s., ill., ISBN 87-00-38838-6, kr. 675.

“Der er lagt adskillige år i søgearbejdet, og det er ført så dybt, at arbejdsindsatsen ved fortsat søgning ikke længere står i et rimeligt forhold til udbyttet”, skriver John Fellow i indledningen til denne epokegørende udgave af Carl Nielsens artikler, foredrag, interview, presseindlæg, værknoter og litterære manuskripter. Og man tror ham gerne efter at have gennemløjet de i alt 240 numre, som han har fundet frem til og forsynet med et omfattende noteapparat samt person- og værkregister.

En del af numrene er godt kendt stof – først og fremmest de essays, som blev samlet i bogen *Levende Musik*, samt nogle af de værknoter, som eftertiden har citeret mere eller mindre udførligt og korrekt, og de interviews, som Nielsen gav i forbindelse med sin 60-års dag, og som overraskede allerede samtiden ved deres pessimistiske syn på komponistens rolle i samfundet. Andre af numrene har også været (gen)offentliggjort i mere specialiserede sammenhænge som eksempelvis Carl Nielsen-Selskabets blad *Espansiva* (bl.a. takket være John Fellow). Men hovedparten af stoffet trykkes her for første gang eller for første gang siden den oprindelige offentliggørelse.

John Fellows opgave har da været tredelt. Han har skullet opsøge (størstedelen af) stoffet, det har skullet gengives så tæt på Nielsens egne intentioner som muligt og det har skullet forsynes med de nødvendige kommentarer. Hvad angår det første, har han virkelig været langt omkring og kastet sine garn også uden for Danmarks grænser. Det har specielt givet bonus i det øvrige Skandinavien, mens udbyttet for det øvrige Europas vedkommende har været beskedent. Men intet bidrag har været ham for småt af omfang. Selv *Helios-ouverturens* to linjers motto, som Nielsen kun gav udkast til og lod Einar Christiansen færdigudforme, har fået sit eget nummer. Og det er, som det skal være.

Hvad angår gengivelsen af Nielsen-teksterne, har det af gode grunde kun været anmelderen muligt at tage stikprøver. Står de til troende, er resultatet mere end 99 procent vellykket – de manglende promiller handler først og fremmest om steder, hvor det er glippet med at gennemføre den gamle retskrivning. Hvor der foreligger

både en trykt kilde og et forudgående manuskript, får vi til og med varianterne, hvor de skønnes af betydning.

De to første bind rummer de 240 numre, i kronologisk rækkefølge for de i alt 200 daterbare numres vedkommende. Det tredje bind indeholder noter til de to foregående, herunder også noter til det enkelte nummers indledning, hvor det har været ønskeligt. Kommentarerne er således fordelt på indledning og noter, men stort set altid i en sikker og gennemskuelig balance. Den, som på sin krop har prøvet at skulle udstyre en given tekst med forklarende indledning og noter, vil vide, at det ikke er muligt – eller ønskeligt – at lægge en et hundrede procent konsekvent linje. Når John Fellow skal kommentere Nielsens anmeldelse af William Behrends bog om Beethovens klaversonater (trykt første gang i *Politiken* i december 1923 og genoptrykt i *Levende Musik*), så sætter han identificerende noter på Jahn og Spitta (som Nielsen nævner for deres biografier af henholdsvis Mozart og Bach), men fortæller os hverken noget om Beethoven eller om antal, tilblivelsesår etc. vedrørende hans klaversonater. Han nøjes med at give os nummeret og opusnummeret på den sonate, som Nielsen kun omtaler ved sit tilnavn “Pathétique”.

Mig forekommer vurderingen rigtig. Ingen, som gerne vil vide noget generelt om Beethoven og hans klaversonater, vil begynde sin søgen med at tage de tre Fellow-bind ned fra hylden, så hvorfor bruge plads på den mest elementære musikhistoriske viden. Disse afgørelser er naturligvis subjektive, så min mere generelle konstatering i så henseende kan kun være, at John Fellows og mine fornemmelser synes at være stort set sammenfaldende. Det har hørt til de absolutte undtagelser, at jeg ikke fik en note straks jeg forventede den, eller – værre endnu – at den helt udeblev.

Som eksempel på det sidstnævnte kan nævnes, at når Carl Nielsen holder festtalen for Johan Svendsen ved souper'en efter hans 25-års jubilæumskoncert den 16. november 1907 og i talen indleder med, at “Vi er jo alle saa optagne af, hvad vi har hørt i denne Aften” (s. 111), så havde en note om koncertprogrammet, som indeholdt lutter Svendsen, nok været på sin plads. For den koncert vil de færreste af Fellows læsere have kodet ind i hukommelsen. Om nogen overhovedet. Det tilsvarende gælder, når Nielsen i et interview i *Nationaltidende* forud for uropførelsen af den sjette symfoni bliver spurgt

om hans indtryk af Stravinskys koncert med Det Kongelige Kapel nogle få dage før og svarer, at han morede sig pragtfuldt. Ja, men over hvad? *Pulcinella*, *Ragtime*, klaversonaten, uddrag af *Historien om en Soldat* og den ene af de to suiter for orkester. Stravinsky gæstedirigerede desuden Det Kongelige Teaters opsætning af *Petrusjka*, som Nielsen dog næppe overværede. Burde det ikke også have udløst en kommentar, når Nielsen i en levnedsbetretning til Ordenskapitlet i 1913 giver sin far sit eget efternavn? Det kom Niels Jørgensen nemlig aldrig til at hedde officielt, selv om hans børn også kaldte ham det på hans gravsten på Bryndum kirkegård.

John Fellow er også prisværdig omhyggelig med at dementere Nielsen, når det behøves. Hvilket er ganske ofte, for Nielsen var ikke altid god til datoer, årstal eller andre fakta. Måske burde Fellows professionelle mistænksomhed også have sat ind, når Nielsen i en artikel i *Politiken* i anledning af den norske komponist Christian Sindings 70-års dag i 1926 taler om "Kvintettens første Opførelse ved Musikfesten i Kjøbenhavn 1888" (s. 387). I hvert fald blev Sindings klaverkvintet, hans opus 5, uropført ved en kompositionskoncert i Oslo (dengang Kristiania) den 19. december 1885 og kunne i København høres allerede den 4. november 1887. Nielsen synes – på trods af de negative anmeldelser – virkelig at have bidt mærke i værket, da han, formentlig for første gang, hørte det i juni 1888. Men en uropførelse var det ikke. Også her taler vi lykkeligvis om en undtagelse. Normalt slipper en Nielsen-påstand ikke 'ustraffet' forbi Fellow.

Svagest er noteapparatet nok, når Nielsen fortæller om sin barndom og ungdom, dels i de mere eller mindre summariske levnedsbeskrivelser han selv udformede i årenes løb, dels i de interviews, han gav i forbindelse med udgivelsen af *Min fynske Barndom*. Her nøjes noterne som oftest med en henvisning til parallelstederne i *Min fynske Barndom*, men går ikke egentlig i kødet på substansen i Nielsens formuleringer. Man kan meget vel argumentere for, at de nødvendige dementier og kommentarer omkring dette stof-kompleks under alle omstændigheder vil skulle bringes i en kommende, kommenteret udgave af *Min fynske Barndom* (den eneste Nielsen-tekst, som – helt bevidst – ikke er medtaget i John Fellows udgave). Men så havde det nok været ulejligheden værd at nævne denne tilbageholdenhed i indledningen og måske også undervejs at henvise til andre udgivelser, hvor

det allerede på nuværende tidspunkt er muligt at finde mere materiale. Som et eksempel kan nævnes omtalen af en af Nielsens velyndere, købmand Jens Georg Nielsen (1820-1901), som godt nok får nogle kommentarer med på vejen, men hvor John Fellow hverken har benyttet sig fuldt ud af det materiale, som allerede er offentliggjort, eller har fuldt kendskab til de rutiner, som mere erfarne slægtsforskere anvender, når det gælder personer, der har levet uden for offentlighedens søgelys.

Egentlige fejl i noterne hører til de absolutte undtagelser. Men Fellow er sikkert den første til at ærgre sig over, at Anne Marie Carl-Nielsens dødsdato er gået galt på s. 752 (det var den 21. februar 1945), at han har fået blandet de to Nielsen-adresser Toldbodvej og Toldbodgade sammen (s. 752 og 761), og at han er kommet til at fortsætte myten om, at Vilhelm Herold var den første, der indspillede Carl Nielsen (s. 181).

Bogens illustrationer fortjener også at nævnes. Det er lykkedes Fellow at hitte en lang række velvalgte og ikke for eller ikke så ofte sete billeder. Desværre fremstår en del af dem med lidt for lidt kontrast. Alt i alt er billederne nok ikke blevet behandlet med helt samme omhu som teksterne.

I indledningen kalder Fellow selv sin udgave for "en blandt adskillige andre forudsætninger for, at man kan komme ud over den ældre litteratur og blive i stand til at skrive en ny, der ikke blot forholder sig til nye kilder, men også har et primært kendskab til de gamle" (s. 23). Det er så sandt, som det er sagt! Værdien af Fellows indsats ligger først og fremmest i fremdragelsen af hidtil upåagtet kildemateriale og i etableringen af pålidelige versioner af både det kendte og det ukendte materiale. Den hverken kan eller skal måles på, om vi med disse tre bind har fået et andet billede af Carl Nielsen.

Det har vi nok i øvrigt ikke. Vi har fået tilføjet en mængde nuancer og har også fået lov til at følge komponisten ud i nogle hidtil upåagtede krinkelkroge. Men hvor intet er, har heller ikke en John Fellow en chance. Nielsens frustrationer omkring 60-års dagen var i forvejen ganske velpublicerede, og desværre synes komponisten hverken at have haft lyst til at skrive erindringer ud over *Min fynske Barndom* eller at have været konfronteret med interviewere, der for alvor holdt hans mål og kunne give ham det fornødne modspil. Eller måske blot bibringe ham lysten til at åbne sig mere.

Ville en Ninka kunne have fået ordentlig hul på en Nielsen? Det kan vi af gode grunde ikke

vide. Hvad vi ved er kun, at når han følte udtryksbehovet, var han normalt ikke i forlegenhed hverken i musikalsk eller i sproglig henseende. Ikke for ingenting skriver Henrik Cavling til ham i sit takkebrev for den allerede nævnte Sinding-artikel: "Naar De engang bliver ked af at komponere – det ske sent – saa meld Dem til Tjeneste ved det store Orgel, Rotationspressen, der i Kampen for Menneskeheds Genius er Verdens stærkeste Instrument" (s. 824).

Takket være en veritabel udgiver-bedrift kan vi nu alle uden besvær gå på opdagelse i alt det skriftlige, som Nielsen nåede at betro sin samtid. Det være sig via rotationspressen eller ad andre kanaler. Vi er Fellow megen tak skyldig.

Knud Ketting

Michael Fjeldsøe: *Den fortængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. Forlaget Hr. Nilsson, København 1999. 397 s., ill., noter, ISBN 87-987629-0-7, kr. 195.

Dansk musik og musikliv i mellemkrigstiden har i løbet af den sidste halve snes år tiltrukket sig stigende opmærksomhed både i almindelighed og som genstand for forskning. Markante træk i denne proces er den vågnende interesse for musik af bl.a. Rued Langgaard og Poul Schierbeck, samt Claus Røllum-Larsens dybtborende ph.d.-afhandling om instrumental-musikken i Danmark 1910-35.¹ Man har opdaget og draget konsekvensen af, at den musik-interesserede har andet og mere at hente i denne periode end Carl Nielsen og hans musik. Interessen for denne vort århundredets største komponist i Danmark er ganske vist ingenlunde svækket, men den har måttet føje sig ind i et mere nuanceret syn på perioden end tidligere.

Nu har Michael Fjeldsøe erhvervet ph.d.-graden på en afhandling inden for denne emnekreds. Mens omdrejningspunktet for Røllum-Larsen var instrumentalmusik af samtidens danske komponister, er det altså hos Fjeldsøe fænomenet 'ny musik', som det opfattedes i tiden, og den musik og den rolle i musiklivet som denne spillede både kompositions- og distributionshistorisk. Fjeldsøe havde også gerne undersøgt repertoire receptionshistorisk, men har måttet konstatere at det ville forudsætte kildestudier og dokumentation af et omfang, som ville sprænge afhandlingens rammer.

Efter indledningen lægges der ud med en sammenligning af Peter Bürgers institutions-

begreb og Carl Dahlhaus' strukturhistoriske koncept som grundlag for en kulegravning af begrebet 'ny musik' og dets institutionalisering efter 1920. Begrebet afgrænses kronologisk og stilistisk, og der fokuseres på forholdene som de var i Danmark. Her tegner sig billedet af 1920'ernes åbenhed over for nye strømninger og den tiltagende lukkethed som kendetegner musiklivet i 1930'erne.

Institutionen ny musik udgør et særområde inden for musik, der igen er et særskilt område af kunstinstitutionen. Den nye musik i 1920'erne udviklede sine egne særlige betingelser for produktion, interpretation, reception og æstetiske normer og kom derved til at ligne de secessionistiske bevægelser omkring århundredeskiftet f.eks. i Wien. Der dannes organisationer, koncertrækker og tidsskrifter, som skiller sig ud fra det etablerede musiklivs organisationsformer. Her dyrkede man sin isolation, ikke mindst fordi den skabte mulighed for fri udfoldelse inden for sine egne rammer. Danmark var med Foreningen "Ny Musik" medstifter af ISCM, International Society for Contemporary Music, i 1922 og var således fra første færd med i det mylder af ny musik-organisationer, der skød op i Europa og Nordamerika på den tid. Disse omtales omhyggeligt bl.a. med støtte i arbejder af Anton Haefeli og Martin Thrun. De danske organisationers og *Dansk Musiktidsskrifts* virke og udvikling, inklusive sammenlægning og reorganisering med deraf følgende skyttegravskrige, beskrives indgående s. 51-124.

Herefter følger en gennemgang af danske komponisters liv og virke: 40 sider om Carl Nielsen, herunder hans relationer til Schönberg-skolen, i øvrigt med hovedvægten på blæserkvintetten og den 5. og 6. symfoni. Et kapitel om den unge generation, dvs. Rued Langgaard, Paul v. Klenau, Harald Agersnap, Ebbe Hamerik, Jørgen Bentzon, Knudåge Riisager og Finn Høffding samt dennes og Jørgen Bentzons møde med Fritz Jöde og brugsmusikken og deres arbejde for oprettelsen af Folkemusikskolen i København. Et 3. kapitel omhandler 1930'ernes nye musik: Poul Schierbeck, Flemming Weis, Jens Bjerre, Svend Erik Tarp, Svend S. Schultz, Jørgen Jersild og atter Riisager som eksponenter for den franske indflydelse; som udtryk for forbindelsen med Tyskland indtil besættelsen omtales Franz Syberg, Erling Brene, Erik Tuxen, Jørgen Bentzon, Vagn Holmboe, Herman D. Koppel og Otto Mortensen. Herefter nogle mindre afsnit om jazzindflydelse (Bernhard Christen-

sen, Sven Møller Kristensen), skoleopera (Karl Clausen), Ebbe Hameriks cantus firmus-teknik, Klenaus dodekafone opera *Dronningen* og debatten mellem Riisager og Holmboe om symfoniens død inklusive musik af disse og Syberg, Høffding og Jørgen Bentzon. Dette leder frem til den sammenfattende diskussion s. 277-96 og et kort resume, hvori det konkluderes, at man omkring 1940 kan konstatere "en tilnærmelse til det almene musikliv, som den nye musik var blevet udskilt fra 20 år tidligere" (s. 297).

Hermed er det imidlertid ikke slut. Der følger tre appendikser. Her dokumenteres dels programmer, dels sammensætningen af bestyrelser og censorkomiteer i Unge Tonekunstneres Selskab i både København og Århus, Foreningen "Ny Musik", Dansk Filharmonisk Selskab og DUT. Det tredje appendiks viser programsætningen af danske over for udenlandske komponister og værker samt forekomsten af ældre og nyere komponister inddelt efter fødselsår med 1860 som skillelinje. En opregning af de anvendte arkiver og den benyttede litteratur afslutter værket.

En detaljeret stillingtagen til bogens enkelte dele ville overskride de her afstukne rammer, men dog næppe så meget, som man skulle tro. Arbejdet er nemlig gennemført med en beundringsværdig omhu ned i den mindste detalje. Det giver kun sjældent anledning til kommentarer, som f.eks. på s. 139 hvor Schönbergs påvisning af musikkens motivisk-tematiske sammenhæng hos Brahms nævnes; her ville en henvisning til Schönbergs essay "Brahms the Progressive" i *Style and Idea* (New York 1950) have været på sin plads.

Som bidrag til musikforskningen må Fjeldsøes afhandling hilses velkommen. Det billede af situationen og dens udvikling som de ældre iblandt os har dannet sig gennem hvad vi har fået fortalt af nu afdøde venner og kolleger, bliver her gjort til genstand for omhyggeligt dokumenteret forskning – eller tilbagevist. Der bliver ikke fremsat nogen påstand, som jeg ud fra mit helt anderledes artede kendskab til emnet ville kunne drage i tvivl. Hvis der tegnes et andet billede end mit eget, er det vel dokumenteret – og så er jeg blevet klogere.

Både udvalget af komponisternes værker og omtalerne af dem kan naturligvis diskuteres, fordi de dybest set beror på forfatterens personlige skøn og analytiske evne. Sådan vil det altid være. Jeg skal derfor ikke komme ind på, hvor jeg måske ville have valgt eller analyseret

anderledes, men blot konstatere at det hele er velbegrundet og dygtigt gennemført og giver et troværdigt og rigt nuanceret billede af musikforholdene i Danmark i denne ingenlunde let overskuelige periode af musiklivet herhjemme.

Afhandlingen kom i rette tid. Emnet er nu ved at blive musikhistorie, og det må således forudses at blive genstand for mere specialiserede forskningsprojekter i fremtiden. Det er derfor betryggende at vide at sådanne arbejder i dette værk og i Røllum-Larsens nævnte afhandling vil kunne finde et solidt grundlag at arbejde ud fra. Endelig skal det nævnes, at bogen er affattet på et forbilledligt korrekt og forståeligt dansk, og at henvisningsapparatet i teksten og opstillingerne i de tre appendikser er i orden og vel-fungerende.

Jan Maegaard

¹ Claus Røllum-Larsen: *Dansk instrumental-musik ca. 1910-1935. En stilhistorisk undersøgelse af den ny musiks representation i periodens københavnske koncertliv*. Ph.d.-afhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1995.

Peter Reinholdsson: *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia Nova Series 14). Institutionen för Musikvetenskap, Uppsala 1998. Doktorafhandling. 440 s., ill., noder, ISBN 91-5544-243-9, inkl. cd.

Bogens titel *Making Music Together* viser, hvad denne bog handler om, nemlig den interaktive proces, som foregår mellem musikerne i mindre jazzorkestre, og den baggrund på hvilken de udfører deres samspil og improvisationer. Min adkomst til at anmelde bogen er ikke jazzspecialistens, men skyldes derimod, at Reinholdsson i sin tværfaglige tilgang bl.a. arbejder ud fra en musiketnologisk forståelse.

Afhandlingen tager udgangspunkt i en kritik af forskningen inden for jazzens felt, og man må se Reinholdssons arbejde som endnu et led i den nyorientering i jazzforskningen, som bl.a. Paul Berliners og Ingrid Monsons arbejder har været udtryk for. Der er tale om en frigørelse fra tidligere tiders overdrevne fokusering på eneren eller solisten hen mod at opfatte jazzmusikken som en kollektiv musikform,

netop i kraft af sin vægtning af improvisation og kreativt sammenspil. Som sådan er bogen overordentlig vigtig.

Reinholdsson betegner selv sit teoretiske og metodiske begrebsapparat som bricolage. Udtrykket er hentet fra Lévi-Strauss og beskriver den situation, hvori ingen eksisterende forståelsesramme alene kan behandle den givne problematik, og forskeren derfor selv udtænker og sammenstykker sin fremgangsmåde. Afhandlingens vigtigste udgangspunkt er ikke desto mindre en interaktiv metode, der med socialantropologen Schutz som forbillede søger at udforske den symbolske udveksling i musikken. Som følge heraf vægter afhandlingen den særlige diskussion af position og relation, som inden for musiketnologien kendes som emic/etic-dikotomien (insider/outsider).

I kapitel 3 om jazzbegivenheden slås det fast, at jazzen må opfattes som en oralt, eller rettere auralt, traderet musikform, der er uløseligt forbundet med sin kulturelle historie. Også her er det musiketnologiske perspektiv synligt, og den særlige kompetence, som er nødvendig for at jazzstykket kan udfolde sig, betegnes med metaforen 'flow i musikken', som er hentet fra musiketnologen Steven Feld. Kapitlerne 4 og 5 udgøres af indgående analyser af to forskellige musikalske scenarier, der i afhandlingen er dokumenteret på en vedlagt cd. Dels har Reinholdsson valgt at lade en fast kvintet improvisere over en original komposition, dels høres *ad hoc* trioer i standard-spil over "On Green Dolphin Street".

Det er en af afhandlingens klare pointer, at det sammenspil, som finder sted, i lige så høj grad som det bygger på viden og rutine med jazzens musikalske og udtryksmæssige elementer, også er afhængigt af en høj grad af visuel kommunikation musikkerne imellem; at de altså er nødt til at se hinandens kroppe og gebærder for at samspillet skal kunne flyde.

Bogen går dybt og retter sig mod fundamentale forhold i selve musikfrembringelsen. Et af midlerne til denne undersøgelse er en musiketnologisk metode i det konkrete studie af et stykke levende svensk jazz-musikhistorie. På denne måde indskrives bogen sig i den række af 'anderledes' studier af musikkultur, som gennem de seneste 25 år er dukket op i vesterlandsk musikvidenskab, og som har det til fælles, at de låner fra musiketnologiens særlige perspektiv. Fænomenet kaldes "Anthropology at Home", og formålet er ifølge Bruno Nettl at kunne "comprehend the musical culture through a

microcosm, to provide an even-handed appraisal without judgement, to look as well as possible at the familiar as if one were an outsider, to see the world of music as a component of culture in the anthropological sense of that word, and to view their own music from a world perspective".¹

Derved er vi fremme ved et kernepunkt i Reinholdssons 'etnologiske' fokus: det feltarbejde, som både i struktur og indhold præger afhandlingen. Reinholdsson søger at fremlægge aktørernes holdninger og opfattelse af den musikalske proces, og fordi hans metode er interaktiv, kvalitativ og interdisciplinær, må dette ske i 'face-to-face'-situationer. I kraft af netop dette fokus på feltarbejdet bliver begrebsparrat emic/etic sat i spil. Dikotomien er i denne sammenhæng særdeles flertydig, dels fordi den retter sig mod den dobbelthed, som findes i kraft af, at en udefrakommende forsker behandler musik, han ikke selv spiller. Dels fordi Reinholdsson tolker selve processen inde i den enkelte musiker og i samspillet med de andre som både emisk og etisk. I Reinholdssons tolkning er denne både-og-position nemlig en forudsætning for forståelsen af musikken og den interaktion, som kræves i det improviserede sammenspil, der findes i små jazzgrupper. Den meget komplicerede model for kommunikation via mundtlig overlevering, som derved fremstår, kan synes at være en lidt for stor mundfuld, ligesom man generelt set – som Reinholdsson gør i sin afsluttende selvkritik – kan synes, at der mangler en rød tråd fra et meget stort teorikapitel til de konkrete analyser og konklusioner.

Alligevel er det hævet over enhver tvivl, at vi her har at gøre med et stort og vigtigt stykke arbejde. Gennem anvendelsen af især den musiketnologiske fremgangsmåde er vi klart på vej mod en mere nuanceret og grundig forståelse af, hvordan der forhandles og ageres i jazzmusikens 'kammer', der i overensstemmelse med Mark Slobin udgør et aktivt forum, hvori der forgår en livsbekræftende dialog. Gennem Reinholdssons bog er vi konkret kommet et stykke videre i vores udforskning og viden om denne for musik så vigtige proces.

Annemette Kirkegaard

¹ Bruno Nettl: *Heartland Excursions, Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana, Illinois 1995, s. 2.

Peter Wicke: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998. 320 s., ill., ISBN 3-378-01030-4, DM 39,90.

At populærmusikken har rødder tilbage i det 19. århundrede er en kendsgerning, som gerne og ofte drages frem, når der tales om det 20. århundredes musikkultur med dens karakteristiske opdeling i en høj og en lav musiksfære, altså i kunst og pop. Hvilke rødder den har, og hvordan det 19. århundredes populærmusik hænger sammen med det 20. århundredes, har det til gengæld været småt med litteratur om, og alene af den grund er det en væsentlig udgivelse, der her foreligger.

Hovedparten af bogen er helliget danse-musikkens kulturhistorie, med Strauss-valsene, tangoen, jazz-dansene, rockmusikken, Beatles, Madonna og technobølgen som hovednedslag. Desuden finder man et kapitel om den borgerlige salonmusik med undertitlen "Liebesspiele am Klavier", der er en gennemført analyse af denne musiks funktion som kropsligt udfoldelsesrum og som borgernes forsøg på at iscenesætte sig som hørende til det gode selskab – kunstnydelsen var her af underordnet betydning. Og endelig får schlagermusikken en udførlig behandling i tre kapitler, der dækker dens opkomst i slutningen af det 19. århundrede, dens videreførelse under Hitler-tiden og efterkrigstidens schlagerindustri.

Titlen er sikkert valgt med omhu, og Peter Wickes betoning af, at det er én historie og ikke historien om populærmusikken, han har skrevet, er væsentlig. Peter Wickes historie er historien om dansemusikken og slagermusikken i den borgerlige musikkultur, så at sige det funktionelle modstykke til koncertmusikken, hvis funktion det var at skulle værdsættes for sin egen skyld. Kulturhistorie skal forstås som en form for socialhistorie, idet der hele tiden lægges vægt på disse genrers karakter af typer af brugsgenstande, der opfylder sociale og følelsesmæssige behov, og hvis udformning bærer det kommercielles mærke. Titlens sidestilling af Mozart og Madonna som populærkulturelle ikoner stiller denne side af udviklingen på spidsen – hvor selvfølgelig Mozart er eksemplet på, at modsætningen på det tidspunkt kunne rummes i samme person, selv om det indledende citat, der skal belægge sagen, er af Leopold Mozart – og viser tillige, at Wicke også selv har sans for markedsføringens væsen.

Definitionen af popmusik som musik, der tager udgangspunkt i kategorien 'det populære', en kategori, der har sit udspring i det 18. århundrede, tillader Wicke den entydige sammenknytning af pop(ulær)musik og borgerlig musikkultur. Argumentationen, at man på dette tidspunkt forlader den standsopdelte musikkultur, hvor hver stand havde sit musikkulturelle system, og hvor det således ikke gav mening at skrive musik 'for enhver', til fordel for en i princippet ligestillet publikumsgruppe bestående af folket, kan synes rimelig, men er næppe så ukontroversiel, som den fremstår i bogen. Tesen lyder, sat på spidsen: "diese Musik [populærmusikken] beginnt in der heraufziehenden bürgerlichen Gesellschaft überhaupt erst eine gesellschaftliche Rolle zu spielen" (s. 8), idet Wicke mener, at den musik, der for gennemsyrede arbejds-, hverdags- og festlivet, blev behandlet som en selvfølgelig og knapt bemærkelsesværdig del af livet, og derfor ikke var 'populærmusik'. Om denne tolkning holder, skal jeg ikke gøre mig klog på, men den er i hvert fald anderledes end den version af historien, hvor folkets hverdagsmusik danner forhistorie til den senere kommercialiserede underholdningsmusik. Den diskussion indlader Wicke sig ikke på.

På samme måde går Wicke ind i modellen, hvor pop(ulær)musikken er den lave eller nedre del af musikkulturen, uden på noget tidspunkt at diskutere modsætningsforholdet mellem høj og lav og uden overhovedet at nævne overskridelsen af denne grænse som en mulighed, nemlig den mulighed, som en stor del af det 20. århundredes avantgarde gjorde til sit projekt. Heller ikke i litteraturlisten sætter denne side af sagen sig spor. Det kunne give den tanke, at den opblødning af høj-lav-grænsen, som også metodisk har ændret meget i de sidste årtiers måde at skrive musikhistorie på, ikke har betydet noget særligt for Wicke, men at han blot holder fast i, at popmusik er den borgerlige musikkulturs anden side.

Til gengæld tager Wicke pop(ulær)musikkens tilhørsforhold til de nedre regioner yderst bogstaveligt, idet denne musiks tilknytning til kropserfaring og sanselighed, herunder dens seksuelle kommunikationskraft, går som en rød tråd gennem hele bogen. Denne tolkning knytter overbevisende tråden fra borgerdøtrenes fremføring af "Nonnens Bøn" – salonlitteraturens megahit – over 1920'ernes dyrkelse af shimmy og jazz til 1990'ernes raves.

Det nævnte kapitel om efterkrigstidens schlagerindustri fortjener en særlig omtale, idet

Wicke her gør op – og denne gang explicit argumenterende – med den holdning, at slagjerne er ideologisk gift for masserne. Han gør op med ideen om kulturindustrien som masseproducent af 'forbryderisk folkefordummelse': "Nur kulturvergrämte Intellektuelle können ernsthaft in Erwägung ziehen, solche [Schlager] nähme irgendwer widerspruchslos als geistige Nahrung, gleichsam als Müsli des Verstandes zu sich und mampfe es am Büffet des Zeitgeschehens still in sich hinein" (s. 224). Folk er ikke så dumme endda, de ved godt, at slagjere altid lyver, og slagjernes primære funktion er ikke at finde i deres tekster eller deres musik, men som identifikationsredskaber i forhold til et fællesskab: Schlager er brugsgenstande, som man bruger til at identificere sig med enten 'jeg', 'du' eller 'vi' i sangen, uanset om man synger højt med eller gør det indeni – og de er i øvrigt temmelig uskadelige, som al kunst. De opfylder et behov, og at der er folk, der tjener penge på det, gør ikke sangene dårligere – eller for den sags skyld bedre. Således leverer Wicke et forsvar, ikke for sangenes kvalitet, men for deres brugsværdi, og måske især et forsvar for deres brugere.

En påfaldende egenskab ved bogen er, at den ser popmusikkens historie ud fra en tysk synsvinkel i en grad, så den også i denne forstand kun fortæller én popmusikkens kulturhistorie blandt flere. I bogens første kapitler kommer en genre således først til syne, når den kommer til Europa (læs: Tyskland), og kapitlet om "Schlager unterm Hakenkreuz" kan næppe heller siges at være dækkende for popsangens historie i midten af århundredet. Så meget mere overraskende er det, at de sidste kapitler entydigt forlægger scenen til England og USA, således at det tyske bidrag til udviklingen af techno-genren overhovedet ikke nævnes, om end bogen dog slutter med den store Love Parade i Berlin, techno-ravet omdannet til folkeforlystelse med en autenticitet på højde med et københavnsk pinsekarneval.

Michael Ejfeldsøe

Simon Reynolds: *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Picador, London 1998. [30] + 493 s., ill., ISBN 0-330-35056-0, inkl. cd med eksempler.

Inden for populærmusikforskningen er grænserne mellem journalistik og akademi blevet mindre rigide inden for de seneste 15 år. Der findes i dag ganske mange antologier, der indeholder

bidrag fra begge lejre, og de første eksempler på at rockjournalisten eller -kritikeren kan begå sig i begge genrer stammer fra midten af 1980'erne. Indtil videre er der ikke mange af dem, og de er overvejende englændere. Simon Reynolds hører til blandt disse. Han begyndte at skrive for det engelske *Melody Maker* i 1986 og har ud over det daglige skrivearbejde for forskellige magasiner udgivet flere bøger, hvoraf *Energy Flash* er den seneste.

Samtidig er det interessant at bemærke, at technomusikken (blandt mange andre ting også kaldet *rave* eller *dance music*) først omkring ti år efter dens kommercielle gennembrud med den såkaldte *Second Summer of Love* i 1988 bliver historiseret på et mere seriøst grundlag end anekdotens. Mens historiseringen har været en integreret del af tidligere rockmusikalske genrer, har techno i lang tid undgået et historisk perspektiv ud over det anekdotiske. Det skyldes bl.a., at techno-kulturen har været så forhippet på nuet, at den i kraft af et eget distributionsapparat har været meget lukket om sig selv og skyet massemedierne, og at det har været lang tid, før kulturen har produceret en type stjerner, der kunne passes ind i kulturindustriens principper for markedsføring. Endelig har techno først omkring midten af 90'erne fostret musikere, der havde ambitioner om at lave kunst og være avantgardistiske.

Alt dette redegør Reynolds for i 19 kapitler inden for en kronologisk ramme, der strækker sig fra de væsentlige inspirationskilder i 70'erne med München-disko og Kraftwerk, over den spæde start med 80'ernes nordamerikanske house og technoens gennembrud i England sidst i 80'erne til de nye techno-genrer her sidst i 90'erne. For de fleste outsiders (inkl. de fleste populærmusikere og forskere) er techno musikalsk fuldstændig uoverskuelig. Dels har den opfundet myriader af genrebetegnelser, der for insiders er signifikante, men for outsiders obskure, dels er mange af de 'klassiske' fonogrammer uopdrivelige, fordi de er udgivet i oplag på 250-500 eksemplarer. Reynolds formår at trække hovedlinjer gennem dette morads og ikke mindst senere musik og kultur på en sådan måde, at det giver mening for udenforstående. I den almindelige opfattelse er techno tæt forbundet til stofet ecstasy, og Reynolds beskæftiger sig detaljeret med dets indflydelse på både produktionen og receptionen af musikken. Han påpeger desuden det væld af forskelligartede stoffer, der forbruges i forskellige dele af kulturen og ikke

mindst det voldsomme blandingsmisbrug, der finder sted flere steder. Denne udvikling har fået flere til at tale om den engelske ungdom som en generation af "recreational drug users" (s. 423ff.), og den er tæt knyttet til techno og de klubber, den spilles i.

Til at strukturere den historiske fremstilling benytter Reynolds to hovedmodsætninger. Den ene er utopien over for dystopien, som han ser kulturen svinge imellem med få års intervaller. Det ene øjeblik underbygger musikken en vision, der ikke ligger langt fra hippierne, det andet et mareridt, der henter visuel og akustisk inspiration fra tidens dystre science fiction-film. Selv om Reynolds ikke er skolet musiker eller uddannet musikforsker, har han haft ørerne med sig og beskriver de musikalske forhold relativt detaljeret. Den anden modsætning – bl.a. formuleret som *ghettocentricity/gentrification* – er mere konstant og kan findes mellem den rene funktionsmusik (dans) og den rene lyttemusik, mellem at være opslugt i nuet og ambitionen om at lave kunstnerisk værdifuld musik. Den første retning skyer selvfølgelig alt, hvad der har med tekst og refleksion at gøre, mens den anden er nødt til at være imødekommende over for sådanne mere traditionelle kulturelle aktiviteter for at kunne indgå i kampen om en plads i kunstens hierarki. Reynolds projekt skriver sig uvægerligt ind i den sidste retning, men han udviser dog megen sympati for den første.

Metodisk blander Reynolds reflekteret journalistens genrer: interview, anmeldelse og essay, og i sine tolkende greb støtter han sig ofte til dele af den franske poststrukturalisme, specielt Guattari og Deleuze og deres begreb om driftsmaskinen. Han prøver at vende blikket fra musikken som objekt for komtemplationen og erklærer, at han ikke spørger ud fra, hvad musikken betyder, men hvordan den virker (s. xix). Det lykkes kun til dels, idet han ikke har kunnet undgå at indskrive flere musikere i *auteur*-rollen og omtale deres musik som yderst betydningsbærende i traditionel forstand (f.eks. Tricky og hans cd *Maxinquaye*, s. 325-34).

Reynolds kommer vidt omkring, men undgår stort set den mere kommercielle del af sen-90'ernes teknokultur, f.eks. store klubber som Ministry, ligesom flere af de kontinentale scener mangler – mest udtalt den berlinske Love Parade-tradition, men også den danske scene, der har haft en del indflydelse på udviklingen i det kontinentale Europa. Desuden er der ind imellem en tendens til opremsning af navne og plade-

titler, der ganske vist demonstrerer Reynolds store viden, men ikke bidrager til nogen pointer. Ikke desto mindre er bogen sammen med Matthew Collins kulturelt orienterede *Altered State* (London 1997) de indtil videre væsentligste bidrag til en fremstilling af technoens og teknokulturens historiske udvikling og vil pga. deres detaljerighed komme til at fungere som kilder for fremtidige forskere. Man kan sige, at der er tale om en ekstremt hurtigt skiftende, oral/aural kultur fanget i en ikke helt så hurtig kulturskrift, der nu så småt kan blive genstand for den langsomme akademiske kultur.

Morten Michelsen

Nicholas Cook & Mark Everist (eds.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford, New York 1999. xvii + 574 s., ill., noder, ISBN 0-19-879004-X.

Denne lige så tættrykte som digre bog repræsenterer et ambitiøst forsøg på at gøre status over disciplinen eller, som det i dag snarere må kaldes: fagområdet musikvidenskab. Det sker med afsæt i en situation som gennem en årrække har været tydeligt præget af ustabilitet, en betvivlelse af bestående normer og paradigmer, og samtidig af omorientering, en søgen imod nye eller i beslægtede discipliner givne og eventuelt overførsesegnede perspektiver, synsvinkler og metoder.

Bogen vidner også om andre forhold ved vores fag som er iøjnefaldende i dagens situation, hvis man betragter den med fugleperspektivets omfattende, men samtidig generaliserende overblik. En af de tydeligste omstændigheder er en tiltagende spaltning imellem en amerikansk/engelsk gruppering og den tidligere så dominerende tyske musikvidenskab. Sidstnævnte vil man stadigvæk være tilbøjelig til at beskrive i entalsform, altså som relativt enhedsbetonet, som noget i retning af en tradition. Angloamerikansk musikvidenskab af i dag synes derimod i højere grad at udgøre et broget felt, inden for hvilket en lang række af repræsentanter har taget nogle afgørende skridt væk fra et mere monoperspektivisk orienteringsstade og til en 'postmoderne' horisont, præget af en mangefacetteret, erkendelsesmæssigt mindre fast overbevist opfattelse af videnskabelig teori såvel som praksis.

Nu er dette selvfølgelig en engelsk publikation, men den omstændighed at bogen ikke indeholder ét bidrag fra tysksproget side må dog

alligevel vække opsigt, og derfor måske også gælder som symptomatisk. Den består af i alt 24 bidrag, hvoraf de otte er skrevet af engelske og de resterende seksten af amerikanske forskere. Ikke nok med det: germansk musikvidenskab udgør – bortset fra hvad der refereres til af fag-historiske momenter – en knap nok synlig reference i de diskurser der føres under denne *rethinking*, gentænkning over musik; eller som det jo altså reelt gælder: en musikvidenskabelig selv-refleksion. Undtagelserne er kun to, og begge forudsigelige: Schenker og Dahlhaus. Af dem har den førstnævnte jo kun slået an i større omfang i Amerika og siden hen i England; og for Dahlhaus gælder det at han i bogen slet ikke figurerer med samme prominente status som det ville være tilfældet i et tysk samleværk om dette emnefelt. I nærværende antologi overhales han klart af Joseph Kerman og er endda lige ved at være distanceret af gamle Donald Francis Tovey.

De betragtningsmåder som sådanne detaljer er udtryk for fornemmes nu ikke i dette tilfælde som nogen skævvridning. Snarere bekræfter læsningen et – uden tvivl næppe tilstrækkelig nuaneret – indtryk man går rundt med, nemlig af en relativ stagnation i dagens tyske musikvidenskab over for en højtryksproduktion og også i andre henseender en hektisk og gærende aktivitet i de to andre hovedleje. Det er i allerførste række amerikansk musikforskning som i de seneste 10-15 år har sat den internationale dagsorden m.h.t. en udvidelse og reorientering af faget. Og det er tydeligt at den engelske har sat sig for at gå afgørende med på denne udvikling; omend, hvad angår de nyeste paradigme-ansatser – og det betyder ikke mindst: hvad der rummes inden for den såkaldte *New musicology* –, indtil videre under iagttagelse af en vis forsigtighed eller skepsis.

Rethinking Music står med sin titel – nøjagtig som det gælder for hele den 'ny musikvidenskab' – indirekte men umisforståeligt i gæld først og fremmest til Joseph Kermans bog fra 1985, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*.¹ Samtidig med dette af udgiverne klart anerkendte forhold gør der sig, her som dér, også et revisionsforhold gældende. Kermans fordring til faget i dets daværende amerikanske og til dels også engelske praksisform var at en alt for stiv og uformidlet fungerende opdeling i en positivistisk, faktaorienteret og -ordnende historisk-filologisk musikforskning (*musicology*) og en synkron, rent objektmæssigt orienteret musikalsk analyse

(*theory*) skulle brydes af en art mellemproportional, en *criticism* (hans selvvalgte betegnelse, givetvis overtaget fra litteratur- og kunstvidenskab), med markante indslag af fortolkning som sit specifikke kendetegn. En mere sekundær opmærksomhed fra Kermans side blev etnomusikologien ("the study of music in culture") til del. Men også her blev der dog sat tilstrækkeligt meget lys på til at en række – og efterhånden mere talrige – yngre samt af forskellige grunde marginaliserede fagfolk kunne finde sammen om to overordnede 'programpunkter': en fordring om en stærkere *kontekstualisering* i behandlingen af forskningens objekter og tilsvarende om en højere grad af subjektivt fortolkende anskuelse af disse (*dekonstruktion* m.v.).

Det er i kolvandet på denne 'bevægelse' i de seneste års musikforskning, og her som sagt mest den (anglo-)amerikanske, at lanceringen af en bog som *Rethinking Music* skal ses. Men dog ikke som nogen opsummering eller et tværnsnit, og da slet ikke som et programskrift for den pågældende retning, som da heller ikke er repræsenteret af nogen af dens hovedpersoner (såsom Abbate, Kramer, McClary, Tomlinson). Langt snarere står bogen at læse som kritiske refleksioner over nogle grundlæggende spørgsmål der er blevet rejst af denne *New musicology*, eller som er blevet mere akutte via denne tids- eller modestrømnings særlige synsvinkler og -punkter, ideer og resultater, end det forhen var tilfældet. Og det er ikke mindst herved bogen får sin berettigelse og gennemgående store værdi.

I denne mosaik må man være forberedt på at støde på opfattetser fra forskellige bidragydere som kontrasterer eller eventuelt endda kolliderer med hinanden, også i så at sige programmatisk forstand. I bogens første essay eller rettere: kapitel (hvert bidrag udgør et sådant), "Ontologies of Music", tager Philip Bohlman parti for den samlende titel med de postmoderne klingende sætninger:

"Thinking music' privileges one way of understanding music, the cognitive [...]. 'Rethinking music' proceeds only nervously, lacking conviction that any ontological process is ultimately knowable: we rethink music out of the belief that we missed something the first time round. Rethinking music undermines thinking music, and moves beyond it" (s. 34).

Omvendt siges det fra starten i Leo Treitlers kapitel "The Historiography of Music: Issues of Past and Present" – et af de få bidrag der specifikt behandler den musikhistoriske side (eller hvad

Kerman kaldte *musicology*) – om hans forbehold over for ordet “rethinking” (og i denne sammenhæng ligeledes over for prædikatet “new”!):

“In any case the prefix ‘re-’ is hardly necessary, or even appropriate; for the historical study of music has hardly been conducted on the grounds of serious reflection about historiographical principles in the first place. It is not so much a matter of ‘rethinking’ the historiography of music as of thinking it” (s. 356).

Der er hermed givet et par indikationer for at bogens hovedanliggende er musikanalysens problematik, og dette bekræftes i flere henseender, tydeligst derved at et mageligt flertal af bidrag er centreret i tydningsproblemer og -muligheder i forhold til det musikalske værk eller værkbegreb. Denne distinktion er væsentlig at få med, for der er i denne bog kun meget lidt tale om konkrete demonstrationer af analyse, og til gengæld des mere om diskussion af analytiske principper på et ‘fundamentalplan’. Det handler om spørgsmål lige fra sådanne som rejses gennem en oversigt over musikkens ‘ontologier’, altså dens – vidt forskellige – eksistensformer (Bohlman), og til analysens uundgåelige transformationer af en værkemæssig ‘enhed’ (hvis en sådan overhovedet findes i anden form end i tekstens, og om overhovedet, selv dér?).

Her diskuteres folgelig synspunkter om forholdet mellem værkemæssig “essens” og “præsens” (Jim Samson), og videreførende om en “netværksmodel”, en “intertekstualitet” som alternativ til en efterhånden problematisk barriere mellem intern tekst- eller værkanalyse og eksternt historisk betragtning af enhver art (Kevin Korsyn). Her er også en yderst stimulerende behandling af det mangetydige og i analytisk praksis ofte forenklede fænomen “unity”, som Fred E. Maus dekonstruerer gennem sin fremhævelse af begrebet “experience”, specielt som

dette er anvendt af kunstfilosoffen John Dewey. En re-aktivering af den ‘poetiske’ beskrivelse, altså af en musikalsk indholdstydning, plæderes der indirekte og lige så interessant for i et kapitel af Scott Burnham. Også her forbinder synspunktet sig, på helt særlig vis, med opfattelsen af værket som til stadighed åbent og uangribeligt som sådant af en “privilegeret analyse”:

“[...] we can reclaim the open work by being open about the ways we connect with it, by embracing the ways of the poet and those of the musician” (s. 216); “The bridge between music and these other realms is as tenuous, as hopeful, and as universal as the words ‘as if’. Thus the fundamental imperative empowering all these approaches to music is one and the same: ‘only connect’” (s. 216).

Rethinking Music rummer noget for næsten enhver i nutiden fremherskende smag, og dermed uden tvivl også noget for enhver afsmag. Den kommer i hvert fald på fremragende vis rundt om hele feltet musikvidenskab, også musikforskningens institutionaliserede selv (Bruno Nettl); dertil etnomusikologi (flere bidrag), populærmusikforskningen i forholdsvis tilbagetrukket position (John Covachs “Popular Music, Unpopular Musicology”), semiotik (en glimrende, grundlæggende diskussion af Kofi Agawu), *gender studies* (Suzanne G. Cusick), og selvfølgelig (som resultat af et engelsk initiativ) interpretationsanalyse og -praksis (flere bidrag). En kommentar til alt dette er uoverkommeligt inden for de her givne rammer, men det er heller ikke nødvendigt, da udgiverne i deres introduktion selv har recenseret bogens indhold i kort refererende form.

Bo Marschner

¹ Anmeldt af Susan Haase Derrett i *Dansk Årbog for Musikforskning* XVI (1985) s. 133-37.

Bibliografi 1999

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 optages kun titler udkommet i 1998 og 1999. Følgende publikationer medtages som hovedregel ikke: Utrykte universitetsspecialer (undtaget ph.d.-afhandlinger), avisartikler, anmeldelser, cd-booklets samt artikler vedrørende musik i *Den Store Danske Encyklopædi* og andre leksika.

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, 1991-1998. Red. af Susanne Sugar. Dansk BiblioteksCenter, Ballerup 1999, 272 s.

Anne Ørbæk Jensen: "Bibliografi 1998", *DÅfM XXVI*, s. 114-21

Søren Sørensen: *Danske Bellmaniana. Bibliografi, artikelindeks og diskografi 1770-1998.* Selskabet Bellman i Danmark gennem Danmarks Universitetsforlag, København 1999, 189 s.

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

Byens konkyliesang
Byens konkyliesang. Urbanitet & Æstetik, red. af Palle Schantz Lauridsen. Forlaget Spring, København 1999, 154 s.

Bøger, Samlinger, Historier
Bøger, Samlinger, Historier. En antologi, red. af Lotte Philipson og John T. Lauridsen. Det Kongelige Bibliotek, København 1999, 364 s.

Dansk musik i tusind år
Dansk musik i tusind år. Programbog for 10 koncerter tilrettelagt af Bo Holten samt 20 essays, der kaster lys over tusind års musik i stort og småt, red. af Eva og Bo Holten. Musica Ficta '99, København 1999, 123 s.

DÅfM XXVI

Dansk Årbog for Musikforskning XXVI (1998), red. af Thomas Holme Hansen og Thomas Michelsen. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødning Musikforlag), København 1999, 128 s.

Københavns Drengekor

Københavns Drengekor – Det Kongelige Kantori 75 år 1999, red. af Henrik Palsmar, København 1999, 82 s.

M&F 24

Musik & Forskning 24 (1998-99), red. af Erik Wiedemann. C.A. Reitzels Forlag, København 1999, 125 s.

Musikhøst 99

Musikhøst 99. Festival for ny musik 10.-14. nov. Programbog udg. af Ny Musik i Odense, Odense [1999], 80 s.

Ordet og livet

Ordet og livet. Festskrift til Christian Thodberg, red. af Carsten Bach-Nielsen, Troels Nørager og Peter Thyssen. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1999, 304 s.

Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør

Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør – Et festskrift. Die Orgel in der St. Marien-Kirche zu Helsingør – Eine Festschrift, red. af Henrik Fibiger Nørfelt. Helsingør 1999, 144 s.

Sanghåndbogen

Sanghåndbogen. Artikler om 250 højskolesange, red. af Karen Bjerre og Lisbeth Kiil. Gyldendal, København 1999, 303 s.

Stadsmusikanter i Danmark

Stadsmusikanter i Danmark. En udstilling tilrettelagt af Dansk Folkemindesamling og Musikhistorisk Museum. Katalog under red. af Lisbet Torp, København 1999, 36 s.

Til Finn Benestad

Studia Musicologica Norvegica. Norsk Årsskrift for Musikforskning 25 (1999), *Til Finn Benestad*, red. af Arvid O. Vollsnæs. Scandinavian University Press 1999, 570 + [12] s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

John Bergsagel: "Reception and Revival: Scandinavia", *Oxford Composer Companions: J.S.Bach*, red. af Malcolm Boyd. Oxford University Press, Oxford 1999, s. 402-4

Elsemarie Dam-Jensen: "Fællessangens historie", *Sanghåndbogen*, s. 9-16

Eva Maria Jensen: "Fra Matthæus-Passionen til Jesus Christ Superstar", *Historien om Jesus og Jesus i historien*, red. af Marianne Aagaard Skovmand og Søren Giversen. DR multimedia, Søborg 1999, s. 287-304

Jesper Moesbøl: "Højskolesangbogens melodier", *Sanghåndbogen*, s. 275-85

Heinrich Schwab: "Kammermusik og lokalitet. Fra den private til den offentlige præsentation. Tiltrædelsesforelæsning den 14. september 1998 på Musikvidenskabeligt Institut", *M&F* 24, s. 7-35

FØR CA. 1600

John Bergsagel: "Om middelaldermusik i Danmark" og "Lidt om musikalsk notation i middelalderen", *Dansk musik i tusind år*, s. 11-15 og s. 16-17

John Bergsagel: "Middelaldermusik i Danmark", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 13/4 (marts 1999) s. 3-10

Louis Christensen: "Echoes of Skaldic Music in Saxo", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger* 38 (1999) s. 7-64

Henrik Glahn: "Om Miles Coverdale og 'Goostly Psalmes'. En salmegennemgang i udvidet form", *Ordet og livet*, s. 80-103

Brian Møller Jensen: "Hodie puer natus est nobis: The celebration of Christmas at Piacenza in 1142", *Plain-song and Medieval Music* 8/1 (April 1999) s. 15-38

Annette Jung: "The Long Melismas In The Non-Kalophonic Sticheraion", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin, Université de Copenhague* 70 (1999) s. 13-80

Annette Jung: "Chairetismos. En byzantinsk formel-melisme med særlige karaktertræk", *DÅFM XXVI*, s. 9-20

Ole Kongsted: "Historien om en sidegevinst", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 14/1 (juni 1999) s. 34-37

Ole Kongsted: "Hofmusik i Danmark i 1500-tallet" og "Det kongelige Kantoris stemmebøger og Trompeterkorpsets stemmebøger", *Dansk musik i tusind år*, s. 21-26 og s. 27-31

Jan Macgaard: *Begreber i musikhistorien frem til ca. 1600*. Engstrøm & Sørdrings Musikbibliotek 12. Engstrøm og Sødning, København 1999, 76 s.

Christian Troelsgård: "Kromatik i byzantinsk kirkesang? Nogle betragtninger omkring skala- og tonalitetsbegrebet i den middelalderlige og eftermiddelalderlige tradition", *Ordet og livet*, s. 66-79

CA. 1600 TIL CA. 1910

Niels Martin Jensen: "Dansk musik på Buxtehudes tid", *Dansk musik i tusind år*, s. 46-51

Knud Arne Jürgensen: "Tivoli-melodierne, der alligevel ikke blev væk", *Bøger, Samlinger, Historier*, s. 135-45 (tidligere udgivet i *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 12/1 (1997))

Ole Kongsted: "Om Holger Danske og Holger-fejden", *Bøger, Samlinger, Historier*, s. 223-32 (tidligere udgivet i *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 10/4 (1996))

Ole Kongsted: "Det kongelige Cantorie, Det Kongelige Kantori og det kære barn med de mange navne", *Københavns Drengeskole*, s. 68-73

Jens Henrik Koudal: "Stadsmusikanter i Danmark", *Stadsmusikanter i Danmark*, s. 5-18

Niels Krabbe: "Musikken ved Christian IVs hof" og "Mogens Pedersøn (1585-1623), den første mester i dansk musikhistorie", *Dansk musik i tusind år*, s. 35-38 og s. 39-41

Peter Larsen: "By-musik. Refleksioner omkring en bindestreg", *Byens konkylliesang*, s. 21-31

Jan Macgaard: "Dansk musik 1850-1900" og "Med Heise på rygmarven", *Dansk musik i tusind år*, s. 75-78 og s. 78-79

Niels Møller: "Drengekor og kirkemusik i Østrig på Mozarts tid", *Københavns Drengekor*, s. 19-23

Per Drud Nielsen: "Leipziger bossa nova. En høring af præludiet i Cis-dur fra Das wohltemperierte Klaver, bind 2", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/2 (1999/00) s. 48-51

Ole Nørlyng: "Hvad man ser, og hvad man hører" og "En Shakespeare-ouverture", *Dansk musik i tusind år*, s. 65-69 og s. 70-71

Heinrich W. Schwab: "'Det er og bliver dog altid Kunstens Triumf'. Anmærkninger til 'Skabningens Halleluja' af F.L.Æ. Kunzen", *Dansk musik i tusind år*, s. 58-61

Inger Sørensen: *Hartmann. Et dansk komponist-dynasti*. Gyldendal, København 1999, 656 s.

Peter Thyssen: "Bachs fire små messer – Bachs 'greatest hits'?", *Københavns Drengekor*, s. 41-44

EFTER CA. 1910

Anders Beyer: "Komponist og optimist. Interview med den islandske komponist Þorkell Sigurbjörnsson", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/5 (1998/99) s. 146-53

Anders Beyer: "At artikulere det eksistentielle skrig. Interview med komponisten Arne Nordheim", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/6 (1998/99) s. 199-204

Anders Beyer: "At sætte tiden i stå. Samtale med komponisten Andy Pape", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/8 (1998/99) s. 254-63

Anders Beyer: "Omkring Ligetis opera *Le Grand Macabre*", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/1 (1999/00) s. 18-29

Anders Beyer: "Mit mål er at være tydelig. Interview med komponisten Bo Holten", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/2 (1999/00) s. 38-47

Anders Beyer: "Musikken skal stråle. Interview med komponisten Jørgen Jersild", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/3 (1999/00) s. 86-95

Jens Brincker: "Tradition og fornelse i 50 års dansk musik" og "Middelaldermestre og postmodernister", *Dansk musik i tusind år*, s. 103-5 og s. 106-7

Peter Bruun: "Andre musikalske tilstande. Selvpортræt Peter Bruun", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/5 (1998/99) s. 160-63

Annie Brøndsholm: *Jeg mærkede suset. En biografi om Grethe Kolbe. Den første kvindelige orkesterdirigent*. Skytten, [Ballerup] 1999, 272 s.

Jens E. Christensen: *Danish Organ Music after 1945. Musical Denmark Special 2* (May 1999). The Danish Music Information Centre, Copenhagen 1999, 28 s.

Karsten Eskildsen: *Carl Nielsen – livet og musikken*. Odense Bys Museer/Fynske fortællinger, Odense Universitetsforlag, Odense 1999, 96 s. (Findes også i en engelsk udgave)

David Fanning og Knud Ketting: *Carl Nielsen 1865-1931*. Udgivet af Dansk Musikinformationscenter i samarbejde med Udenrigsministeriet, København 1999, 20 s.

John Fellow: "Da danske musikere var blevne til børn igen. Om den såkaldte Wüllner-strid og dens forudsætninger i Dansk Tonekunstnerforening fra Charles Kjerulf til Carl Nielsen og Louis Glass", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger* 38 (1999) s. 201-90

Michael Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. Forlaget Hr. Nilsson, København 1999, 397 s.

Michael Fjeldsøe: "Mellemkrigstidens fortrængte modernisme", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/7 (1998/99) s. 218-27

Peter Hauge: "Pigen med den skæve ryg: Carl Nielsens forkortelser af operaen Maskarade", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger* 38 (1999) s. 291-312

Bent Holm: "Det civiliserede kaos. Maskerade-motivet iflg. Ludvig Holberg, Vilhelm Andersen og Carl Nielsen", *K & K (Kultur og Klasse, Kritik og Kulturanalyse)* 27/1 (1999) s. 11-40

Jørgen I. Jensen: "Carl Nielsen – eller: Hvornår begyndte det 20. århundrede" og "At eksplodere i en form – Commotio og Grundtvigskirken", *Dansk musik i tusind år*, s. 83-87 og s. 88-89

Knud Ketting: "Uskyld tabt, vundet eller blot fingeret?", *Københavns Drengenor*, s. 30-33

Gitte Kjær, Michael Justesen m.fl. (red.): *Dansk Musiker Forbund København 125 år: 1874-1999*. Udg. af Dansk Musiker Forbund, [København] 1999, 96 s.

Bertel Krarup: "All Musics Are Created Equal – Gunther Schuller i omrids", *Musikhøst 99*, s. 39-49

John Fellow Larsen: "Carl Nielsen til sin samtid", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 13/4 (marts 1999) s. 30-34

Morten Michelsen: "Tempus, animus, veritas, mors: George Crumb", *Musikhøst 99*, s. 51-57

Jørgen Mortensen (red.): *Per Nørgård. En introduktion til komponisten og hans musik*. Projekt under Kulturnet Danmark i samarbejde med Vestjysk Musikkonservatorium med tekster af Erling Kullberg, Jørgen Mortensen, Svend Hvidtfelt Nielsen og Leif Thomsen. Netpublikation: www.kulturnet.dk/homes/noergaard

Erik A. Nielsen: "Som når englens synger", *Københavns Drengenor*, s. 9-13

Kasper Nielsen (red.): *RadioUnderholdnings-Orkestret 60 år: 1939-1999*. Danmarks Radio, København 1999, 80 s.

Steen Kaargaard Nielsen: *Making a stand biting the hand – Steve Martland and British new music culture*. Ph.d.-afhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus 1999, 221 s.

Kirsten Flensborg Petersen: "Klaus Berntsen og Carl Nielsen", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 14/2 (september 1999) s. 45-55

Per Erland Rasmussen: "Jeg er en tonal komponist. Portræt af John Adams", *Musikhøst 99*, s. 59-72

Alex Ross: "Roll over, Beethoven", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/7 (1998/99) s. 234-41

Claus Røllum-Larsen: "Dansk musik 1890-1950: udvalgte tendenser" og "Brudstykker af dansk korttradition 1900-1950", *Dansk musik i tusind år*, s. 94-97 og s. 98-99

Steen Chr. Steensen: *Musik er liv – en biografi om Carl Nielsen*. Fisker & Schou, Frederiksberg 1999, 391 s.

Søren Møller Sørensen: "Ny musik, men ikke modernisme. To unge komponister i de danske 1970'ere. Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen", *DÅfM XXVI*, s. 35-57

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

John Bergsagel: "When that April with his showers soote...? – nogle betragtninger over musik og historie. Afskedsforelæsning den 30. april 1998 på Musikvidenskabeligt Institut", *M&F* 24, s. 36-54

Lars Ole Bonde: "Musikterapiforskning ved Aalborg Universitet", *DÅfM XXVI*, s. 79-80

Jørgen Mortensen: "Musikforskning ved Vestjysk Musikkonservatorium", *DÅfM XXVI*, s. 82-83

Steen Pade: "Musikforskning ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium", *DÅfM XXVI*, s. 81-82

Heinrich W. Schwab: "Danmark er med henblik på tonekunsten blevet en underkuet provins. Anmærkninger til kapitlet musik-historiografi", *Dansk musik i tusind år*, s. 55-57

TEORI/ANALYSE

Michael Belotti: "Dietrich Buxtehudes Praeludium in d", *Orglet i Sct. Maria Kirke i Helsingør*, s. 97-109

Niels Viggo Bentzon: *Fokus på en musikalsk fløderandsituation*. Bogan, [Lyngby] 1999, 200 s.

Carl Bergstrøm-Nielsen og Jørgen Lekkfeldt: "Genopdag polyfonien. Et essay i anledning af år 2000", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/4 (1999-00) s. 110-15

Kai Ole Bøggild: "Om figurlære og musikalske figurer i Buxtehudes orgelkoraler", *Orglet i Sct. Maria Kirke i Helsingør*, s. 110-25

- Jens Hesselager: "Das 'Double' des Komponisten. Konsequenzen dänischer Einfachkeit bei Pelle Gudmundsen-Holmgreen", *Positionen* 41 (November 1999) s. 27-32
- Jens Hesselager: "Komponistens Double. Højtskrivning og nedskrivning i Pelle Gudmundsen-Holmgreens *Double*", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/4 (1999/00) s. 116-21
- Jan Maegaard: "Hvordan lyder naturen?", *Til Finn Benestad*, s. 474-82
- Torben Sangild: "Forsøg på at forstå Plateaux pour deux I-II", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/8 (1998/99) s. 264-67
- Søren Hallundbæk Schauer: "Uendelighed og række", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/6 (1998/99) s. 205-10
- Søren Hallundbæk Schauer: "Fra Canon til stjernerne. Om rytme, astrologi og form i Per Nørgårds 3. symfoni", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/7 (1998/99) s. 228-33
- Heinrich W. Schwab: "Zur Struktur der Kadenzen in Edvard Griegs Klavierkonzert op. 16", *Til Finn Benestad*, s. 71-89
- Morten Topp: "He led them forth like sheep. Når teksten substituerer den rytmiske notation – en studie i Händels oratorium Israel in Egypt", *M&F* 24, s. 55-78
- David Yearsley: "Towards an Allegorical Interpretation of Buxtehude's Funerary Counterpoints", *Music & Letters* 80/2 (May 1999) s. 183-206
- ÆSTETIK/FILOSOFI
- Martin Barnier: "På vej mod bylyden – en æstetisk analyse af bylyden i de første, franske talefilm", *Byens konkylliesang*, s. 85-103
- Michel Chion: "Byens lyde og byens musik", *Byens konkylliesang*, s. 32-39
- Catharina Dyrssen: "Lydrum – Koncertrum. Institutioner og installationer i byens musikliv", *Byens konkylliesang*, s. 135-51
- Eva Noer Kondrup: "Tilhørende hvad? – en semantisk refleksion", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/8 (1998/99) s. 268-71
- Birger Langkjær: "En anden verden – lyd og musikstrategier i Jacques Tatis *Play Time* (1967)", *Byens konkylliesang*, s. 104-21
- Palle Schantz Lauridsen: "Filmbyer og lydlandskaber", *Byens konkylliesang*, s. 63-84
- Ansa Lønstrup og Lene Tortzen Bager (eds.): *Kunsten og værket. Æstetikstudier VI*. Aarhus University Press, Århus 1999, 181 + 8 s.
- Per Nørgård: *Ambiguity – In Musical Composition, in Musical Experience and in Man (Reflections on a Millennial change)*. The Prince of Hesse Memorial Lecture. The Britten-Pears Library, Aldeburgh 1999, 20 s.
- Karl Aage Rasmussen: "Hvem ejer musikken?", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/1 (1999/00) s. 3-8
- Jens Martin Roelsgaard: "Lederen skal holde takten – en rapsodi om musik og ledelse", *Ledelse i dag* 34 9/2 (sommer 1999) s. 114-21
- R. Murray Schafer: "*Soundscape* og akustisk økologi", *Byens konkylliesang*, s. 12-17
- Søren Schou: "Gaderåb, bilhorn og skyskrabere med lyd. Om at sætte storbyen i musik", *Byens konkylliesang*, s. 40-59
- PÆDAGOGIK/TERAPI
- Arne Berg: "Om den klassiske korsang i en dansk skole og kor", *Københavns Drengeskole*, s. 51-53
- Carl Bergstrøm-Nielsen: "Intuitiv musik og grafisk notation på Aalborg Universitet – om to musikrelaterede fag på musikterapistudiet og deres teoretiske baglande", *Col Legno* 1/99 (april 1999) s. 1-37
- Kirsten Fink-Jensen: "Musik som metafor for børns udtryk", *Didaktisk refleksion – i æstetiske og humanistiske fag*, (Forskningstidsskrift fra Danmarks Lærerhøjskole) 3/4 (1999) s. 65-88
- Erik H.A. Jakobsen: "Musikpædagogisk nytænkning", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/6 (1998/99) s. 195-98

- Erik Lyhne og Lene Nedergård: "Med den musiske dimension for øje", *Kvan* 19/53 (marts 1999) s. 62-76
- Frede V. Nielsen: "Den musikpædagogiske forsknings territorium: Hovedbegreber og distinktioner i genstandsfeltet", *Skolefag, læring og dannelse* (Arbejdsrapport 14). Danmarks Lærerhøjskole, København 1999, s. 1-43
- Frede V. Nielsen: "Grundproblemer i de musisk-æstetiske fags didaktik", *Didaktisk refleksion – i æstetiske og humanistiske fag*, (Forsknings Tidsskrift fra Danmarks Lærerhøjskole) 3/4 (1999) s. 39-49
- Klaus Nørgaard Nielsen: *Musical apprenticeship. Learning at the Academy of Music as socially situated*. Psykologisk Institut, Aarhus Universitet, Århus 1999, 252 s.
- Inge Nygaard Pedersen: "Music Therapy as Holding and Re-organizing work with schizophrenic and psychotic patients", *Clinical Applications of Music Therapy in Psychiatry*, red. af Tony Wigram og Jos De Backer. London 1999, s. 24-44
- Inge Nygaard Pedersen: "Musikterapi – et nyt behandlingstilbud", *Medicus* 29/6 (1999) s. 15-19
- Inge Nygaard Pedersen: "Inter Music Therapy in the Training of Music Therapy Students", *Nordisk tidsskrift for Musikterapi* 8/1 (1999) s. 58-76
- Søren Thirup: "Musik i folkeskolen", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/6 (1998/99) s. 189-92
- INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Ture Bergstrøm: "Stadsmusikanternes instrumenter ca. 1600-1820", *Stadsmusikanter i Danmark*, s. 19-29
- Cornelius H. Edskes: "Helsingør Sct. Mariæ, Principal 4", Zustand 1960" og "Einige Beobachtungen an den alten Prinzipalpfeifen", *Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør*, s. 9-13 og s. 14-35
- Mats Hultkvist: "Die Orgel der St. Marien-Kirche zu Helsingborg (Schweden), heutiges Torrlösa", *Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør*, s. 36-44
- Henrik Fibiger Nørfelt: "Sct. Mariæ Kirkes orgelhistorie", *Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør*, s. 45-63 og s. 127-33
- Henrik Fibiger Nørfelt: "Curriculum Vitae for Johan Lorentz (delvis efter Niels Friis)", "Bemærkninger til Curriculum Vitae for Johan Lorentz", "Selektiv Værkfortegnelse for Johan Lorentz" og "Dokumentation angående Johan Lorentz-Orgler", *Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør*, s. 64-65, 66-68, 69-76 og 77-89 samt 134-35, 136-37 og 138-41
- Henrik Fibiger Nørfelt: "Sct. Mariæ Kirkes orgelfacade 1854-1997", *Orglet i Sct. Mariæ Kirke i Helsingør*, s. 90-92, 142-43
- Ole Olesen: "Orgler" [i Holstebro Kirke], *Danmarks Kirker, Ringkøbing Amt* 1. Herning 1999, s. 224-26, 259-60, 302, 306
- Ole Olesen: "Orgler" [i Odense Sct. Hans Kirke], *Danmarks Kirker, Odense Amt* 3. Herning 1999, s. 1394-96, 1525
- Susanne Juhl Thisted: "Himmelrøsten på jorderig. Om kirkeklokkens metaforiske betydning i Grundtvigs salmer", *Hymnologiske Meddelelser* 28/2 (juni 1999) s. 109-15
- POPULÆRMUSIK
Michael Eigrtved: "Rockritualet", *Byens konkylliesang*, s. 125-34
- Morten Michelsen: "Fremtidslegender. Musikalsk fortid og nutid i David Bowies dystopier", *DÅfM XXVI*, s. 21-33
- Claus Rerup: "Jazzimprovisation og USA's femte rejse til månen", *Ledelse i dag* 34 9/2 (sommer 1999) s. 144-58
- Martin Schmidt: *Short cues. Samtaler om filmmusik*. Frydenlund, København 1999, 191 s.
- SOCIOLOGI
Rolf Davidson: "Den ny musik og de nordiske symfoniorkestre. Ny rapport redegør for 24 nordiske orkestres programmer", *Dansk Musik Tidsskrift* 73/5 (1998/99) s. 154-59
- ETNOLOGI
Annette Erler: "Gender Differences in Maltese Ballad Singing", *DÅfM XXVI*, s. 59-71

Annemette Kirkegaard: "Exodus – men hvordan? Hvad er baggrunden for reggaens enorme popularitet i Afrika", *M&F* 24, s. 79-114

Daniella Kuzmanovic: "Min sjæl brænder": Fra repræsentation til uomtvistelig sandhed", *Jordens folk* 34/1 (1999) s. 36-46

DANSEFORSKNING

August Bournonville: *Letters on Dance and Choreography. Translated and annotated by Knud Arne Jürgensen*. Dance Books, London 1999, x + 77 s.

Anders Chr. N. Christensen: "Monnevet og Mollevit. Menuettrationer på Randersegnen og på Æro", *Folk og Kultur. Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindervidenskab* 1999, s. 94-126

Inger Damsholt: *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music*. Ph.d.-afhandling, The History and Aesthetics of Dance. Institute of Nordic Philology – Faculty of Humanities, University of Copenhagen, [København] 1999, 216 s.

Knud Arne Jürgensen: "Balletmesterens bonmots by August Bournonville. Ed. with an introduction by Knud Arne Jürgensen", *Den Danske Balletklub 1949-1999 Jubileumsskrift*. København 1999, s. 24-33

Knud Arne Jürgensen: *Verdiana Giuseppe Verdi* (Programmbuch) 44. Udg. af Staatsoper Unter den Linden, Berlin. Insel Verlag, Berlin 1999, 104 s.

IKONOGRAFI

Inger Sørensen: "Et Mozartportræt i Danmark. Løsningen på en gåde", *Bøger, Samlinger, Historier*, s. 289-96 (tidligere udgivet i *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*, 7/4 (1993))

FILOLOGI

Leif V.S. Balthzersen: "Nodeskrift i middelalderen", *Sfinx* 22/3 (1999) s. 107-10

Dan Fog: "Om at studere Grieg-udgaver", *Til Finn Benestad*, s. 12-23

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

John Fellow (ed.): *Carl Nielsen til sin samtid. Artikler, presseindlæg, interview, værknoter og manuskripter*, bind 1: 1891-1925, bind 2: 1926-1931, bind 3: Noter og registre. Gyldendal, København 1999, 919 s.

Michael Fjeldsøe, Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Elly Bruunshuus Petersen, Kirsten Flensborg Petersen (eds.): *Carl Nielsen Værker I/1-3, Maskarade. Komisk opera i tre akter; tekst af Vilhelm Andersen efter Ludvig Holberg* (dansk og tysk tekst). Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 1999, xlv + 800 s. (1: *Ouverture, Første akt*, 2: *Anden akt*, 3: *Tredie Akt, Appendiks* samt et bind med *Kritisk Beretning*).

Niels Bo Foltmann (ed.): *Carl Nielsen Værker II/3, Symfoni nr. 3, op. 27, Sinfonia espansiva*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 1999, xxvi + 206 s.

Henrik Glahn (ed.): *H.O.C. Zinck: Koral-Melodier 1801*. Faksimileudgave af "Koral-Melodier til den Evangelisk-christelige Psalmebog" København, 1801. Samfundet Dansk Kirkesang, [København] 1999, 165 s., heraf efterskrift s. 139-65

Peter Hauge og Thomas Michelsen (eds.): *Carl Nielsen Værker II/7, Andante tranquillo e scherzo for strygeorkester; Suite for strygeorkester, opus 1; Symfonisk rhapsodi; Ouverture, Helios, opus 17*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 1999, xxxix + 152 s.

Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*.

1: Indledning. Breve 1780-1859, 2: Breve 1860-1889, 3: Breve 1890-1900. Kildefortegnelse. Personregister. Værkregister over familien Hartmanns kompositioner (Danish Humanist Texts and Studies 17). Museum Tusculanums Forlag, København 1999, 1835 s.

Supplement til bibliografi 1998

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

Fyens stiftsbog

Fyens stiftsbog 1998. Red. af Chr. Dickmeiss m.fl. Odense 1998, 212 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Ole Brinth: "Kirkekorets mening og muligheder. Korets plads i gudstjenesten, menigheden og kirken", *Fyens stiftsbog*, s. 74-87

Lars Frederiksen: "Kling, hver gammel kirkesalme, som du først var gjort i går!", *Fyens stiftsbog*, s. 114-20

FØR CA. 1600

Bjarne Schartau: "'Testimonia' of Byzantine musical practice, chiefly collected from non-musical (literary) sources III", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin Université de Copenhague* 68 (1998) s. 53-62

CA. 1600 TIL CA. 1910

John Bergsagel: "Music at the Swedish Court of Queen Christina", *Cristina di Svezia e la musica. Accademia Nazionale dei Lincei, Convegno Internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996*. Atti dei Convegni Lincei 138 (Roma 1998), s. 9-20

Birgitte Ebert: "Melodierne til B.S. Ingemanns *Høimesse-Psalmer*", *Hymnologiske Meddelelser* 27/4 (december 1998) s. 249-70

Knud Arne Jürgensen: "The Nordic Strauss", *Dance Now* 7/3 (Autumn 1998) s. 88-91

Sigrid Wilbrandt Kjær: "Nationalfølelse og religiøsitet i danske fædrelandssange i det 19. århundrede", *Hymnologiske Meddelelser* 27/3 (november 1998) s. 151-62

Harald Langberg: *Kongens opera*. Langbergs forlag, København 1998, 50 s.

EFTER CA. 1910

Jørgen Gram Christensen: "Ej blåt til lyst. Komponisten Paul Lekytić", *Vejlebogen – Årbog for Byhistorisk Selskab for Vejle* 1998, s. 5-20

Mogens Jensen: "Rytmask musik i kirken", *Fyens stiftsbog*, s. 101-11

Edward Jessen: "Emerging from the senses. Per Nørgård, Danish modernist composer", *Scandinavian Review* 86/1 (Spring-Summer 1998) s. 34-38

Torben Jørgensen: "Som dine venners børn: de fynske komponister", *Fyens stiftsbog*, s. 47-59

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB
TEORI/ANALYSE

Hans Møllerup: "Hvilken rolle spiller melodien for en salme?", *Fyens stiftsbog*, s. 61-70

ÆSTETIK/FILOSOFI

Tom Bryder: 'Entartete Musik': *The Political Historical and Psychological Background to the Infamous Musical Exhibition by the Nazis in 1938*. Institut for Statskundskab, Arbejdspapir 1998/4, 30 s.

Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i den audiovisuelle fiktionsfilm*. Ph.d.-afhandling, Institut for Film- & Medicinvidenskab, Københavns Universitet, København 1998, 226 s.

PÆDAGOGIK/TERAPI

Klaus Nørgaard Nielsen: "Den musikalske psykolog? Professionslæring i musik og psykologi", *Psyke & Logos* 19/2 (1998) s. 509-26

Inge Nygaard Pedersen: "Musikterapiens start inden for psykiatrien – lidt historie", *Indføring i musikterapi som en selvstændig behandlingsform*, (Musikterapi i psykiatrien, 1998/1), red. af Inge Nygaard Pedersen. Musikterapi-klinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus – Aalborg Universitet. Aalborg 1998, s. 11-21

Inge Nygaard Pedersen, Britta Frederiksen og Charlotte Lindvang: "Musikterapiens indplacering i Danmark – som akademisk disciplin, som behandlingstilbud inden for psykiatrien i Danmark og i en forståelse af psykiske problemer", *Indføring i musikterapi som en selvstændig behandlingsform*, (Musikterapi i psykiatrien 1998/1), red. af Inge Nygaard Pedersen. Musikterapi-klinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus – Aalborg Universitet. Aalborg 1998, s. 21-45

Inge Nygaard Pedersen: "Musikterapi som det første skridt i psykoterapeutisk behandlingsform med skizofrene/psykotiske patienter, – en holdende og reorganiserende metode",

Indføring i musikterapi som en selvstændig behandlingsform, (Musikterapi i psykiatrien 1998/1), red. af Inge Nygaard Pedersen. Musikterapi-klinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus – Aalborg Universitet. Aalborg 1998, s. 45-65

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Gert J. Almind: "Jensen Music Automates A/S", *Danmarks Tekniske Museum, Årbog 1996-97*. Helsingør 1998, s. 56-67

Bendt Gammeltoft-Hansen: "Orglet i gudstjenesten", *Fyens Stiftsbog*, s. 143-49

Torben Krebs: "«Luftpostej eller vindfrikadeller?»: en 'forhånds anmeldelse' af et usædvanligt orgelprojekt", *Fyens Stiftsbog*, s. 125-33

POPULÆRMUSIK
Lars Rasmussen: *Abdullah Ibrahim. A Discography*. The Booktrader, København 1998, 240 s.

ETNOLOGI
Eva Fock: "Kært barn har mange navne. Musikkens akkorder til indvandrerforskningen", *Information om indvandrere* 2/1 (1998) s. 6-11

DANSEFORSKNING
Knud Arne Jürgensen: "The 'Ballet of the Nuns' from *Robert le Diable* and its Revival", *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, udg. af Sieghart Döhring og Arnold Jacobshagen. Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16, Laaber 1998, s. 73-86

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Carsten E. Hatting (ed.): *C.E.F. Weyse: Symfonier*. 1: *Symfonier 1 & 2*. 2. *Dania Sonans IX/I*, udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning. Engstrøm & Sødning, København 1998, xii + 127 s.

Dansk Selskab for Musikforskning 1999

Ved Selskabets ordinære generalforsamling tirsdag den 23. marts 1999 blev Annemette Kirkegaard nyvalgt til bestyrelsen, og Eva Maria Jensen og Thomas Holme Hansen blev genvalgt. Som suppleant valgtes Lisbeth Torp, og Henrik Palsmar blev genvalgt som revisor. Kontingentet blev uændret fastsat til 100 kr. for ordinære medlemmer, 125 kr. for to medlemmer med samme adresse og 50 kr. for studerende; medlemsprisen for årbogen forblev uændret 125 kr.

På sit møde den 16. april 1999 konstituerede bestyrelsen sig med Peter Woetmann Christoffersen som formand, Mogens Andersen som næstformand og Morten Michelsen som kasserer, mens sekretærfunktionen varetages af de bestyrelsesmedlemmer, som har sin daglige gang på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet.

Der har i 1999 været holdt følgende medlemsmøder, som alle har fundet sted kl. 19.30 på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K:

Torsdag 25. februar; Heinrich W. Schwab: Om projektet 'Byen Københavns musikhistorie'.

Tirsdag 23. marts, Annemette Kirkegaard fortalte efter generalforsamlingen kort om sin forskningsrejse til Zanzibar.

Onsdag 7. april, Karl Aage Rasmussen: Om musikalsk tid.

Fredag 16. april, Ståle Wikshåland (Oslo): Lidelser og lament – Claudio Monteverdis "Ariana".

Mandag 3. maj, Jens Peter Jacobsen: En videnskabelig udgivelse af gammel musik på internet.

Tirsdag 12. oktober, Peter Vuust: Polyrhythmik og –metrik i moderne jazz belyst ved Miles Davis' Kvintet fra 1963-68.

Onsdag 3. november, Steen K. Nielsen: Steve Martland – kulturalanalytiske betragtninger over en komponistkarriere.

Mandag 29. november; Christian Martin Schmidt (Berlin): Johannes Brahms: Von der nicht entwickelnden Variation – das Klarinettenquintett op. 115.

Fredag 10. december, Arnfinn Bøe-Rygg (Oslo): Adornos aktualitet for musiktænkningen.

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff., i alt 27 bd.).

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark:

I *Værker af Mogens Pedersen*. Udg. af Knud Jeppesen. København 1933. Udsolgt.

II *Madrigaler fra Christian IV's tid.* (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

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 Værker for Klaver 1-3.* Udg. af Gorm Busk. Engstrøm & Sødning 1997.

IX C.E.F. Weyse: *Symfonier. Bind 1-2: Symfonierne 1-4.* Udg. af Carsten E. Hatting. Engstrøm & Sødning 1998-2000.

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.

Programmet vil være inddelt i plenarsessioner om formiddagen og parallelsessioner om eftermiddagen. Temaerne for de fire formiddage er følgende: 16. aug.: *Musikforskning i dens 'udadsøgende' aspekter (Musik som kultur)*, hovedtaler: Marcia J. Citron, Rice University, Texas; 17. aug.: *Musikforskning i dens 'indadsøgende' aspekter (Musik som tekst)*, hovedtaler: Leo Treitler, City University of New York; 18. aug.: *Musikpedagogik og musikterapi*, hovedtaler: Even Ruud, Institutt for Musikk og Teater, Oslo; 19. aug.: *Musikvidenskabelig formidling*, hovedtaler: Henrik Karlsson, Kungliga Musikaliska Akademien, Stockholm. Modeledere samt diskussionspaneler til formiddagens sessioner er udpeget. Ved fristens udløb var der indsendt omkring 100 abstracts til eftermiddagsprogrammet.

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). Den 4.-5. februar 2000 afholdtes det andet og sidste møde i den nordiske programkomité.

Kongresgebyret er fastsat til kr. 600 og kr. 300 for (ph.d.-/) studerende. Foreløbigt program udsendes maj 2000. Frist for tilmelding er 1. maj 2000. Yderligere oplysninger kan hentes på kongressens hjemmeside, www.au.dk/nmk2000, som opdateres løbende. Alle forespørgsler bedes rettet til: NMK2000, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Langelandsgade 139, DK-8000 Århus C. Tlf.: 89 42 51 51. E-mail: nmk2000@hum.au.dk.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O. LIGN.

DOREMI. *Musikvidenskabeligt Instituts fagblad*, 24. årg. nr. 3 (marts 1999), 4 (maj 1999), 25. årgang nr. 1 (oktober 1999) og 2 (december 1999), red. af Marc Eley, Jesper Thaning Hansen, Christian Malmose og Emil Svendsen. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 1999. 60, 36, 36, 40 s.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 12 (april 1999). Paul Sacher Stiftung, Basel 1999. 56 s., ill., ISSN 1015-0536.

Music in Art, International Journal for Music Iconography XXIII 1-2 Spring - Fall 1998, red. af Zdravko Blazekovic. Research Center for Music Iconography of the City University of New York, A-R Editions, Madison, Wisconsin 1999. 124 s., ill., ISSN 1522-7464.

Nordic Sounds, red. af Anders Beyer, 1-4 (1999), 32 s., ill., ISSN 0108-2914.

Paul Sacher Stiftung: *Settling New Scores; Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation. Dokumentation der Ausstellung in der Pierpont Morgan Library in New York*. Paul Sacher Stiftung, Basel 1999. 44 s., ill., intet ISBN.

Svensk Tidskrift för Musikforskning 81 (1999), red. af Anders Carlsson. Svenska Samfundet för Musikforskning, Göteborg 1999, 160 s.

BOGUDGIVELSER

Per F. Broman: *Back to the Future – Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambraeus* (Publications of the University of Gothenburg Department of Musicology 57). University of Gothenburg, Göteborg 1999. 354 s., noder, ISBN 91-8597450-1, ISSN 0348-0879.

Vjera Katalinic, Zdravko Blazekovic (eds.): *Music, Words, and Images*. Croatian Musicological Society (HMD), Zagreb 1999. 457 s., ill., noder, (engelsk, tysk, italiensk og kroatisk tekst) ISBN 953-6090-12-0.

Michael Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*, Forlaget Hr. Nilsson, København 1999. 397 s., ill., noder, ISBN 87-987629-0-7.

Jens Henrik Koudal: *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark 1660-1800*. Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet, København 2000, 638 s., ill., ISBN 87-7289-548-9.

Peter Reinholdsson: *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-group Performance in Jazz* (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia Nova Series 14). Uppsala, Institutionen for Musikvetenskap, 1998. Doktorafhandling. 440 s., ill., noder, inkl. CD, ISBN 91-5544-243-9.

Stanislav Tuksar (ed.): *Zagreb and Music. Zagreb 1994 - 1994, Zagreb and Croatian Lands as a Bridge Between Central-European and Mediterranean Musical Cultures*. Croatian Musicological Society (HMD), Zagreb 1998. 640 s., ill., (engelsk, tysk, italiensk, fransk og kroatisk tekst), ISBN 953-6090-06-6.

Hans Weisethaunet: *The Performance of Everyday Life, The Gaine of Nepal*. Universitetsforlaget / Scandinavian University Press, Oslo 1998. 342 s., ill., ISBN 82-00-12991-8, ISSN 0806-3222.

NODEUDGIVELSER

Carsten E. Hatting (udg.): *Dania Sonans IX/1, Weises symfonier* bd. 1. Dansk Selskab for Musikforskning, København 1998. xii + 127 s., ill., ISBN 87-87-87091-61-5, ISSN 0105-9637.

CD-UDGIVELSER

Music From Guatemala 1, Caprice Records, Stockholm 1999. CAP 21598 (1 cd med booklet, 36 s.).

Music From Guatemala 2, Caprice Records, Stockholm 1999. CAP 21631 (1 cd med booklet, 36 s.).

Oktetten Ehnstedts Eft. Stockholms hemvärnsoktett: *Vid denna källa*. Caprice Records, Stockholm 1999. CAP 21529 (1 CD med booklet, 24 s.).

Äldre svenska spelmän/ Swedish Fiddlers from the Past (MUSICA SVECIAE / Folk Music in Sweden). Caprice Records, Stockholm 1999. CAP 21604 (3 cd'er med booklet, 40 s.).

Skribenter i dette bind

Maria Alexandru, ph.d.-stud., cand.phil.,
Eduard Pflüger-Strasse 45, D-53113 Bonn
malexand@gmx.de

Erik Bach, rektor,
Det jyske Musikkonservatorium,
Fuglesangs Allé 26, 8210 Århus V
eb@musik-kons.dk

Peer Birch, professor,
Elmelundsvej 33, 8400 Ebeltøft

Erik Christensen, programmedarbejder,
cand.mag., Mosekrogen 23, 2860 Søborg
erc@timespace.dk

Michael Fjeldsøe, cand.mag., ph.d.,
Vestervang 34A, 2.th., 2500 Valby
ukmf@ringamt.dk

Jette Barnholdt Hansen, ph.d.-stipendiat,
cand.mag., Bondetinget 4, st.th., 4000 Roskilde
j-barnholdt@roskilde.mail.telia.com

Finn Egeland Hansen, professor, dr. phil.,
Horstvedvej 15, 8560 Kolind

Thomas Holme Hansen, forskningsadjunkt, ph.d.,
Harald Kiddes Vej 42, 8230 Åbyhøj
musthh@hum.au.dk

Carsten E. Hatting, lektor, mag.art.,
Wiehesvej 11, 2900 Hellerup
hatting@hum.ku.dk

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, MA, ph.d.,
Gl. Kongevej 78, 3.tv., 1850 Frederiksberg C
ph@kb.dk

Sven Rune Harsteen, ph.d.-stipendiat,
cand.theol., Institut for Kirkehistorie, Køben-
havns Universitet, Købmagergade 44-46, 1159
København K, hav@teol.ku.dk

Sven-Erik Holgersen, netværkssekretær,
cand.mag., Overbys Allé 25, 2500 Valby
svho@dlh.dk

Fabian Holt, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
Cedervænget 37, 3.th., 2830 Virum
fabian@stud.hum.ku.dk

Sten Høgel, lektor, cand.mag.,
Hesselvangen 6, Ganløse, 3660 Stenløse
shoegel@hum.ku.dk

Anne Ørbæk Jensen, forskningsbibliotekar,
cand.mag., Hammerichsvej 41, 4760 Vording-
borg, aoj@kb.dk

Knud Ketting, cand.mag.,
Nørre Farimagsgade 11, 4.th., 1364 Køben-
havn K

Annemette Kirkegaard, lektor, ph.d.,
Blågårdsgade 2, 1.tv., 2200 København K
kirkegd@hum.ku.dk

Ole Kongsted, musemsinspektør, cand.phil.,
Birkelyngen, Tibirke Sand, 3300 Frederiksværk
ok@kb.dk

Niels Krabbe, førstebibliotekar, cand.mag.,
Stolpevej 16, 2650 Hvidovre
nk@kb.dk

Bertel Krarup, rektor,
Linde Allé 13, 5230 Odense M
krarup@dfm.dk

Jan Maegaard, professor emeritus, dr.phil.,
Duevej 14, 6., 2000 Frederiksberg

Bo Marschner, professor, mag.art.,
Svejstrupvej 31, Svejstrup, 8660 Skanderborg

Morten Michelsen, adjunkt, ph.d.,
Hvidbjergvej 7, 1.th., 2720 Vanløse
momich@hum.ku.dk

Steen Kaargaard Nielsen, cand.mag., ph.d.,
Vestre Ringgade 192, 1.th., 8000 Århus C
musskn@hum.au.dk

Frede V. Nielsen, professor, dr.pæd., Inst. for
Æstetiske Fag og Medicpædagogik, Danmarks
Lærerhøjskole, Emdrupvej 101, 2400 Køben-
havn NV, fvn@dlh.dk

Per Erland Rasmussen, docent,
Skibhusvej 238, 5000 Odense C

Peter Vuust, docent,
Trygsvej 9, 8230 Åbyhøj
peter.vuust@get2net.dk

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.