

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXVIII
2000

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXVIII

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING
XXVIII
2000

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

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

I kommission hos
Engstrøm & Sødning Musikforlag

KØBENHAVN 2001

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

© 2001 forfatterne

Sats og layout: Hans Mathiasen

Tryk: Werks Offset, Århus

ISBN 87-88328-17-1 · ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af *Statens Humanistiske Forskningsråd*

Deadline for næste årgang (XXIX) er 1. oktober 2001

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), 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: Carl Nielsen: Andante tranquillo e Scherzo for Strøgeorkester, manuskript, Det Kongelige Bibliotek samt Melchior Borchgrevinck (ed.): Giardino novo [...] il secondo libro, København 1606, Canto fol. 1^v (Foto: British Library)

Indhold

REDAKTIONELT	7
ARTIKLER	
Danish Diplomacy and the Dedication of <i>Giardino novo II</i> (1606) to King James I SUSAN G. LEWIS	9
Mogens Pedersøns madrigaler og madrigaletter. En dansk komponists forhold til den italienske vokalmusik på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede KITTI MESSINA	19
Knud Jeppesens <i>Kontrapunkt</i> – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede THOMAS HOLME HANSEN	35
RAPPORTER	
<i>Projekter</i>	
Computeræstetik – udvikling af computerartefakter ud fra et musikæstetisk perspektiv (<i>Jakob Cloos Bojesen</i>)	53
Det mellemværende i musikken (<i>Anders Bonde</i>)	54
Instrumentationsteori og nyere kompositionsmusik (<i>Jens Hesselager</i>)	55
De teologiske aspekter ved århundredeskiftets musik (<i>Eva Maria Jensen</i>)	56
Musikalske normer i populærmusik (<i>Jesper Juellund Jensen</i>)	57
Danmarks Radios betydning for den ny musik efter 1945 (<i>Mogens Andersen</i>)	58
Mongolernes musikkultur i Kina (<i>Annette Erler</i>)	59
Musikliv i Europa 1600-1900 (<i>Jens Henrik Koudal</i>)	60
<i>Kongresser</i>	
Musikpædagogisk forskning og udvikling i Danmark (<i>Sven-Erik Holgersen</i>)	62
The Past in the Present (<i>Nils Holger Petersen</i>)	63

13. <i>Nordiske Musikforskerkongres</i>	
‘New Musicology’ und ‘hermeneutics’ – ein Rückfall? (<i>Siegfried Oechsle</i>)	65
Nordisk Musikkforskerkongres, Århus 2000 (<i>Erik Steinskog</i>)	70

Institutioner

Musikforskning ved Nordjysk Musikkonservatorium (<i>Peter Wang</i>)	73
---	----

ANMELDELSER

Bøger

Henrik Glahn: <i>Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973</i> (Hans Kuhn)	75
Jens Henrik Koudal: <i>For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800</i> (Gunnar Ternhag)	76
Inger Sørensen: <i>Hartmann. Et dansk komponistdynasti</i> (Niels Bo Foltmann)	78
Steen Chr. Steensen: <i>Musik er liv. En biografi om Carl Nielsen</i> (Daniel M. Grimley)	79
Hans Weisethaunet: <i>The Performance of Everyday Life. The Gaine of Nepal</i> (Annette Erler)	81
Martin Granau: <i>Holms Vision. Radiosymfoniorkestret 75 år</i> (Steen Kaargaard Nielsen)	82
Per Olov Broman: <i>Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupasta liv?</i> (Michael Fjeldsøe)	84
Patrice Chopard: <i>Ib Nørholm. Tradition in his music and thinking</i> (Jens Brincker)	86
Peter Vuust: <i>Polyrytmik og -metrik i moderne jazz</i> (Peter Reinholdsson)	87

Noder

Carsten E. Hatting (ed.): <i>C.E.F. Weyse. Symfonier</i> (Signe Rotter)	89
---	----

BIBLIOGRAFI 2000

(<i>Anne Ørbæk Jensen</i>)	92
------------------------------	----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning 2000	101
Tilsendte publikationer	102
Skribenter i dette bind	103
Forfattervejledning	104

2000 var året, da Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, var vært for den 13. *Nordiske Musikforskerkongres*. Det var den hidtil største og samtidig mest 'internationale' i rækken, idet der fra den 15. til den 19. august på ialt 35 sessioner blev givet langt over 100 indlæg af deltagere fra Australien, England, Israel, Polen, Tyskland og USA, foruden naturligvis af repræsentanterne for den nordiske musikforskning. De mange logistiske opgaver, som et sådant arrangement medfører, blev løst på forbilledlig vis, og deltagerne oplevede en kongres, der forløb uden nogen problemer.

Mens de internationale gæster overvejende fokuserede på nordiske temaer, kunne de nordiske forskere fremvise en imponerende emnemæssig bredde, der kronologisk, geografisk og tematisk var så stor som aldrig før. Det har længe været umuligt at tale om én musikvidenskabelig kanon, dertil er fagets teoridannelser, metoder og genstandsfelter blevet for omfattende og komplekse, og kongressens fire hovedtemaer, "musik som kultur", "musik som tekst", "musikpædagogik og musikterapi" samt "musik og kommunikation" afspejlede således, hvordan den traditionelle musikvidenskabs filologiske og værkorienterede tilgang nu blot er én mulighed blandt flere.

Kongressen har også sat sit præg på denne udgave af *Dansk Årbog for Musikforskning*, som vanen tro indeholder en artikel-, en rapport- og en anmeldelsessektion. Artiklerne er denne gang relateret til en fælles tidsperiode, nærmere bestemt den sene renæssance. Susan Lewis (Princeton) har valgt at fokusere på dedikationen i madrigalantologien *Giardino novo II* fra 1606, som Melchior Borchgrevinck skrev til den engelske konge James I. Ved at rette blikket mod dedikationen åbner Lewis for en undersøgelse af, hvordan musiktryk i renæssancen kunne bruges som redskab til at opnå politiske mål, i dette tilfælde ønsket om at styrke båndene mellem Danmark og England. Kitti Messina (Monza) undersøger den italienske påvirkning i Mogens Pedersøns madrigaler og madrigaletter, og fremhæver i den forbindelse væsentlige overensstemmelser med værker af de samtidige komponister Amante Franzoni og Francesco Di Gregorii. Endelig går Thomas Holme Hansen (Århus) mere faghistorisk til værks med sin undersøgelse af Knud Jeppesens epokegørende lærebog i palestrinakontrapunkt, *Kontrapunkt*. Specielt spørger han til dens indflydelse på og status inden for det 20. århundredes øvrige lærebøger i vokalkontrapunkt.

Både Susan Lewis' og Thomas Holme Hansens artikler ligger i forlængelse af indlæg på den nordiske musikforskerkongres, og i rapportsektionen har redaktionen valgt at bringe to reaktioner på de fire dages aktiviteter, dels et indlæg af Siegfried Oeschle, der i forlængelse af Leo Treitlers indlæg på kongressen viderefører diskussionen om hermeneutikkens status i dagens musikvidenskab, dels en bredere omtale af kongressens hovedindlæg og udvalgte sessioner af Erik Steinskog. Desuden præsenteres fem nye ph.d.-projekter, som er spredt såvel geografisk som institutionelt, men som alle overvejende omhandler emner i det 20. århundredes musikhistorie. Rapporterne fra landets musikonservatorier fortsættes med et bidrag fra Nordjysk Musikonservatorium, og der er rapporter fra flere andre forskningsprojekter og konferencer.

I anmeldelsessektionen omtales noget af det seneste års høst af musikvidenskabelig litteratur, herunder den seneste danske doktordisputats i musik, monografier om Hartmann-dynastiet, Carl Nielsen og Ib Nørholm samt nodeudgivelser af Weyses symfonier. Også dansk salmehistorie og orkesterhistorie, jazz og musik-etnologi er blandt emnerne.

En lang række personer har på forskellig måde bidraget til arbejdet med denne årbog. Først og fremmest selvfølgelig de mange forfattere, men også Greger Andersson (Lunds Universitet), Hans Weisethaunet (Bergen), Axel Teich Geertinger (København), Peter Hauge (Det Kongelige Bibliotek) og Jette Barnholdt Hansen (Roskilde), der har hjulpet redaktionen på forskellig vis. En stor tak til dem alle. En bevilling fra Statens Humanistiske Forskningsråd har sikret den økonomiske side af udgivelsen og dermed fortsat gjort det muligt at publicere en årbog, der forsøger både at afspejle et dybdeborende musikvidenskabeligt arbejde og give overblik over tendenser, mangfoldighed og forandringer inden for faget.

Århus og København i marts 2001

Michael Fjeldsø, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen

Danish Diplomacy and the Dedication of *Giardino novo II* (1606) to King James I^{*}

By SUSAN G. LEWIS

The dedication is a common fixture of Renaissance music prints, but one whose artistic currency is often underrated. Already in the years 1538-40 – when they first began to appear in large numbers in Italian music prints – dedicatory texts observed recognised formulas, rhetorical tropes, and strategies of persuasion that only rarely departed from conventional parlance.¹ Contemporary manuals or ‘how-to books’ even circulated these devices in the form of advice, samples, and guidelines for better letter writing.² But despite their perceived status as commonplace appendages, contemporaries regarded early-modern book dedications as tools of cultural power, commodities of exchange that served the needs of both authors and their patrons. Composers used dedications to honour a current employer or flatter a future one, to supplement their income, to pay homage to a teacher, or to gain entry into a prestigious circle of musicians.³ By the same token, merchants, lesser nobility, and monarchs capitalised on the potential role dedications could play in advertising their fame and legitimating their status.

^{*} This article is based on papers delivered at the 13th Nordic Musicological Congress (Aarhus 2000) and the Medieval and Renaissance Music Conference (Oxford 2000). I would like to thank Carolyn Abbate, Jane A. Bernstein, Anthony Grafton, and Wendy Heller for their many suggestions.

¹ Jane A. Bernstein, “Printing and Patronage in Sixteenth-Century Italy”, *Revista de Musicología* 16/5 (Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología) (1993) p. 2605. My summary is based on Bernstein (1993) pp. 2603-13 and Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press 1539-1572*, New York 1998, pp. 145-48.

² For a famous northern example, see Justus Lipsius, *Principles of Letter-Writing: A Bilingual Text of Justi Lipsi Epistolica Institutio* (1591), eds./transl. R.V. Young and M.T. Hester, Carbon-dale 1996. For Italian examples, see Amedeo Quondam, *Le ‘carte messaggere’. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Rome 1981.

³ The dedications of Hans Nielsen’s *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice 1606) and Mogens Pederson’s *Madrigali a cinque voci Libro primo* (Venice 1608), for instance, pay homage both to their employer, Christian IV, and their teacher, Giovanni Gabrieli. There is a wealth of literature on patronage during this period: Claudio Annibaldi, “Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: The Perspective from Anthropology and Semiotics”, *Recercare* 10 (1998) pp. 173-82; Claudio Annibaldi, “Introduzione”, Claudio Annibaldi (ed.), *La musica e il mondo: Meccenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna 1993, pp. 9-45; F.W. Kent and Patricia Simons (eds.), *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1987, especially Kent and Simons, Chapter 1, “Renaissance Patronage: An Introductory Essay”, pp. 1-21; Guy Fitch Lytle and Stephen Orgel (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981; and Eleanor Rosenberg, *Leicester: Patron of Letters*, New York 1955.

As a public, written discourse, dedicatory texts offered a verbal framework for the musical discourse they preceded. In this sense these documents can serve as ‘cultural informants’, shedding light on the function and intended audience of the print. The dedication of *Giardino novo* [. . .] *il secondo libro* (1606) to James I of England is a notable example of this.⁴ The dedication is reproduced on pp. 12–13.

Printed in Copenhagen by Heinrich Waldkirch, the volume is the second of a two-part series of anthologies of Italian madrigals compiled by Melchior Borchgrevinck (c. 1570–1632), a Netherlander employed as court organist and later chapel master to Christian IV.⁵ Borchgrevinck dedicated the first volume (not surprisingly) to his employer, the Danish king, who had financed Borchgrevinck’s recent Venetian studies with Giovanni Gabrieli.⁶ The address is in Italian and in it we find all the recurring tropes and conventional bows to a patron that formed part of the early-modern prefatory apparatus.⁷ That Borchgrevinck did not dedicate the second volume to Christian IV – choosing instead the king’s brother-in-law James I – is striking. The vast majority of music issued in Copenhagen was dedicated to Christian IV and the king’s reputation as a patron of the arts extended beyond the Danish borders as well.⁸ Why is *Giardino novo II* an exception? The choice of language for the text – French – is also puzzling, considering the language did not relate to the musical content of the print and was not spoken at the Danish court.

⁴ CANTO | GIARDINO NO- | VO BELLISSIMO | DI VARI | FIORI MVSICALI SCIELTISSIMI | *il Secondo libro de* | MADRIGALI A CINQUE VOCI | *Raccolti per* | Melchior Borchgreuinc Organista del | SERENISSIMO RE DI | DANEMARCKA. | *Nouamente Stampato* | NELLA CITTA REGIA | COPENHAVEN | *Appresso Henrico Waltkirch | l’anno. del.* | M. DC. VI. Complete sets of part-books for the first volume survive at D-GhK and GB-Lbl; the second anthology is complete only at GB-Lbl. A tenor part-book containing both collections survives at D-W and three part-books (Tenore, Basso, Quinto) from the first volume survive at D-Rp. Two part-books at D-GhK (Canto, Alto) contain both *Giardino novo I* (with a title-page dated 1606) and *Giardino novo II* (for the abbreviations of library sigla, see *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1 (1980) p. xxxvi–lii). For modern editions, see Jens Peter Jacobsen (ed.), *Madrigaler fra Christian IV’s tid* (Dania sonans 3), Egtved 1967; and Henrik Glahn (ed.), *20 Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck ‘Giardino Novo I-II’, København 1605-06*, Copenhagen 1983.

⁵ Biographical information on Borchgrevinck may be found in Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Copenhagen 1892, especially pp. 94–101; and John Bergsagel, “Borchgrevinck, Melchior”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2 (1980) p. 42. On Heinrich Waldkirch, see Harald Ilsoe, *Bogtrykkerne i København og deres virksomhed ca. 1600-1810: en bibliografisk håndbog med bidrag til bogproduktionens historie*, Copenhagen 1992, pp. 39–42. For a list of music books printed by Waldkirch, see Åke Davidsson, *Danskt musiktryck intill 1700-talets mitt* (Studia musicologica Upsaliensia 7), Uppsala 1962, pp. 83–86.

⁶ Details of these visits may be found in Hammerich (1892) pp. 34–36. The trips are summarised in Niels Krabbe, *Trek af Musiklivet i Danmark på Christian IV’s Tid*, Copenhagen 1988, p. 43.

⁷ On the notion of a prefatory apparatus, see Robert S. Westman, “Proof, Poetics, and Patronage: Copernicus’s Preface to ‘De revolutionibus’”, David C. Lindberg and Robert S. Westman (eds.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge 1990, p. 167.

⁸ The following music prints all bear dedications to Christian IV: Alessandro Orologio, *Intradae*, Helmstadt 1597; Orazio Vecchi, *Le veglie di Siena*, Venice 1604; Melchior Borchgrevinck (compl.), *Giardino novo I*, Copenhagen 1605; Giovanni Fonteio Danese [Hans Nielsen], *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venice 1606; Magno Petreo Dano [Mogens Pederson], *Madrigali a*

So far, the peculiarities of this dedication – the presence of a new dedicatee, a new language, and a new audience (the English court) – have not attracted scholarly attention. But though the text may not reveal all that we would like to know about the gestation, production, and function of these anthologies, the dedication can offer a new ‘interpretive space’ – a new approach to examining the printed reception of the madrigal in Denmark.⁹ In what follows, I take a closer look at the dedication of *Giardino novo II* and suggest that it forms part of a larger political and artistic programme directed at strengthening Denmark’s ties with its northern neighbour. By proposing that madrigal prints could be instruments of political expediency, I give a function or ‘use’ to Italy abroad, one that allows for a more active Danish reception of the Italian madrigal. I draw this concept of the ‘use’ of Italy outside Italy from Peter Burke, whose work emphasises the importance of local circumstances and traditions in the study of the reception of foreign cultural models in the Renaissance.¹⁰

Perhaps the first question to address is what was the socio-political context for the dedication to James I? What was the relationship between Denmark and England and their respective rulers at the turn of the seventeenth century? The strongest link between the two royal houses was, of course, one of marriage; the countries were joined by the union of Christian IV’s sister, Princess Anne of Denmark (1574-1619), and James VI of Scotland (1566-1625, the future James I of England). The couple’s wedding of 1589 – which occasioned several months of festivities – intensified what was already a close relationship between the two northern powers.¹¹ For Denmark, promoting contacts with Great Britain formed

cinque voci Libro primo, Venice 1608; Theodorico Sistino [Truid Aagesen], *Cantiones trium vocum*, Hamburg 1608; and Giovanni [Hans] Brachrogge, *Madrigaletti a III voci*, Copenhagen 1619. The Danish king was also the recipient of a handwritten dedication accompanying Michael Praetorius’s *Musarum Sioniarum motecta et psalmi latini* (1607) and four parts of the *Musae Sioniae* (1605-7).

⁹ My approach is indebted to recent discussions of Renaissance prefaces: Westman (1990) pp. 167-205; Mary Thomas Crane, *Framing Authority: Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*, Princeton 1992; Roger Chartier, “Princely Patronage and the Economy of Dedication”, *Forms and Meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia 1995, pp. 25-42, 102-6; and Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, transl. Jane E. Lewin, Cambridge 1997.

¹⁰ See, especially, Peter Burke, “The Uses of Italy”, Roy Porter and Mikulás Teich (eds.), *The Renaissance in National Context*, Cambridge 1992, pp. 6-20; Peter Burke, *The Fortunes of the ‘Courtier’: The European Reception of Castiglione’s ‘Cortegiano’*, Oxford 1995; and Peter Burke, *The European Renaissance: Centres and Peripheries*, Oxford 1998.

¹¹ The marriage was celebrated by proxy in Copenhagen on 29 August 1589. Elaborate festivities followed in Elsinore in January 1590. For descriptions, see David Stevenson, *Scotland’s Last Royal Wedding: The Marriage of James VI to Anne of Denmark*, Edinburgh 1997. See also Thomas Riis, *Should Auld Acquaintance Be Forgot: Scottish-Danish Relations c. 1450-1707*, 2 vols., Odense 1988; Harald Ilsoe, “Gesandtskaber som kulturformidlende faktor: Forbindelser mellem Danmark og England-Skotland o. 1580-1607”, *Historisk tidsskrift* 11 ser., vol. 6 (1960) pp. 574-600; Walther Kirchner, “England and Denmark, 1558-1588”, *The Journal of Modern History* 17 (1945) pp. 1-15; and Henny Glarbo, “Om den Dansk-Engelske Forbindelse i Christian IV.s og Jacob I.s Tid”, *Fra Arkiv og Museum* 2nd. ser., vol. 2 (1943) pp. 49-80.

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

The dedication of Melchior Borchgrevinck (compl.), Giardino novo [...] il secondo libro, Heinrich Walddkirch, Copenhagen 1606, Canto fols. 1^v-2^r. Reproduced with the permission of the British Library (shelfmark K.4.e.2).

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

part of a multifaceted programme of geo-political and religious integration with its non-Scandinavian neighbours. This programme was motivated by the increased confessionalisation of Europe in the decades around 1600; Jesuit influence and the Counter-Reformation posed serious threats to northern Protestantisms.¹² The growing tensions between Denmark and Sweden were also cause for concern. Denmark's response was rooted in the strengthening of dynastic alliances, the exercise of control over the north-German Duchies, and the promotion of visits and exchanges of personnel, which included the formation of a loose network of musicians active at courts in the region.¹³ With the ascension of James to the English throne in 1603, relations with England assumed a more prominent position in Denmark's political agenda. Diplomatic missions between the two countries were frequent in the decade after his coronation, culminating in the summer of 1606 with the official visit of Christian IV to England.¹⁴

The printing of *Giardino novo II* – with its dedication to James I – coincided with the year of this royal visit. The Danish king's stay in England occasioned a formal exchange of gifts between the two courts that included books, small curiosities, and perhaps the Danish madrigal anthologies as well.¹⁵ Much cultural

¹² See Oskar Garstein, *Rome and the Counter-Reformation in Scandinavia*, 4 vols., Oslo 1963-92, especially vol. 2 (1583-1622).

¹³ See Mara R. Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark: The 'Great Wedding' of 1634*, Wiesbaden 1996; Ole Kongsted, "Christian IV. und seine europäische Musikerschaft", Robert Bohn (ed.), *Europa in Scandinavia: Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit*, Frankfurt 1994, pp. 115-26; and John Bergsagel, "Foreign Music and Musicians in Denmark During the Reign of Christian IV", Anne Ørbæk Jensen and Ole Kongsted (eds.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985*, Copenhagen 1989, pp. 19-24.

¹⁴ The King's arrival, stay, and farewell were highly publicised in the London presses and even attracted international attention from as far away as Italy. The visit is mentioned by the Venetian ambassador in London, Zorzi Giustinian, in his report of 2 August 1606 to the Venetian senate and doge (*Calendar of State Papers Venetian 1603-1607*, cited in Bryan Bevan, *King James VI of Scotland & I of England*, London 1996, p. 109). Published accounts include John Davies, *Bien Venn. Greate Brittaines Welcome to Hir Greate Friendes, and Deere Brethren the Danes*, London 1606; Henry Roberts, *The Most royall and Honourable entertainment of the famous and renowned King Christian the fourth*, London 1606; Henry Roberts, *Englands farewell to Christian the fourth*, London 1606; and Conrad Kunrath, *Relatio oder Erzehlung, wie der grossmechtigste Herr Christianus Quartus, zu Dennemarck*, Hamburg 1607. Further published accounts are given in Edward Arber (ed.), *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640*, London 1876, vol. 3, p. 142. Thanks are due to Peter Hauge for pointing this source out to me.

¹⁵ The precise dynamics of how James I acquired the print are not clear. One can assume he would have owned a copy, considering the anthology was dedicated to him. But the copy currently housed at the British Library was not catalogued there until 8 October 1861 (Jacobsen (1967) pp. xiii-xiv). The collection does not appear in the official lists of presents for the English royal couple, though it is possible that it was a private gift presented to James I. No separate payment survives in the Danish Rentemester-Regnskaber to confirm whether Borchgrevinck himself was in attendance in England. The gift exchange is discussed in Glarbo (1943) p. 65. See also the Gift Book of the University Library (Rigsarkivet, Københavns Universitets Arkiv, 16.04.01).

power was attached to the giving and receiving of gifts in Renaissance Europe, and a gift could also be used to express the closeness (desired or real) of an alliance.¹⁶ That both volumes of *Giardino novo* survive with elaborate, copper-engraved title pages further suggests their suitability for formal display.¹⁷

The dedication of *Giardino novo II* matched the anthology's visual rhetoric with a verbal one. Many passages are replete with formulaic tropes that were a recognised part of the discourse of sixteenth-century letters and epistolary texts. Despite their overuse and almost cliché status, these formulae provided a functional, literary backdrop for promoting relations between the Danish and English kings. The dedicatory address begins, for instance, with a standard salutation and 'territorial mapping':

A TRESHAVT ET TRESPVISSANT PRINCE ET SEIGNEVR JAQVES ROY DE LA GRANDE BRETAGNE, FRANCE, ET IRLANDE, DEFEN- SEVR DE LA FOY, SALVT ET FELICITE PERPETUELLE.	To the most high and mighty Prince and Lord James, King of Great Britain, France, and Ireland, Defender of the Faith. Greetings and perpetual happiness.¹⁸
--	--

This is followed by a 'cultural mapping' praising James I as patron of the arts:

LES Vertueux ont accoustumé (non sans tresapprouuees raisons) de dedier en signe de recognois- sance leurs traueux & oeuvres aux Princes & grands Seigneurs, pour tesmoigner l'honneur & la grati- tude deuë à iceux, comme Vrais Peres & Protecteurs des Vertus & sciences; [...]. Car il est certain que sans l'entretienement & soing employé par eux à maintenir la vigueur & course de ces excellens Dons de Dieu, on les verroit bien tost exterminiez & precipitez au centre de quelque barbare abysme.	The Virtues have become accusto- med (not without good reason) to dedicating as a sign of acknowledge- ment of their labours and works to the Princes and Great Lords, as testimony to their honour and gratitude to them, as True Fathers and Protectors of the Virtues and sciences; [...]. Because it is certain that without the maintenance and care given by those to uphold the vigour and course of those excellent gifts of God, one would see them all exterminated and pushed to the core of such a barbarous abyss.
---	--

The dedication proceeds with what might be termed a 'dynastic mapping', reaffirming the bonds of kinship and brotherhood that linked the two nations.

¹⁶ On the language of gift-giving, see Natalie Zemon Davis, "Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France", *Transactions of the Royal History Society* 33 (1983) pp. 69-88.

¹⁷ Both collections survive at D-GhK with less elaborate title pages dating from 1606. The decorative title page of *Giardino novo II* survives only at D-W; cf. footnote 4. It is possible that simpler, cheaper title pages were printed for commercialised distribution.

¹⁸ I would like to thank Pamela Lipson for her assistance with the translation of the dedication.

In what follows, however, there is a break from the conventional dedicatory strategy adopted so far, as the political message becomes more forceful. At this point, one expects an expression of the signee's devotion to the dedicatee, who was often his patron (or would-be future patron). But Borchgrevinck does not offer his own personal servitude to James I: he was neither employed at the English court nor seeking employment there.¹⁹ Instead, he at once affirms his allegiance to Christian IV and symbolically unites the royal houses of Denmark and England:

[...] que de cela i'ay pris courage à
poursuyure le reste de mon des-
seing, & y adioustant ceste Seconde
Partie, l'embellir & enrichir du nom
Royal de V.^{re} Ma.^{te} A ceste pensée
ma conduit la treshumble deuotion
que ie porte à ceste Royale Maison
de Danemarc, souche principalle
de ces hauts reiettons, ausquels V.^{re}
Ma.^{te} tient le rang tant signalé,
comme à tout le monde est notoire.

[...] with courage to follow the rest
of my plan, and altering this Second
Part, to embellish and enrich it with
the Royal name of Your Majesty. I
am encouraged in the idea by the
very humble devotion I bear towards
this, the Royal House of Denmark,
the main family line of these most
high scions, to which Your Majesty
holds the distinguished rank, as is
common knowledge to everyone.

The notion that Borchgrevinck adjusted his plan, 'altering this Second Part', may suggest he initially felt a certain obligation to dedicate the collection to Christian IV, to whom Danish court music is for the most part addressed.²⁰ If this were the case, it would then be tempting to propose that Christian IV himself intervened requesting a dedication to his brother-in-law, James I. Yet regardless of the lineage of the choice of dedicatee, the political impetus of the text cannot be denied. Borchgrevinck, in effect, became Christian IV's envoy, strengthening the bonds between the two courts. His political message is reinforced, moreover, by the trope of Platonic harmony among nations that follows:

A raison de quoy Platon escrit,
Que les Estats se viennent à ruiner,
quand leur harmonie default.

For this reason Plato wrote, the
States would come to ruin, when
their harmony failed.

But what are we to make of the fact that the dedication is written in French? Expressing Denmark's political alliance with England is to be expected. But the choice of French as the language to convey this sentiment is unusual. There is no extant correspondence between the monarchs in French; Latin was their regular language of written exchange.²¹ All printed accounts of Christian IV's

¹⁹ The dedication may, however, have helped pave the way for the later service of Danish court musicians, cf. John Bergsagel, "Danish Musicians in England 1611-14: Newly-Discovered Instrumental Music", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) pp. 9-20.

²⁰ Cf. footnote 8.

²¹ Cf. Rigsarkivet, Tyske Kancellis Udenrigske Afdeling, England, Special Part, A I. Correspondence between the Royal Houses, 1435-1770; and C.F. Bricka and J.A. Fridericia (eds.), *Kong Christian den Fjerdes egenhændige Breve*, 8 vols., Copenhagen 1887-1947/repr. 1969-70.

visit to England were published in English, Latin, or German.²² And there are few traces of French linguistic influence in Denmark before the 1620s: formal study was not available until the opening of Sorø Academy in 1624 and French language manuals were not printed in Denmark until 1625, decades after the *Giardini novi*.²³

The key to the use of French, then, must lie with the receivers of the dedication: James I and his court. Though not a language of the Danish court, French was already established at the Jacobean court, which inherited the language from Scotland. Scottish court culture was highly receptive to French influence, especially after the marriages of James V to two French princesses (first to Madeleine, the daughter of Francis I, in 1537, and, upon her early death, to Mary of Guise-Lorraine in 1538).²⁴ The Francophile milieu even seems to have made it necessary for Anne (the future queen) to receive instruction in the language while still in Denmark. In preparation for her new locale, a teacher was hired to instruct Anne and her sisters in French in the spring of 1589.²⁵ French also functioned as a dynastic, 'bridal' language; at their first meeting in Norway in 1589, Anne and James spoke French and their marriage was officiated in French by David Lindsay at St. Halvard's Church in Oslo.²⁶ Considering its historical presence in Danish-British relations, French may have been chosen for the dedication of *Giardino novo II* as a symbol of Christian IV's desire to forge a more intimate bond between the two courts. The Danish king's close involvement in the manufacturing and production of the anthologies – he financed their compilation through Borchgrevinck's Italian study (and gathering?) tours and made regular payments to their printer, Waldkirch – increases the likelihood that Christian IV had a hand in choosing French as the dedicatory language.²⁷

²² Cf. footnote 14.

²³ On 1 April 1624 Daniel Matras took up the post of teacher of French and Italian at Sorø, cf. Torben Glahn, *Soraner-biografier 1584-1737: Omfattende Den lille fyrsteskole 1584-1585, Frederik II's kgl. frie skole 1586-1737 derunder Christian IV's ridderakademi 1623-1665*, Copenhagen 1978. Matras went on to publish a series of French and Italian language manuals; cf. Chr. V. Bruun, *Bibliotheca Danica: Systematisk Fortegnelse over den danske Litteratur fra 1482 til 1830*, Copenhagen 1961-63, vol. 4, col. 32.

²⁴ Jamie Cameron, "The Major Magnates and the Absentee King", Norman Macdougall (ed.), *James V: The Personal Rule, 1528-1542*, East Linton 1998, pp. 131-60.

²⁵ The employment record of the French instructor for Christian IV's sisters is dated 15 March 1589 (Rigsarkivet, Kancelliets Brevbøger, Sjællandske Registre, vol. 13, fol. 63^r), cited in Riis (1988) footnote 33, p. 269.

²⁶ En route to Scotland, Anne and her entourage were forced to land in Oslo on account of inclement weather; the anxious James VI travelled to meet her there and the two were married on 23 November; Bevan (1996) p. 42.

²⁷ Expense records for the Venetian trips and a series of periodic payments to Waldkirch for supplies and services are both found in the Rentemester-Regnskaber, the official annual expense books for the court. A precedent for this sort of control over a music print is the patronage of Willaert's *Musica nova* by Prince Alfonso d'Este; Bernstein (1998) pp. 187-96 and Bernstein (1993) pp. 2604-5. See also Jessie Ann Owens and Richard J. Agee, "La stampa della 'Musica nova' di Willaert", *Rivista italiana di musicologia* 24 (1989) p. 219-305.

The dedication of *Giardino novo II* helped Denmark strengthen her presence and acceptance in international political arenas. For us, the dedication offers an explanation of one of the functions of the anthologies and helps account for their chronology, attention to artistic detail, and conditions and contexts of performance. Denmark's début as a printer of madrigals was symbolic; and, perhaps provocatively, the *Giardini novi* have an extra-musical meaning as a material object – as a commodity of exchange, a gift to be given and received. In this sense, the Italian madrigal and the dedicatory discourse the genre inspired, gave Denmark and her king a cultural status that was recognised and idealised throughout Europe.

SUMMARY

This article explores the use of the music book dedication as a cultural tool to advance political goals. Focusing on Melchior Borchgrevinck's dedication of the madrigal anthology *Giardino novo [...] il secondo libro* (Copenhagen: Waldkirch, 1606) to King James I of England, I suggest that the text forms part of a larger political and artistic programme aimed at strengthening Denmark's ties with England. Acting on Christian IV's behalf, Borchgrevinck extols the virtues of James I and encourages close relations between the royal houses of Denmark and England. These interests are furthered by the use of French as the dedicatory language to transmit these messages of kinship and harmony.

Mogens Pedersøns madrigaler og madrigaletter

*En dansk komponists forhold til den italienske vokalmusik på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede**

Af KITTI MESSINA

Mogens Pedersøn var den mest talentfulde danske komponist på Christian IV's tid. Hans gejstlige og verdslige vokale musikværker var påskønnet allerede dengang, og takket være sin mæcen lykkedes det ham at hævde sig ikke alene i Danmark men også i udlandet. Hvad angår den verdslige vokalmusik er den kontakt, Mogens Pedersøn fik med Italien, særlig betydningsfuld, idet han efter sine studier hos Giovanni Gabrieli i Venedig skrev madrigaler til italiensk tekst, der blev kendt forskellige steder rundt om i Europa.

I nærværende artikel gives der nogle oplysninger om forholdet mellem Mogens Pedersøns verdslige produktion og den italienske musikkultur, han mødte i Venedig. Pedersøns sandsynlige kontakt med en række italienske komponister belyses, og hans måde at bearbejde de italienske kulturelle påvirkninger på diskuteres.

Christian IV's kulturpolitik, Mogens Pedersøns rejser og værker¹

Christian IV lagde stor vægt på kulturelle begivenheder, idet de kunne være repræsentative for magt og velstand i hans rige. I kongens kulturpolitik havde musik

* Nærværende artikel baserer sig på forfatterens kandidatspeciale, Kitti Messina: *Mogens Pedersøn (Magno Petreo): edizione critica dei madrigali e madrigaletti*, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Cremona (Università degli Studi di Pavia) 2000. Specialet består af en kritisk-historisk analyse af Mogens Pedersøns verdslige vokalproduktion og en kritisk udgave af tekster og musik i Pedersøns madrigaler og madrigaletter. Desuden indeholder det en kritisk udgave af tekster og musik i de seks stykker af Amante Franzoni og af den madrigal af Francesco Di Gregorii, som bliver nævnt i nærværende artikel, og som der ikke eksisterer andre nyere udgaver af. Alle artiklens nodeeksempler og citater fra poesitekster stammer fra specialet. For en publiceret udgave af Mogens Pedersøns verdslige vokalmusik henvises til Knud Jeppesen (ed.): *Værker af Mogens Pedersøn* (Dania sonans 1), København 1933; Jens Peter Jacobsen (ed.): *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Dania sonans 2), Egtved 1966; Jens Peter Jacobsen (ed.): *Madrigaler fra Christian IV's tid* (Dania sonans 3), Egtved 1967.

¹ For yderligere informationer angående musikken ved Christian IV's hof og Mogens Pedersøns biografi, jf. især Angul Hammerich: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, København 1892; Ole Kongsted: "Den verdslige 'rex splendens'. Musikken som repræsentativ kunst ved Christian IV's hof", *Christian IV's Verden*, red. Svend Ellehøj, København 1988, s. 433-64; Niels Krabbe: *Trek af musiklivet i Danmark på Christian IV's tid*, København 1988; Jens Peter Jacobsen: "Mogens Pedersøn", *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (1961-62) s. 106-17; John Bergsgaard: "Pedersen, Mogens", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14 (1980) s. 328-30; Knud Jeppesen: "Pedersen, Mogens", *Dansk Biografisk Leksikon*, 3. udg., II (1982) s. 225-26.

en særegen plads og netop på Christian IV's tid lykkedes det for Danmark at opnå en position i det internationale musikliv, som hverken før eller senere er blevet overgået. Christian IV sørgede for at forbedre og forstærke hoffets musikliv, ikke alene ved at kalde berømte udenlandske komponister til sig, men også ved at give unge danske musikere mulighed for at udfolde deres talent. Kongen finansierede således deres uddannelsesrejser rundt i Europa og gav dem hermed lejlighed til at lære de forskellige musikalske udviklingstendenser at kende.

Mogens Pedersøn viste allerede som ung en ganske særlig og lovende dygtighed, idet han flere gange fik lov til at rejse til udlandet, og tilmed i længere tid end andre lærlinge. I 1599 blev han og tre andre unge danske talenter under ledelse af Melchior Borchgrevinck, der på den tid var organist ved Christian IV's hof, sendt til Venedig, hvor de skulle være i lære hos Giovanni Gabrieli et års tid for at tilegne sig dennes velkonsoliderede vokalmusikalske tradition.

Senere fik Mogens Pedersøn den specielle ære at opholde sig i Venedig igen, denne gang i hele fire år (1605-9), og blev derefter – sammen med Hans Brachrogge, Jacob Ørn og Martinus Otto – sendt til England fra 1611 til 1614 hos dronning Anne (gift med Jacob I), der var Christian IV's søster.²

Det kan undre, at vi næsten ikke kender instrumentalmusik af Mogens Pedersøn, selv om han officielt var ansat ved hoffet som instrumentspiller fra 1603 indtil han blev vicekapelmester i 1618. Faktisk er de eneste overleverede vidnesbyrd på instrumentalkompositioner to pavaner for en *consort* af fem bratscher, af hvilke der kun er tre håndskrevne stemmebøger tilbage (diskant, alt, tenor).³

Vi kender meget mere til Pedersøns vokalproduktion, hvor *Pratum Spirituale* (1620) altid har været anset som det vigtigste værk, idet det drejer sig om det ældste store arbejde med kirkelig flerstemmig musik skrevet af en dansk komponist til dansk tekst.⁴

Mogens Pedersøns verdslige vokalmusik er derimod udelukkende komponeret til italiensk tekst. Det første værk, han udgav, var *Madrigali a cinque voci, Libro I* (Venedig, Angelo Gardano 1608), hvor han optrådte under det latiniserede navn Magno Petreo. Bogen, som kun er overleveret i et eksemplar,⁵ indeholder 21 madrigaler og er et eksempel på den skik, som Gabrielis elever havde, nemlig at give et vidnesbyrd om, hvad de havde lært ved at udgive en samling musikstykker. Normalt drejede det sig om madrigaler, idet madrigalen var en genre, der havde en lang tradition bag sig og var velegnet til forskellige eksperimenter; desuden var det en form, hvor sammenhængen mellem tekst og musik var fundamental og derfor gav den unge komponist mulighed for at anvende forskellige kompositionsteknikker, stil-

² Jf. John Bergsagel: "Anglo-Scandinavian Musical Relations before 1700", *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, ed. by Henrik Glahn, Søren Sørensen, Peter Ryom, København 1974, s. 263-71; John Bergsagel: "Danish Musicians in England 1611-14: Newly-Discovered Instrumental Music", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) s. 9-20.

³ London, British Library, Additional 30826-8.

⁴ Jf. Jeppesen (1933) s. iv-xvi.

⁵ Eksemplaret findes i Kassel, Murhard'sche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek.

arter og udtryksmåder. Sådanne bøger var for mange af de unge musikeres vedkommende deres ‘Opus I’, deres første trykte værk, ud fra hvilket det ofte var muligt at vurdere, om komponisten havde evner til at hævde sig i det nationale og internationale musikmiljø. Foruden Mogens Pedersøn skrev de følgende af Giovanni Gabrielis elever madrigalsamlinger af den slags: Gregor Aichinger (Venedig 1590), Johann Grabbe (Venedig 1609), Christoph Klemsee (Jena 1613), Heinrich Schütz (Venedig 1611) og danskeren Hans Nielsen (Venedig 1606).⁶

Det såkaldte *Tregian Manuscript*,⁷ formodentligt redigeret i årene 1609-19, indeholder ti madrigaler, som kopisten tilskriver Mogens Pedersøn. Ved slutningen af den kompakte gruppe af madrigaler findes nemlig noten “Ex l. 2°. 1611. Magno Petreio. Dano”. Talrige gange har dette londonske håndskrift vist sig af stor interesse for forskerne, idet det repræsenterer den eneste overleverede dokumentation for en række musikstykker, og de ti madrigaler er således heller ikke overleveret i andre kilder. Af kopistens note fremgår, at Mogens Pedersøn efter udgivelsen af samlingen fra 1608 må have skrevet en anden bog med madrigaler, men da der ikke findes flere oplysninger, er det ikke til at vide, om bogen nogensinde er blevet trykt.⁸

Til sidst skal nævnes to trestemmige madrigaletter af Mogens Pedersøn, “Non fuggir” og “L’amara dipartita”, der findes i en samling udgivet af Hans Brachrogge i 1619.⁹

Mogens Pedersøns madrigalers tilknytning til italiensk musik og italienske komponister

Klimaet, der fandtes på Gabrielis skole, siges normalt at have været ganske traditionalistisk. Gennem nogle år, netop på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede, efter Zarlino døde og inden Monteverdi hævdede sig, var Venedig i forhold til f.eks. Firenze og Rom et særligt konservativt sted.¹⁰ Den nye italienske musikstil, akkompagneret monodi, findes overhovedet ikke i Gabrielis elevers produktion, og Gabrielis egne madrigaler viser ikke specielt fornyende træk.

⁶ Konrad Küster: *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), Laaber 1995, s. 13-40.

⁷ London, British Library, Egerton 3665. For mere udførlige oplysninger vedrørende manuskriptet henvises til Bertram Schofield & Thurston Dart: “Tregian’s Anthology”, *Music & Letters* 32 (1951) s. 205-16; Elizabeth Cole: “Seven problems of the Fitzwilliam Virginal Book”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 79 (1952-53) s. 51-64; Elizabeth Cole: “In search of Francis Tregian”, *Music & Letters* 33 (1952) s. 28-32; samt de nyere synspunkter i Anne Cuneo: “Francis Tregian the Younger: Musician, Collector and Humanist?”, *Music & Letters* 76 (1995) s. 398-404; og Ruby Reid Thompson: “The ‘Tregian’ Manuscripts: A Study of Their Compilation”, *The British Library Journal* 18 (1992) s. 202-4.

⁸ I det følgende betegnes denne bog “Libro II” eller blot “II”.

⁹ Hans Brachrogge: *Madrigaletti a III voci, libro primo*, H. Waldkirch, Copenhagen 1619.

¹⁰ Denis Arnold bruger det stærke udtryk “palude di conservatorismo” (dvs. “en sump af konservatisme”) om byen; Denis Arnold: “Gli allievi di Giovanni Gabrieli”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 5 (1971) s. 943.

På den baggrund er det måske ikke så mærkeligt, at Gabrielis ry for at være en god lærer var større i udlandet end i Italien.

Det ser ud som om Gabrieli satte sig det mål at give sine lærlinge fortrolighed med de traditionelle kompositionsteknikker, som han mente var grundlæggende i en hvilken som helst genre eller musikstykke, og det vigtigste var, at de unge musikere lærte korrekt stemmeføring i en traditionel flerstemmig vokal sammenhæng uden instrumental bas. Den polyfone madrigal kunne derfor fungere som pædagogisk middel i uddannelsen af eleverne, sådan at de også blev i stand til at komponere motetter, messer og instrumentale *ricercari*.

Gabrieli viste under alle omstændigheder tolerance og tålmodighed i forhold til sine lærlinge, idet hver elev – blandt andet i kraft af større eller mindre brug af såkaldte ‘madrigalismer’ – udviklede sin egen måde at komponere og at fortolke den poetiske tekst på. En analyse af Pedersøns madrigaler afslører således en række originale musikalske karakteristika og viser, at komponisten mens han opholdt sig i Venedig har haft mange flere interesser og kontakter til det italienske kulturmiljø, end man indtil nu har troet. Udgangspunktet for undersøgelsen har været madrigalernes poetiske tekster.

De poetiske tekster¹¹

Hverken i den trykte udgave eller i håndskriftet til Mogens Pedersøns madrigaler findes en omtale af teksternes forfattere, men undersøgelser i registrene over verdslig vokalmusik har gjort det muligt at fastslå forfatteren til nogle af dem.¹² Der har vist sig at være fem digte af den berømte Giovanni Battista Guarini: “T’amo, mia vita!” (Libro I, nr. 4), “O, che soave bacio” (I, 5), “Donna, mentre i’ vi miro” (I, 15), “Udite, amanti! Udite” (Libro II, 3) og “Lasso, perché mi fuggi” (II, 10).

Foruden dem er der kun tre andre madrigaler, hvis tekst med sikkerhed kan tilskrives en forfatter.¹³ “Ecco la Primavera” (I, 1) synes at være en tekst af Ercole

¹¹ Det må her specificeres, at der i forfatterens kandidatspeciale findes en dobbelt udgave af teksterne: dels en ‘konservativ’ med respekt for tidens grafiske vaner, dels en ‘moderne’ (der også er indført under noderne i partituret), som indeholder små indgreb – f.eks. elimination af det etymologiske *b* eller fjernelse af fordoblinger, der er ude af brug i moderne skrivemåde –, der vil hjælpe sangeren med at opnå en korrekt fonetisk realisation af ordene. I nærværende artikel bruges både i titlerne og i længere citater den ‘moderne’ version.

¹² Amedeo Quondam (ed.): *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, Roma, LEXIS Progetti editoriali, cop. 1997 (cd-rom ajourført indtil februar 1998); Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lésure og Claudio Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini 1977; Marco Santagata (ed.): *Incipitario unificato della poesia italiana*, Edizioni Panini 1988.

¹³ Teksten til “Ardo, sospiro, e piango” (II, 9) er tidligere blevet tilskrevet Remigio Fiorentino; jf. Siegfried Schmalzriedt: “Giovanni Gabrieli als Lehrer”, Anne Ørbæk Jensen og Ole Kongsted (eds.): *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985*, København 1989, s. 211. Schmalzriedt meddeler imidlertid ingen kildehenvisning til denne oplysning, som det ikke har været muligt at verificere. Fiorentino har derimod skrevet tekst til Filippo de Montes madrigal “Ardo, sospiro e piango” (*Madrigali a 3 voci libro I*, Venedig 1582), som kun har første vers til fælles med den af Pedersøn anvendte tekst.

Cavalletto,¹⁴ en forfatter, der havde erfaringer med filosofi, teologi og matematik, var ansat ved Alfonso II d'Estes hof og døde i 1589.¹⁵

De to sidste madrigaler er "Care lagrime mie" (I, 7) og "Se del mio lagrimare" (I, 8). Faktisk hænger madrigalerne sammen, idet det drejer sig om første og anden del af den samme tekst. De kan forbindes med en digter, der omtales som Livio Celiano, men som i virkeligheden hed Angelo Grillo,¹⁶ en gejstlig, der brugte et pseudonym til sin 'lette' produktion (omfattende mere end 100 verdslige digte, hvoraf 64 er madrigaler, der viser stærk indflydelse fra G.B. Guarini og T. Tasso) for at kunne skelne den fra sine mere 'engagerede' værker. Men som det senere skal vises, svarer den tekst, Mogens Pedersøn har brugt, ikke helt til Grillos.

I det hele taget er Mogens Pedersøns valg af tekster hverken særlig konservativt eller moderne. På den ene side benytter han nogle hyrdedigte som "Ecco la Primavera" (I, 1) og "Tra queste verdi fronde" (I, 13), der nærmest leder tanken hen på 1580'erne,¹⁷ og på den anden side vælger han som sagt også fem tekster af Guarini samt andre digte, hvis dominerende træk er oxymoron og udtryksfuld lyrisme, som f.eks. "Come esser può" (I, 9), "Dimmi, caro ben mio" (I, 17) og "Son morta!" (II, 7).

Af større interesse er Pedersøns behandling af teksterne. Han bruger ofte kun nogle af afsnittene i det digt, han vælger at sætte musik til, og til sine gennemkomponerede musikstykker anvender han i visse tilfælde kun få vers af en strofisk tekst, mens han i andre sammensætter vers fra forskellige digte, eller vers, som ikke hænger sammen i originalteksten. Teksten til de to madrigaler "Care lagrime mie" (I, 7) og "Se del mio lagrimare" (I, 8) tager sig ud som vist på s. 24 i forhold til de to små digte, der findes i Angelo Grillos poesisamling.

Digt nummer I af Angelo Grillo er altså blevet delt i to dele, men før begyndelsen af anden del er de to første vers af digt nummer II blevet tilføjet. Indgrebet medfører ikke alene, at første del af Pedersøns madrigal fremstår som ukomplet, men især at anden del bliver fuldstændig meningsløs på grund af de to vers, der ikke har noget med resten at gøre.¹⁸ Hvem dette sammenflickede arbejde skyldes, vides ikke. Det kunne måske fastslås ved yderligere undersøgelser af de mange andre komponister, der har sat musik til disse tekster af Livio Celiano/Angelo Grillo. På den ene side kan der være tale om en særlig musikalsk tradition knyttet til disse tekster, men på den anden side kan det også bare dreje sig om en fejl.

Konrad Küster og Siegfried Schmalzriedt anfører Isabella Andreini som forfatter til madrigalteksterne, men giver hverken en forklaring på eller kilden til

¹⁴ Vogel, Einstein, Lésure og Sartori (1977) bind II s. 1324, bind III s. 237.

¹⁵ Tommaso Nappo: *Archivio biografico italiano*, München 1987 (supplement [mikrofiches] cop. 1997), hvor forfatterens navn i øvrigt præsenteres i varianten Cavalletti.

¹⁶ Opdagelsen skyldes to italienske forskere: Elio Durante og Anna Martellotti: *Don Angelo Grillo O. S. B. alias Livio Celiano: poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze 1989.

¹⁷ Arnold (1971) s. 957.

¹⁸ Subjektet i vers 6-7 er "Amore" (dvs. "Kærlighed", i ental), men lige efter, i vers 9-10, peger verberne "ammorzate" og "crescete" på, at der skal være et subjekt i flertal, som ikke er specificeret, og som tydeligvis skal være de samme "lagrime" ("tåre"), der påkaldes i den første del af teksten.

Mogens Pedersøn¹⁹

CARE LAGRIME MIE (I. del)

Care lagrime mie,
messi dolenti de mie pene rie,
poiché voi non potete
far molle, ohimè, quel core
che non ave pietà del mio dolore.

SE DEL MIO LAGRIMARE (2. del)

Se del mio lagrimare
hai fatto Amor colmare
dunque per cortesia
ammorzate l'accesa fiamma mia

oppur crescete tanto
ch'io mi sommerga nel mio stesso
pianto.

Angelo Grillo²⁰

I

*Care lagrime mie,
messi dolenti di mie pene rie;
poi che voi non potete
far molle, ohimè, quel core,
che non have pietà del mio dolore,
almen per cortesia
ammorzate l'accesa fiamma mia:
o pur crescete tanto,
ch'io mi sommerga nel mio stesso pianto.*

II

*Se del mio lagrimare
hai fatto, Amore, un mare,
deh perch'in duro scoglio
non trasformi costei piena
d'orgoglio?*

Ché facil forse fia,
che così cruda, e ria,
mossa da l'onde del mio pianto,
ahi lasso,
men rigida mi sia cangiata in sasso.

denne oplysning.²¹ Om Isabella Canali (Andreini var hendes mands efternavn) vides, at hun var en kultiveret kvinde, der levede i årene 1562-1604 og var aktiv som forfatter, men især udmærkede sig som skuespillerinde ved Gelosi-kompagniet.²² Fra hendes litterære produktion huskes frem for alt hendes *Rime* (Milano 1601), hvor man finder tidens typiske poetiske former (sonetter, madrigaler, canzonetter) og tematikker. Det kan være, at hun også har bearbejdet disse digte af Angelo Grillo, men det synes i ringe grad plausibelt, at netop dette sammenflikkede arbejde, som er absolut blottet for artistisk værdi, kan stamme fra en værdsat digterinde. Desuden har det vist sig ved en kontrol af et af de to overleverede eksemplarer af Isabella Andreinis *Rime* fra 1601, at der i denne samling ikke findes noget digt, der hedder "Care lagrime mie".²³

¹⁹ Messina (2000) s. 109-10.

²⁰ Durante og Martellotti (1989) s. 314. Den del af Grillos tekst, som Pedersøn har anvendt, er markeret med kursiv.

²¹ Küster (1995) s. 18; Schmalzriedt (1989) s. 210.

²² *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1960-, bind 17, s. 704-5.

²³ Isabella Andreini: *Rime*, eksemplar i Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Roma, sign. 69.5.H.19. Det andet eksemplar findes i Avellino, Biblioteca Provinciale.

For de fleste af Mogens Pedersøns madrigalers vedkommende er der som sagt ikke nogen mulighed for at fastslå tekstforfatteren. I disse tilfælde er en sammenligning med andre musikstykker den eneste måde at finde frem til det, der muligvis har været det originale digt. Ikke alene kan det være et vigtigt middel til at rette fejl eller udfylde lakuner i Mogens Pedersøns version, men det kan også kaste lys over den mængde italiensk musik, den danske komponist havde kendskab til. Eksemplarisk er madrigalen “Morirò, cor mio” (I, 3), som i lighed med den tidligere omtalte “Care lagrime mie” er sammensat af brudstykker. Pedersøns tekst stammer muligvis fra et stykke af den italienske komponist Amante Franzoni:

Mogens Pedersøn²⁴

Morirò, cor mio,
se non soccorri alla mia stanca vita,
ché nott'e giorno viv'in pen'e guai.
Amor, con che miracolo tu'l fai?
Mi vorrai mort'allora,
per darmi dispietata ogni mercede!

Amante Franzoni²⁵

*Morirò, cor mio,
se non soccorri alla mia stanca vita,
ché notte e giorno viv'in pene e guai;
Amor, con che miracolo tu'l fai?*

Mancherò, crudele,
se tu non porgi aita a questo core,
ché notte e giorno vive in pene e guai;
Amor, con che miracolo tu'l fai?

*Mi vorrai morto, allora,
per darmi dispietata ogni mercede:
non giovarà che tu mi porgi aita,
ch'io sarò morto, e non avrò più vita!*

Endnu mere interessant er den anden af de ti madrigaler, der findes i Tregian-manuskriptet,²⁶ og som på grund af en forkert læsning af håndskriftet indtil nu har været kendt under det uforståelige navn “Lasso io prima morire”, men som i virkeligheden hedder “Poss'io prima morire”. I Mogens Pedersøns tekst findes en lakune i vers syv, som ikke bemærkes i digtet på det metriske niveau (idet rimet ikke ændres, og verset kunne i den sammenhæng sagtens være på syv stavelser i stedet for på elleve stavelser), men er tydelig hvad angår tekstens mening. Lakunen skyldes kopistens vane med kun at skrive den poetiske tekst under den dybere stemme, hvorved han nemt kan glemme at skrive de ord, der skal synges af de øverste stemmer, hvis basstemmen tier stille.²⁷ Og netop modsvarende begyndelsen af vers syv har canto, alto og tenore (t. 53-55) et melodisk afsnit, der i sig selv passer til fire stavelser. Lakunen fremtræder tydeligt ved en sammenligning med Franzonis tekst:

²⁴ Messina (2000) s. 105-6.

²⁵ Messina (2000) s. 375. Tekstsammenfald er markeret med kursiv i Franzonis tekst.

²⁶ Jf. note 7.

²⁷ Det sker f.eks. også i madrigalen “S'ancor tu Amante sei” (II, 6).

Mogens Pedersøn²⁸

Poss'io prima morire³⁰

di doglia e di martire,
e contra mi sia'l ciel ed ogni stella,
che mai veda cangiar faccia sì bella.

Bella e cruda voi sete
qual fu già Anasserete.

[Ma meritò] la sua crudel Natura,
che pietra diventasse fredda e dura!

Amante Franzoni²⁹

*Poss'io prima morire
di doglia e di martire,
e contro mi sia'l ciel ed ogni stella,
che mai veda cangiar faccia sì bella.*

*Bella e cruda voi sete
Qual fu già Anasserete.
Ma meritò la sua crudel Natura,
che pietra diventasse fredda e dura!*

Cruda Licori, i' temo,
poiché'l mio duol estremo
da voi qualche pietà mai non
m'impetra.
Non diventiate similmente pietra!

Det er ikke et tilfælde, at den italienske komponist Amante Franzoni allerede to gange har været på tale. Undersøgelsen af de poetiske tekster, som der her kun er givet et lille eksempel på, har kastet nyt lys over Mogens Pedersøns kendskab til italiensk musik og italienske komponister. Der findes i alt flere end hundrede komponister, hvis musikstykker er skrevet til de samme tekster, som Mogens Pedersøn har brugt, og mellem disse har to vist sig at være særlig interessante, nemlig Amante Franzoni og Francesco Di Gregorii.

Amante Franzoni: *Fioretti musicali, Libro I*

Om Amante Franzoni vides ikke meget; hans oprindelsessted var byen Mantova, men vi har hverken kendskab til hans fødsels- eller dødsdag. Franzoni var munk og tilhørte "Ordine dei Servi di Maria" (serviterordenen), og han var også medlem af "Accademia Olimpica" i Vicenza. Hans liv var stærkt forbundet med Mantova, hvor han 1605-11 arbejdede hos Gonzaga-familien og i 1612 blev kapelmester ved Santa Barbara, et embede som han med en enkelt kort afbrydelse beklædte indtil 1630.³¹

²⁸ Messina (2000) s. 124-25.

²⁹ Messina (2000) s. 376. Tekstsammenfald er markeret med kursiv i Franzonis tekst.

³⁰ Det første ord i manuskriptet er faktisk "Posso", uden apostrof; det skal uden tvivl rettes til "Possa" (konjunktiv) eller, endnu bedre, til "Poss" ("Possa" i elideret form). Den eliderede form brugt af Franzoni underbygger dette ændringsforslag. Fejlen, der skyldes kopisten eller andre før ham, kunne stamme fra en forkert rekonstruktion af "Possa" i elideret form fulgt af et udråbs-"o!" ("Poss", "o!", "io"). Under alle omstændigheder er "Poss'io" den eneste realiserbare, praktisk musikalske løsning.

³¹ Jf. fx Iain Fenlon: "Franzoni, Amante", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6 (1980) s. 807.

Franzonis musikalske produktion er både verdslig og gejstlig; af verdslig musik fik han trykt en bog med femstemmige madrigaler (1608) og tre bøger med nogle små trestemmige musikstykker med instrumentalakkompagnement udgivet under navnet *Fioretti musicali*.³²

Den første af disse bøger, hvis nøjagtige titel er *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci co'l suo Basso Generale per il Clavicimbalo, Chitarrone, et altri simili stromenti*, blev trykt i Venedig hos Ricciardo Amadino i 1605 og derefter genoptrykt i 1607. Bogen har vist sig at være den samling af italiensk vokalmusik, hvor der findes det største antal konkordanser med teksterne i Mogens Pedersøns produktion, idet hele seks af Pedersøns madrigaler (deriblandt de to tidligere omtalte “Morirò, cor mio” og “Poss’io prima morire”) er skrevet til digte, der findes i denne bog.

Tekst	Franzoni: <i>I Nuovi Fioretti musicali</i>	Pedersøns værker
“Morirò, cor mio”	nr. 2	I, 3
“Poss’io prima morire”	nr. 3	II, 2*
“Io non credéa giammai”	nr. 4	I, 18
“L’amara dipartita”	nr. 11	Madrigaletter, 2
“Se nel partir da voi”	nr. 13	I, 2
“Son vivo e non son vivo”	nr. 25	I, 6*

* Der kendes ikke musik til disse tekster af andre komponister end Franzoni og Pedersøn.

Inden man begynder at søge efter fælles træk mellem de to komponisters musikstykker, skal det understreges, at Franzonis *Fioretti musicali* tilhører en helt anden genre end Mogens Pedersøns femstemmige og trestemmige madrigaler. Det drejer sig om små og altid strofiske kompositioner, der for det meste er homorytmiske og altid akkompagneret af generalbas, som følger den dybeste stemme, undtagen i særlige tilfælde (f.eks. når denne i kadencen foretager oktavspring, eller når der er pauser i vokalstemmerne). Desuden sætter Mogens Pedersøn ikke musik til hele den af Franzoni anvendte tekst, idet han som allerede omtalt kun vælger nogle enkelte vers, som han undertiden sammenstiller på en original måde. Ikke desto mindre er der ingen tvivl om, at Mogens Pedersøn har kendt munkens samling. Foruden teksten er det nemlig muligt at identificere visse musikalske ligheder med Franzonis stykker.

Begyndelserne af madrigalerne “Morirò, cor mio” og “Poss’io prima morire” stammer utvetydigt fra de to homologe stykker af Amante Franzoni (Eks. 1a-1b og 2a-2b). Både den rytmiske og den melodiske udvikling er praktisk talt ens, og ved kun at bruge tre af de fem stemmer i de første takter af disse madrigaler nærmer Mogens Pedersøn sig sin model endnu mere.

³² De tre bøger er udgivet i hhv. 1605, 1607 og 1617. Den tredje bog indeholder også tostemmige stykker og stykker for solostemme.

C

Canto primo
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Canto secondo
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso
Mo - ri - rò, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso generale
Morirò

Eks. 1a. Amante Franzoni: "Morirò, cor mio", t. 1-4.³³

C

Canto
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Quinto
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Alto
se

Tenore
Mo - ri - rò, cor mi - o, mo - ri - rò, cor mi - o,

Basso
se

Eks. 1b. Mogens Pedersen: "Morirò, cor mio", t. 1-6.³⁴

C

Canto primo
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Canto secondo
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Basso
Pos - s'io pri - ma mo - ri - re di do - glia_e di mar - ti - re,

Basso generale
Poss'io prima morire

Eks. 2a. Amante Franzoni: "Poss'io prima morire", t. 1-6.³⁵

³³ Messina (2000) s. 385.

³⁴ Messina (2000) s. 162.

³⁵ Messina (2000) s. 387.

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

di doglia_e di mar-ti - re,

di doglia_e di mar-ti - re,

Pos - s'io pri - ma mo-ri - re

Pos - s'io pri - ma mo-ri - re di do-glia_e di mar-ti - re,

Pos - s'io pri - ma mo-ri - re di do-glia_e di mar-ti - re,

Eks. 2b. Mogens Pedersøn: "Poss'io prima morire", t. 1-7.³⁶

Selv om det er mindre påfaldende, er der også bemærkelsesværdige fælles træk i de andre fire stykker. I "Io non credéa giammai" er den melodiske lighed ikke så tydelig, men den rytmiske overensstemmelse er indiskutabel, idet begge madrigaler indledes med en pause efterfulgt af ottendedelsnoder og derefter fjerdedelsnoder; også i dette tilfælde bruger Mogens Pedersøn kun tre af de fem stemmer (Eks. 3a-3b).

Canto primo

Canto secondo

Basso

Basso generale

Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Io non cre - déa giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti guai;

Io non cre - déa

Eks. 3a. Amante Franzoni: "Io non credéa giammai", t. 1-5.³⁷³⁶ Messina (2000) s. 281.³⁷ Messina (2000) s. 389.

Canto
lo non cre - dea giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti gua -

Quinto

Alto
lo non cre - dea giam - mai che vi - ver si po - tes - se in tan - ti

Tenore
che vi - ver si po - tes - se in tan - ti gua -

Basso

Eks. 3b. Mogens Pedersøn: "Io non credea giammai", t. 1-4.³⁸

I "Se nel partir da voi" følger Mogens Pedersøn også sin model, især i den del der svarer til digtets vers 3-4 (Eks. 4a-4b). Efter digteren har fortalt, hvor dyb den sorg er, man føler ved at rejse fra sin elskede (vers 1-2), taler han så om, hvilken glæde man kan føle, når man vender tilbage ("nel felice ritorno / gioirò mill'e mille volt'il giorno", dvs. "den lykkelige dag, hvor jeg vil komme tilbage, / vil jeg føle glæde tusind og tusind gange i løbet af døgnet"). I Franzonis musikstykke er glæden udtrykt med hurtige rytmer og prægnans (i modsætning til de forudgående længere nodeværdier), og Mogens Pedersøn bearbejder Franzonis melodiske og rytmiske figurer i en imiterende sats.

Canto primo
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - rò, gio - i - rò, gio - i - rò mil -

Canto secondo
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - rò, gio - i - rò, gio - i - rò mil - l'e

Basso
nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - rò, gio - i - rò, gio - i - rò

Basso generale
nel felice ritorno

Eks. 4a. Amante Franzoni: "Se nel partir da voi", t. 12-15.³⁹

³⁸ Messina (2000) s. 246.

³⁹ Messina (2000) s. 393-94.

Canto
nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - rò, gio - i -

Quinto
ne, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no

Alto
ne, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i -

Tenore
ne, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i - rò, gio - i - rò

Basso
ne, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no, nel fe - li - ce ri - tor - no gio - i -

Eks. 4b. Mogens Pedersøn: "Se nel partir da voi", t. 21-26.⁴⁰

Pedersøns madrigal "Son vivo" viser også analogier med Amante Franzonis musikstykke til samme tekst, selvom de er mindre synlige. I begyndelsen bruger Mogens Pedersøn kun tre stemmer, og desuden ses flere overensstemmelser i rytmen eller melodien, især når der synges "Son vivo e non son vivo" og "Ahi dispietato Amor!". Madrigaletten "Lamara dipartita" har ingen særlige lighedstegn med Franzonis komposition, men minder alligevel om den takket være stemmeantallet (tre) og den enkle skrivemåde.

Det er uvist, hvordan Mogens Pedersøn har lært Franzonis værker at kende, men det er bemærkelsesværdigt, at bogen blev trykt og genoptrykt i Venedig netop i de år, hvor den danske komponist opholdt sig i byen. Det er måske heller ikke et tilfælde, at det eneste overleverede eksemplar af Mogens Pedersøns *Libro I*⁴¹ findes indbundet i et bind indeholdende tolv andre madrigalsamlinger udgivet i Venedig i årene 1604-12, heriblandt værker af Johann Grabbe og Heinrich Schütz, samt Amante Franzonis femstemmige madrigalbog (1608). Det ser altså ud til, at musikken skrevet af komponisten fra Mantova cirkulerede i det miljø og på det tidspunkt, hvor de tre mest betydningsfulde af Giovanni Gabrielis nordiske elever virkede.

Ikke desto mindre må det betragtes som bemærkelsesværdigt, at Mogens Pedersøn valgte at udsætte ikke mindre end seks stykker fra Amante Franzonis første bog fra *Fioretti musicali* i femstemmig sats. Man kan forestille sig, at han har villet driste sig til at forandre den enkle trestemmige skrivemåde, som Franzoni havde brugt, og bearbejde den i en større polyfon sammenhæng, eller at han måske ville lære et nyt repertoire at kende, nemlig vokalmelodien med instrumentalakkompagnement.

⁴⁰ Messina (2000) s. 158.

⁴¹ Jf. note 5.

Francesco Di Gregorii: "Non fuggir"

Særlig interessant er den trestemmige madrigalette "Non fuggir", idet den igen viser Mogens Pedersøns fremsynethed og ejendommelighed. Pedersøns komposition har en tydelig lighed med det homologe stykke skrevet af Francesco Di Gregorii, som er indeholdt i samleværket *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci*, *Libro secondo* (Giacomo Vincenti, Venedig 1588, genoptrykt 1598).

Mogens Pedersøn: "Non fuggir"⁴²

Non fuggir, non fuggir! Deh non fuggire!
Ché te ne port'il core
del tuo fedel pastore?
Deh, fermati per via;
ch'un bacio sol la mia vendetta fia!

For ikke at gå for dybt ind i en specifik analyse af satsen, lades toneart, stemmeleje og stemmeføring her ude af betragtning. Der er desuden tilstrækkeligt med synlige ligheder på det melodiske, rytmiske og harmoniske niveau. Frem for alt er begyndelsen af de to musikstykker næsten ens (Eks. 5a-5b). Mogens Pedersøn anvender mindre nodeværdier og sætter stemmerne i en mere tæt imitation, men lighederne med Di Gregorii's komposition er umiskendelige.

Canto
Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir, Non fug - gir, non fug - gir!

Tenore
Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir!

Basso
Non fu - gir, non fug - gir!

Eks. 5a. Francesco Di Gregorii: "Non fuggir", t. 1-8.⁴³

Canto primo
Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir! Deh non fug - gi re!

Canto secondo
Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir! Deh non fug -

Basso
Non fug - gir, non fug - gir! Non fug - gir, non fug - gir!

Eks. 5b. Mogens Pedersøn: "Non fuggir", t. 1-4.⁴⁴

⁴² Messina (2000) s. 133. Jf. note 9. Der er ikke relevante forskelle i forhold til Di Gregorii's tekst.

⁴³ Messina (2000) s. 367.

⁴⁴ Messina (2000) s. 339.

I Mogens Pedersøns stykke ses den variation, at han deler det op i to dele, der begge har gentagelsestegn, men selv uden at bruge dobbelt takstreg afslutter Di Gregorii også tredje vers ("del tuo fidel Pastore?") med en klar kadence på G, oven i købet på en durakkord. Derefter realiserer begge komponister kort og knapt fjerde vers for til sidst at stoppe op for at gennemføre en imiterende effekt på det afsluttende vers.

Sådanne analogier er næppe tilfældige, og det er i høj grad sandsynligt, at Mogens Pedersøn kendte musikstykket skrevet af hans italienske kollega, blandt andet fordi der ikke er andre komponister, der har brugt den samme tekst.

Desværre har det ikke været muligt at finde oplysninger om Francesco Di Gregorii. I registrene over den italienske verdslige vokalmusik omtales hans navn kun to gange: foruden "Non fuggir" har han komponeret madrigalen "Lunge da gl'occhi vostri", der findes i samleværket *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci, Libro I* (Giacomo Vincenzi, Venedig 1587, genoptrykt 1590).

Samlingen der inkluderer Di Gregorii's "Non fuggir" blev genoptrykt i Venedig i 1598, det vil sige et år før Mogens Pedersøn kom til byen. Man kan derfor formode, at den cirkulerede i de miljøer, den danske komponist besøgte under sit første ophold i Italien. På den anden side kunne han også have lært Di Gregorii's stykke at kende, da han nogle år senere kom til Venedig for anden gang. Det må i øvrigt bemærkes, at Hans Brachrogges samling af *Madrigaletti*, der indeholder Mogens Pedersøns komposition, først blev trykt i 1619, og at Pedersøn indtil den dato også havde opholdt sig længe i England, hvor udbredelsen af italiensk vokalmusik (især madrigaler) var stor.

I det hele taget tyder disse ejendommelige karakteristika, som Mogens Pedersøns madrigaler viser sig at have, på at komponisten ikke alene havde et ubestrideligt talent, men også en indiskutabel nysgerrighed og originalitet, idet de musikstykker, han valgte som modeller, ligger meget langt fra den traditionelle femstemmige madrigal, de unge komponister studerede hos Giovanni Gabrieli.

SUMMARY

Mogens Pedersøn, a composer of remarkable talent at the Court of King Christian IV, visited Italy twice, specifically Venice, to learn the traditional compositional technique of polyphonic madrigals from Giovanni Gabrieli. He published one book containing 21 five-voice madrigals, and presumably another book of which only ten five-voice madrigals have survived in the English manuscript, London, British Library *Egerton 3665* (the so-called “Tregian manuscript”). He also composed two small three-voice *madrigaletti*. The comparison of some of his secular vocal compositions with music settings of the same poetical texts by other Italian composers (particularly Amante Franzoni and Francesco Di Gregorii) shows that Pedersøn knew and chose some ‘lighter’ genres (three-voice strophic songs, in some cases with instrumental accompaniment) as models for his five-voice and three-voice madrigals.

Knud Jeppesens *Kontrapunkt*

– og de andres

*Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget
for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt
fra det 20. århundrede**

Af THOMAS HOLME HANSEN

If you are confused on some technical point, don't look in a textbook. Go to the music itself – the answers are all there.¹

Knud Jeppesens (1892-1974) lærebog, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, udkom første gang på dansk i 1930,² og siden har utallige studerende og lærere anvendt den ved studiet af 1500-tallets vokalkontrapunkt. Det er kun få lærebøger, som opnår den udmærkelse at blive betegnet som 'klassisk' og 'autoritativ' i international sammenhæng, og det er forsvindende få, som opretholder denne status 70 år efter deres udgivelse. At Jeppesens bog fortsat er en institution – også uden for Danmark – er blandt andet blevet understreget i nogle debatter vedrørende kontrapunktundervisning og analyse af tidlig musik, som i løbet af 1999 foregik på den internationale e-mail-diskussionsliste for det amerikanske *Society for Music Theory*, og hvoraf det tydeligt fremgik, at Jeppesens kontrapunkt bog har været anvendt mange steder i verden og fortsat bruges i ret stor udstrækning.

Bogen har dog efterhånden fået konkurrence af et ret betydeligt antal nyere lærebøger i vokalkontrapunkt, og det synes derfor nærliggende at etablere en undersøgelse af disse lærebøger, i første omgang for på et helt generelt niveau at konstatere ligheder og forskelle i forhold til Jeppesens bog – fx om den traditionelle artslære, som Jeppesen jo anvender, fortsat anvendes som pædagogisk værktøj – men med den videre målsætning at kunne vurdere, i hvilket omfang Jeppesens kortlægning og regelsætning af den såkaldte 'palestrinastil' faktisk er blevet korrigeret og suppleret. En systematisk gennemgang og sammenligning – lærebog for

* Nærværende tekst repræsenterer en omarbejdet og udvidet version af forfatterens indlæg "Palestrinastil med særligt Henblik paa Knud Jeppesen" ved den 13. Nordiske Musikforskerkongres, Århus, august 2000.

¹ Harold Owen: *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*, New York 1992, s. x.

² Knud Jeppesen: *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København, Leipzig. Bogen bærer ikke noget udgivelsesår men er s. 231 dateret "Foraaret 1930".

lærebog – af de enkelte regler for melodiføring, dissonansbehandling, tekstlægning, osv., er en opgave af voldsomme dimensioner, som i alle henseender kræver langt større ressourcer, end der i nærværende sammenhæng er til rådighed. Det følgende vil derfor begrænse sig til nogle mere generelle observationer, hvor der især sættes fokus på det kildemæssige grundlag for lærebøgerne og i den forbindelse tages stilling til nogle hertil relaterede metodologiske problemer. Afslutningsvis foretages en vurdering af lærebøgerne i forhold til den egentlige forskningslitteratur fra anden halvdel af det 20. århundrede. Men først en kort præsentation af Knud Jeppesens *Kontrapunkt* – og de andres.

Jeppesens lærebog i vokalpolyfoni

Fundamentet for udarbejdelsen af Jeppesens lærebog var hans disputats, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, som han i 1922 havde forsvaret ved Wiens Universitet og som han i 1924 også fik den danske doktorgrad for.³ I Wien havde Jeppesen studeret hos Guido Adler, hvilket uden tvivl afstedkom langt mere opmærksomhed omkring disputatsen, end hvis den – som det jo oprindeligt var Jeppesens intention – var blevet forsvaret ved Københavns Universitet.

Nach langem Ringen um eigene Methode kommt die Musikwissenschaft neuerdings wieder darauf zu, in der Stilkritik das Charakteristische ihrer Forschungsweise zu erkennen. Es ist bezeichnend, daß die vorliegende Publikation des Adler-Schülers Jeppesen [...] mit größter Spannung auch von denen erwartet wurde, die die Lebensfähigkeit der empirisch-deskriptiven Methode Guido Adlers stark anzuzweifeln pflegten.⁴

Afhandlingen repræsenterede i såvel dansk som international sammenhæng et enestående eksempel på videnskabelig funderet stilanalyse, som sammen med dens hurtige udbredelse til såvel tysk- som engelsktalende kredse⁵ afstedkom et behov for en ny kontrapunktbog, som ikke blot fulgte i fodsporene på den lange række af forudgående lærebøger indeholdende akademiske og 'sterile' regler, men derimod funderede sig i et konkret musikalsk repertoire fra en afgrænset periode, i dette tilfælde 1500-tallets kirkelige vokalpolyfoni, og med Palestrina udnævnt som sin fornemste repræsentant.

³ Knud Jeppesen: *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923. Jf. Thomas Holme Hansen: "Danske doktordisputater i musikvidenskab – en fortegnelse og et tillæg i anledning af 100-året for Angul Hammerichs disputats", *Cecilia. Årbog* (1992-93) s. 243ff.

⁴ Franz Leclercq: Anmeldelse af Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig 1925), *Literarische Wochenschrift*, nr. 9, 27. februar 1926, sp. 251; jf. Alfred Orels anmeldelse (for den egentlige publicering) i *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24) s. 470-72. For en kortfattet redegørelse for Adlers metode og store betydning for især tysk musikvidenskab i årtierne omkring århundredeskiftet henvises til Ian D. Bent: "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1 (1980) s. 356-58.

⁵ Efter udgivelsen af den danske udgave i 1923 og den tyske i 1925 (jf. note 3 og 4) fulgte *The Style of Palestrina and the Dissonance* (With an Introduction by Edward J. Dent. Translated by Margaret W. Hamerik), København, London 1927 (Second revised and enlarged edition, København, London 1946; Republication, with minor corrections, New York 1970).

Om disputatsen skriver Jeppesen, at “mit Arbejde havde ren videnskabelig, stilhistorisk Karakter, omend dets Resultater i Kraft af Emnets nære Tilknytning til kontrapunktteoretiske Spørgsmaal vanskeligt kunde undgaa at faa pædagogiske Konsekvenser”⁶ og da han tillige erfarede, at afhandlingen ligefrem var begyndt at blive anvendt som lærebog i kontrapunkt ved tyske universiteter, udarbejdede han sin lærebog, som udkom i 1930 og derefter i en lettere revideret udgave i 1946.⁷ I lighed med disputatsen blev den relativt hurtigt oversat til tysk (1935)⁸ og engelsk (1939)⁹ for siden at blive oversat til japansk (1955),¹⁰ rumænsk (1967),¹¹ finsk (1972),¹² ungarsk (1975)¹³ og græsk (1990)¹⁴ samt muligvis til endnu flere sprog. At den tyske udgave i 1985 rundede sit 11. oplag, og at den seneste engelsksprogede udgave daterer sig så sent som fra 1992 – og her tilmed suppleret med et nyt forord af Alfred Mann –, taler sit tydelige sprog om bogens slidstyrke. Om bogen skrev Rudolph Simonsen, at den “oversat til et Verdenssprog vil [...] kunne sætte Skel i europæisk Musikopdragelse”¹⁵ og Povl Hamburger mente i sin anmeldelse, at den “vil [...] gøre alle ældre, paa Vokalpolyfonien hvilende Lærebøger overflødige”¹⁶ – i begge tilfælde profetier, som altså i ganske usædvanlig grad skulle vise sig at holde stik.

De andre lærebøger i vokalpolyfoni

Der er i løbet af det 20. århundrede blevet udgivet en stor mængde lærebøger i kontrapunkt, generelle såvel som mere specifikke, og dækkende meget forskellige perioder og stilarter. For at etablere det mest relevante sammenligningsgrundlag for Jeppesens lærebog ses i nærværende sammenhæng bort fra mere generelle fremstillinger,¹⁷ idet undersøgelsen kun omfatter lærebøger, som koncentrerer sig om 1500-tallets vokalpolyfone kontrapunkt, om hvilket de hyppigst benyttede betegnelser er “Sixteenth-Century Counterpoint”, “Modal Counterpoint”, “Der strenge Satz” eller ganske enkelt “palestrinastil”. Selv med denne indsnævring er antallet relativt stort, og blandt de officielle forlagsudgivelser¹⁸ fra perioden omfattende

⁶ Knud Jeppesen: *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* (2. rev. udg.), København 1946, s. vii.

⁷ Bortset fra ubetydelige korrektioner er den følgende 3. udgave (1962) og 4. udgave (1968) identiske med 2. udgaven, hvortil der i det følgende henvises. Det seneste danske oplag af 4. udgave er fra 1993.

⁸ *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (Übersetzt von Julie Schultz), Leipzig 1935 (11. Aufl. Wiesbaden 1985).

⁹ *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (Translated, with an introduction, by Glen Haydon), New York 1939 (London 1950; With a new foreword by Alfred Mann, New York 1992).

¹⁰ [Engelsk titelblad:] *Counterpoint* (oversat af Minao-Sibata, Tatuo-Minagawa), Tokyo 1955.

¹¹ *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocala clasica* (oversat af Lucian Grigorovici), Bukarest 1967.

¹² *Kontrapunkti. Klassisen vokaalipolyfonian oppikirja* (oversat af Osmo Lindeman), Helsinki 1972.

¹³ *Ellenpont. A Klasszikus vokális polifónia tankönyve* (oversat af Imre Ormay), Budapest 1975.

¹⁴ *Antistixe: Asmatikz polyfonia*, Athen 1990.

¹⁵ *Dansk Musiktidsskrift* 5 (1930) s. 129.

¹⁶ *Dansk Kirkemusiker-Tidende* 27 (1930) s. 98. Jf. tillige Sven E. Svenssons anmeldelse i *Svensk Tidsskrift för Musikkforskning* 12 (1930) s. 176-77.

¹⁷ Fx Diether de la Motte: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München 1981.

¹⁸ Når det drejer sig om satstekniske lærebøger, findes der givetvis mange ‘lokalt’ udarbejdede regel- og eksempelsamlinger, som aldrig har fundet vej til en større offentlighed.

Kronologisk oversigt over lærebøgerne i vokalkontrapunkt

	ARTSLÆRE	IKKE-ARTSLÆRE
1918	Hohn	
1922		Morris
1923	(Jeppesen)	
1930	Jeppesen	
1936		Springer/Hartmann
1939		Merritt
1947		Soderlund
1948	Bush	
1956		Rubio
1958		Andrews
1959	Tittel	Krenek
1962	Swindale	
1967	Roberts/Fischer	Bassett
1967	Söderholm-I (II: 1980)	
1968		Alvad
1969		Høffding
1973		Boyd
1979		Benjamin
1982		Merriman
1985		Gauldin
1989		Smith
1992	Owen	
1994		Ganter
1994		Stewart
1994	Trythall	
1999	Schubert	

de sidste tre fjerdedele af det 20. århundrede er udvalgt en række titler, som sammen med Jeppesens to bøger er oplistet alfabetisk i fortegnelsen s. 50-51 samt kronologisk (efter bogens første udgivelsesår) i ovenstående oversigt.¹⁹ Værkerne omfatter de hyppigst omtalte og refererede (foruden Jeppesen drejer det sig om især Andrews, Merritt, Morris og Soderlund) og udgør samtidig et repræsentativt udvalg hvad angår sprog, omfang og konkret indhold.²⁰

¹⁹ Ved generelle henvisninger til lærebøgerne anføres i det følgende kun forfatterens navn.

²⁰ Mens dominansen af engelsksprogede lærebøger er umiskendelig, er spredningen større mht. udgivelsernes omfang, som varierer fra mindre end 30 sider (Bush, Krenek) til mere end 300 sider (Gauldin, Owen, Ganter, Schubert). Tre af bøgerne begrænser sig til reglerne for tostemt kontrapunkt (Bush, Alvad, Høffding).

I oversigten er lærebøgerne opdelt i to grupper afhængig af, hvorvidt de i deres pædagogiske fremlæggelse af stoffet følger den traditionelle artslære eller anvender en mere fri indlæringsmetode. Artslæren har rødder tilbage i 1500- og 1600-tallets musiktraktater og fik med Johann Joseph Fux' berømte lærebog *Gradus ad Parnassum* fra 1725 en fast udformning, som frem til begyndelsen af det 20. århundrede var dominerende inden for kontrapunktundervisningen.²¹ Mens artslæren er blevet bevaret af nogle forfattere, heriblandt Jeppesen, er det karakteristisk for netop det 20. århundrede, at stadig flere lærebøger ikke tilrettelægger stoffet efter artslærens strenge principper, men derimod anvender en mere direkte tilgang – jf. den engelske betegnelse "a direct approach", som Gustave Soderlund med sin bog fra 1947 var med til at lancere.

Selvom Wilhelm Hohns bog fra 1918 daterer sig før Jeppesens, er den inkluderet, fordi det er den tidligste lærebog fra det 20. århundrede, som bruger betegnelsen palestrinakontrapunkt i sin titel og fordi den udgør et naturligt bindeled til det foregående århundredes lærebøger, idet den eksplicit baserer sig på en række forelæsninger af Michael Haller.²² I Peter Lüttigs omfangsrige afhandling om palestrinastilen som satsideal, som er den hidtil grundigste fremstilling af, hvad man kan kalde den musikteoretiske palestrinareception i perioden op til fremkomsten af Jeppesens disputats, udpeges fire hovedkilder med netop Hallers kompositions-lærebog som den fjerde og sidste.²³

Spørgsmålet om, hvorvidt den traditionelle artslære følges strengt eller ej, er meget dominerende i lærebøgerne²⁴ – og hos anmelderne. R.O. Morris' bog fra 1922, som også daterer sig før Jeppesens, er således inkluderet, fordi en række af de forfattere, som ikke anvender artslæren, viser tilbage til hans skarpe kritik af denne indlæringsmetode. Ifølge Morris frembragte artslæren med sine arbitrære, akademiske regler nemlig ikke virkelig musik, men derimod – med et citat fra Shakespeare – "Music that never was on sea or land".²⁵ Samtidig lægger Morris dog ikke skjul på, at han er tilhænger af streng indlæring:

²¹ Jf. Claude V. Palisca: "Kontrapunkt", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, Sachteil 5 (1996) sp. 606-7, 611-12; Jeppesen (1946) s. 37.

²² Wilhelm Hohn: *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben*, Regensburg, Rom 1918, s. 7.

²³ Peter Lüttig: *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 23), Tutzing 1994, s. 15ff. Foruden Michael Hallers *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts* (Regensburg 1891) drejer det sig om Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725), Luigi Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue* (Paris 1835) og Heinrich Bellermanns *Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition* (Berlin 1862 og flg. udgaver). En (meget ønskværdig!) systematisk sammenligning af Jeppesens kontrapunkt-bog med de vigtigste lærebøger fra navnlig anden halvdel af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet – værker, som Jeppesen i visse tilfælde studerede meget indgående og hvis læresætninger derfor i større eller mindre udstrækning kan have fundet vej til hans egen lærebog – er endnu ikke foretaget.

²⁴ En af undtagelserne er Valdemar Söderholms bog fra 1967, som i sin opbygning og sit indhold lægger sig tæt op ad Jeppesens lærebog og dermed også anvender artslæren, men som intetsteds omtaler, endside begrunder denne metodiske disposition.

²⁵ R.O. Morris: *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford 1922, s. 2.

It must not be thought that the method of instruction implied [...] in this volume involves or permits any relaxation of discipline. The student who embarks on it in any such belief will be rudely disappointed. He will find that where he was formerly chastised with whips, he is now chastised with scorpions.²⁶

Han skynder sig dog at tilføje, at han med disse ord ikke vil tage modet fra eleven, men blot anfører dem som en venlig advarsel!

I kølvandet på Morris tog en række forfattere afstand fra artslæren, foruden Soderlund bl.a. Arthur Tillman Merritt (1939), Thomas Benjamin (1979), Margarita Merriman (1982) og Charlotte Smith (1989). Det er dog værd at bemærke, at flere af de erklærede modstandere ikke desto mindre anerkender visse positive aspekter ved artslæren og i flere tilfælde levner plads til en ret fyldig redegørelse for dens principper. Omvendt kan der blandt tilhængerne, fx i Owen Swindales bog fra 1962, konstateres en vis anerkendelse af bl.a. Morris' indsats samt en anbefaling i retning af at anvende det bedste fra begge lejre, hvilket også er synligt i flere af de nyeste lærebøger:

In clearing the undergrowth, R.O. Morris and his followers did much fine work; but they failed to replant the tree. It seems clearer now than it did to Morris, that we can have the best of both worlds – the species *and* the true sixteenth-century style.²⁷

Selvom de fleste af forfatterne bekender sig som enten klare tilhængere eller lige så klare modstandere af artslæren, er fordelingen af artslære- og ikke-artslærebøger dog langt fra så skarp, som oversigten lader antyde, idet nogle må siges at befinde sig et sted midt imellem; det gælder fx Harold Owens bog fra 1992 – i hvilken der anvendes et såkaldt “quasi-species approach”²⁸ – og det gælder Gilbert Trythalls fra 1994, som i sin første del præsenterer “a modern species approach” og i sin anden “a direct approach to free composition”.²⁹

Oversigten indeholder også nogle studier af overvejende stilanalytisk karakter, som ikke følger en streng pædagogisk progression. Det gælder bl.a. Samuel Rubios bog fra 1956 og Herbert Andrews' fra 1958, som mere har karakter af stil- og teknikbeskrivelser end af deciderede lærebøger. Rubio ligner ganske vist sin bog med “a handbook which gives elementary instruction on the art of polyphony”;³⁰ og Andrews oplister det ene regelsæt efter det andet, men ingen af dem indeholder øvelser eller opgaver til den studerende. Det gør Morris' foromtalte bog heller ikke, men den er så til gengæld klart formuleret *som om* den har et pædagogisk

²⁶ Morris (1922) s. 6.

²⁷ Owen Swindale: *Polyphonic Composition. An Introduction to the art of composing vocal counterpoint in the sixteenth century style*, London 1962, s. ii.

²⁸ Owen (1992) s. x.

²⁹ H. Gilbert Trythall: *Sixteenth Century Counterpoint*, Madison, Dubuque 1994, s. xii.

³⁰ P. Samuel Rubio: *Classical Polyphony* (Translated by Thomas Rive), Oxford 1972, s. xi.

ærinde.³¹ Jeppesens disputats, som er anført i parentes, er naturligvis heller ikke en lærebog, men eftersom de fleste efterfølgende forfattere forholder sig til og finder inspiration i begge Jeppesens bøger, ville det være misvisende kun at medtage kontrapunktbogen.

Lærebøgernes kildegrundlag

Det er relativt nemt at konstatere, om en lærebog så at sige bekender sig til den ene eller den anden didaktiske tradition – altså artslære eller ej; dette aspekt ytrer de fleste forfattere sig om, ligesom de ofte anfører, hvor mange års erfaring de har i at undervise i denne disciplin, samt hvilken studentermålgruppe deres bog henvender sig til. Valg af metode og den konkrete tilrettelæggelse af stoffets forskellige elementer med henblik på indlæring er naturligvis vigtige og relevante aspekter, når en lærebog skal vurderes, men en nærmere redegørelse for kontrapunktbøgernes didaktisk-metodologiske *approach* falder uden for rammerne af nærværende artikel. I det følgende rettes opmærksomheden derfor ikke på *hvordan*, men derimod *hvad*, der skal læres, og navnlig på det kildemæssige grundlag for fremstillingen.

For en lærebogsforfatter eksisterer der – overordnet betragtet – tre forskellige, grundlæggende kildetyper: Man kan udvælge sig et musikalsk korpus og efter egen bedste evne ekstrahere og formulere de her gældende regler og karakteristika. Man kan undersøge, hvilke regler og anvisninger datidens forfattere – dvs. ofte lærere og teoretikere, i visse tilfælde komponisten selv – nedfældede. Og endelig kan man, hvis det musikalske korpus har en vis alder, undersøge, hvad eftertidige forfattere har formuleret om sagen. Imellem disse tre kildetyper eksisterer der selvsagt et meget kompliceret metodologisk spændingsfelt, som *alle* lærebogsforfatterne befinder sig i, og det er derfor af stor vigtighed, at den enkelte forfatter gør klart for læseren, hvilken metodisk position, der indtages, samt hvilke forbehold for resultaterne, det er nødvendigt at tage. Det er fx langt fra givet, at der eksisterer et umiddelbart og relevant forklaringsforhold mellem et samtidigt musikalsk og teoretisk korpus, og eftertidige analytikere må altid afveje fordelene ved at betragte materialet på afstand og dermed muligheden for at indsætte det i en større historisk sammenhæng med den altid eksisterende risiko for anakronistiske 'overgreb'.³²

Knud Jeppesen var dækket ind på alle tre områder. Han var velbevandret i 1500-tallets musikteoretiske litteratur, han havde et indgående kendskab til de efterfølgende århundreders kontrapunktteoretiske værker,³³ og – som det absolut

³¹ Jf. Jeppesens vurdering af bogen som et "værdifuldt, men ikke som egentlig Lærebog tilrettelagt Arbejde"; Jeppesen (1946) s. 51. Bortset fra en halv snes recensioner publiceret i *Acta Musicologica* i 1930-40'erne var Jeppesen ikke nogen flittig anmelder, og der findes (beklageligvis) ingen anmeldelser af kontrapunktlærebøger fra hans hånd.

³² Jf. Thomas Holme Hansen: "Teoretiske og metodiske problemer i relation til studiet af tonalitetsbegreber i europæisk musik før ca. 1700", *Cecilia. Årbog* (1995-97) s. 53-69.

³³ Bl.a. dokumenteret i lærebogens store – og af mange forfattere meget roste – indledende kapitel, "Grundtræk af Kontrapunktteoriens Historie", som fortsat må betragtes som en værdifuld fremstilling; jf. Jeppesen (1946) s. 3-51.

vigtigste – han havde udført en minutøs analyse af et stort musikalsk korpus, nærmere bestemt Palestrinas værker, samt undersøgt værker af en række andre komponister fra såvel 1500-tallet som tidligere.

The preliminary work for this analysis must clearly have been an exhaustive search through every vocal part of Palestrina's entire output [...] in order to count and note every interval in relation to its metrical placing. [...] The aspect of Jeppesen's work that makes it scientific is the fact that the analyst is not selecting and summarizing; he is presenting the entire data for each case and adducing laws from it objectively.³⁴

Konsekvensen og 'videnskabeligheden' i Jeppesens analysemetode – som altså funderede sig på klassificering og optælling af bl.a. melodiske spring og bestemte dissonansforekomster – var således det, der i første omgang distancerede ham fra de fleste andre samtidige forskere og som på længere sigt 'fremtidssikrede' hans bøger. Ved et foredrag i Videnskabernes Selskab i København i 1946 fremkom Jeppesen med følgende – ret åbenhjertige – vurdering af sin egen lærebog, som da netop var udkommet i revideret udgave:

Med Hensyn til [...] "Kontrapunkt" har jeg været noget i Tvivl om, hvorvidt det var paa sin Plads at fremlægge den her i Selskabet. Det drejer sig jo i Virkeligheden blot om en Lærebog. Naar jeg til Trods herfor alligevel har ment, at det nok kunde gaa an, er det fordi den vist alligevel maa betragtes som et videnskabeligt Arbejde. Jeg har nemlig deri forsøgt – og jeg tror næsten det er første Gang i Musiklitteraturens Historie dette Forsøg er blevet foretaget – paa at bygge det didaktiske System op udelukkende paa stilkritiske Undersøgelser, som en Art sammenlignende historisk Grammatik.³⁵

Regelsættene i lærebogen har altså deres grundige fundering og dokumentation i disputatsen, og selvom det ikke indikeres i lærebogens titel, så er det primært de satstekniske lovmæssigheder for Palestrinas stil, der doceres,³⁶ men altså lovmæssigheder som har vist sig at have gyldighed mht. megen anden kirkemusik fra perioden.

³⁴ Bent (1980) s. 358-59. Jf. Edward J. Dent: "The Teaching of Strict Counterpoint", *The Music Review* 1 (1940) s. 209-12.

³⁵ Citeret efter Jeppesens notesbog med påtegningen "Meddelelse vedrørende Palestrina's Marcellus-Messe. Videnskabernes Selskab d. 1/2 1946", s. 122-23; Statsbiblioteket, Musiksamlingen, Knud Jeppesens Samling (jf. *Det kgl. danske Videnskabernes Selskab. Oversigt over Selskabets Virksomhed Juni 1945-Maj 1946*, København 1946, s. 45). I Peter Woetmann Christoffersens katalog over samlingen, "Knud Jeppesen's Collection in the State and University Library (Århus, Denmark). A Preliminary Catalogue" (*Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) s. 21-49), er en mindre del, nærmere bestemt "some card indexes, notebooks and various other material of secondary interest" (s. 22), ikke registreret, heriblandt denne kilde.

³⁶ Jf. Jeppesen (1946) s. xiii, 51.

At stille krav om en gennemført, præcis dokumentation for hele stofmængden i en lærebog vil som udgangspunkt være urimeligt. Dels ville det kræve megen plads, dels risikere at virke forvirrende for den studerende. Men uanset om man som studerende forsøger at tilegne sig og anvende regelsættene i en lærebog, eller om man som forsker sammenligner lærebøgerne indbyrdes, er det relevant at få oplyst, på hvilket kildegrundlag fremstillingen hviler. De undersøgte lærebøger docerer som udgangspunkt det samme stof som Jeppesens, nemlig 1500-tallets musikalske *lingua franca* (på engelsk ofte betegnet “common practice”), men i mange tilfælde er det vanskeligt eller umuligt at afgøre, hvilke(n) af de tre kilde-typer, der ligger til grund for den pågældende bogs analyser og regelsætninger.

Hvad angår den første kildetype, anføres i ingen (!) af lærebøgerne et større musikalsk korpus, som er blevet analyseret. Det er ikke ualmindeligt at træffe på upræcist formulerede metodemeldinger som fx, at “the study is based on music itself, all the rules being deduced from the actual practices of sixteenth-century composers”,³⁷ og ofte er det balancen mellem på den ene side generelt opstillede regler og mønstereksempler, og på den anden side konkrete citater fra musiklitteraturen, der giver det eneste indtryk af dokumentationsdybden, og dermed om regelsætningerne (måske) beror på forfatterens egne analyser.

Selvom Malcolm Boyds bog fra 1973 ikke er en af de vægtigste indføringer i palestrinastil, indeholder den en interessant – og enestående – kilderelateret oplysning i introduktionsafsnittet:

The present study is the result of *a careful re-investigation of Palestrina's music*; much of the information it contains is, of course, available elsewhere, but the precepts it offers are all based upon sixteenth-century practice rather than seventeenth-, eighteenth-, or nineteenth-century theory.³⁸

Boyd præciserer beklageligvis ikke, hvem hans såkaldte re-undersøgelse foretages i forhold til (ham selv?), men Jeppesen er det i hvert fald ikke. I hverken stil-analytisk eller didaktisk henseende har bogen vægt som Boyd har agt, men vigtigt er det, at Boyd – som en af de ganske få forfattere – meddeler konkrete optællinger af nodeværdier i forskellige messesatser af Palestrina og dermed giver læseren indblik i dokumentationsmaterialet.³⁹

De to bøger, som på den mest overbevisende måde funderer sig på analyser af et musikalsk repertoire er Soderlunds bog fra 1947, samt Andrews' fra 1958. Soderlunds talrige eksempler fra Palestrinas værker har næsten samme dokumentationsmæssige tyngde som de berygtede fodnoter i Jeppesens disputats, mens Andrews er den

³⁷ Arthur Tillman Merritt: *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*, Cambridge 1946, s. xiv.

³⁸ Malcolm Boyd: *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London 1973, s. 2 (min fremhævelse).

³⁹ Jf. Boyd (1973), s. iif., 26f., 33. Andre steder i bogen er Boyds henvisninger til egne iagttagelser mere generelle, fx “observation suggests that [...]” (s. 12) og “from observation of numerous masses and motets it is possible to formulate the following as guiding principles [...]” (s. 20). Margarita Merriman (*A New Look at 16th-Century Counterpoint*, Lanham 1982) meddeler optællinger af treklangspositioner i en enkelt vokalsats (s. 81) samt af understemme-bevægelser i tre satser (s. 82).

forfatter, der mest kritisk tager stilling til Jeppesens regler og som – alt taget i betragtning – kommer tættest på både stilen og kvaliteten i Jeppesens bøger.⁴⁰

Hvad angår den anden kildetype – 1500-tallets musikteori – tager Andrews som den eneste forfatter klar stilling til forholdet mellem denne og musikken selv:

[...] the main purpose of the book is to present the particular technical usages of Palestrina *as they appear in his music* [...], rather than as contemporary theorists might have seen them.⁴¹

Begrundelsen herfor er ifølge Andrews, at teoretikernes forklaringer af regelsætningerne ikke blot er 'overbroderede' og til tider svært forståelige men ofte direkte modstridende. Som antydnet hører det til undtagelserne, at denne kildetype overhovedet indgår i forfatternes metodiske overvejelser, og kun to af lærebøgerne kan siges at inddrage – og til en vis grad basere sig på – musikteoretiske værker fra 1500-tallet. I de øvrige er der ingen eller kun meget få henvisninger til denne litteratur.⁴²

Den ene af de to er Rubios lærebog, som udkom på spansk i 1956, og derefter oversattes til engelsk i 1972. Rubio giver en meget detaljeret redegørelse for navnlig den spanske satslære og vokalpolyfoni i 1500-tallet, hvilket adskiller bogen fra de øvrige værker. At fremstillingens kildegrundlag er et ganske anderledes end Andrews', udtrykkes klare og mest kortfattet i oversætteren, Thomas Rives forord:

The book's concern is with the music of the period, as it was disseminated in the period, and its technical discussion deals with this music in the light of contemporary music theory, rather than from a twentieth-century point of view. It should, [...], serve to supplement text-books dealing more specifically with the grammar of the style.⁴³

Følgelig er der meget få referencer til andre lærebøger fra det 20. århundrede, og eksempelvis nævnes Knud Jeppesen kun et enkelt sted.⁴⁴

Den anden er den i nærværende sammenhæng nyeste lærebog, nemlig Peter Schuberts bog om modalt kontrapunkt fra 1999. Her præsenteres læseren for såkaldte "historically correct exercises", idet Schubert "introduces for the first time materials used by actual sixteenth-century counterpoint teachers [...] drawn from over a dozen treatises and adapted to today's classroom".⁴⁵ Indholdsmæssigt er bogen på mange måder interessant og nyskabende, og samtidig omhyggelig med at definere, hvad det er, den vil lære den studerende. Det sats tekniske regelsæt,

⁴⁰ I den anden ende af spektret finder man fx Ernst Kreneks *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century* (u. sted 1959), hvor ingen af mønster- eller musikeksemplerne er hentet fra 1500-tallet, samt Stella Roberts & Irwin Fischers *A Handbook of Modal Counterpoint* (New York 1967), hvor kun det sidste ud af 115 eksempler er taget fra musiklitteraturen.

⁴¹ H.K. Andrews: *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London 1958, s. 7.

⁴² Henvisninger træffes fx i forbindelse med reglerne for tekstlægning, hvor flere af lærebøgerne refererer til Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

⁴³ Rubio (1972) s. xv.

⁴⁴ Rubio (1972) s. 19.

⁴⁵ Peter Schubert: *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York, Oxford 1999, s. v.

som “generally represent vocal style around 1570”, er således samlet fra mange forskellige kilder og repræsenterer derfor ikke én teoretiker eller én komponist.⁴⁶ I forhold til Rubio tager Schubert imidlertid skridtet fuldt ud, idet der overhovedet ingen referencer findes til andre lærebøger fra det 20. århundrede.⁴⁷ Hvis fremstillingen derfor helt nøgternt skal tages på ordet, har Schubert altså udelukkende på basis af udsagn fra 1500-tals-teoretikere samt en række analyser af det musikalske repertoire formuleret sit satstekniske regelsæt, uden på nogen måde at være inspireret eller influeret af sine forudgående forfatterkolleger – fx Jeppesen.⁴⁸

Schuberts indplacering af sig selv i det kildemæssige trekantforhold er således lige så entydig som den er problematisk, for selvom både hans og Rubios bog er nogle af de i satsteknisk henseende mest kvalificerede, er det bemærkelsesværdigt, at der ikke tages stilling til væsentlige metodologiske spørgsmål, som fx hvilken værdi og relevans et enormt forskningskorpus fra det 20. århundrede kan have i forhold til 1500-tallets musiktraktater, eller om mønstereksempler taget fra en lærebog fra 1500-tallet – som må siges at være rettet mod en målgruppe af en noget anden beskaffenhed end nutidens studerende – er mere korrekte eller relevante end eksempler fra datidens musikalske mainstream.

Hvad angår den tredje kildetype, er der enkelte af lærebøgerne, som hverken underbygger fremstillingen med referencer til datidige teoretiske værker eller nutidig litteratur. Langt de fleste indeholder dog en bibliografi, og forfatterne anfører, at de har taget afsæt i en eller flere af de nyere lærebøger. Det er imidlertid både karakteristisk og bemærkelsesværdigt, i hvor ringe udstrækning forfatterne drager nytte af og tager stilling til hinandens værker – i hvert fald efter fodnoterne at dømme.⁴⁹ Med ganske få undtagelser, som allerede er nævnt i det foregående, vedkender alle – også de mest indædte modstandere af artslæren – at stå i arv og gæld til Knud Jeppesens to bøger, som samtidig er de overhovedet mest refererede og citerede.⁵⁰

Hvad angår lærebøgernes kildegrundlag må det konkluderes, at det kun er ganske få lærebøger, som baserer sig på en systematisk analyse af et større musikalsk

⁴⁶ Schubert (1999) s. viii, x.

⁴⁷ Bogens mere end 300 sider indeholder kun to generelle henvisninger til artikler i bibliografien; Schubert (1999) s. 172, 192.

⁴⁸ I betragtning af de mange tekstciter (i engelsk oversættelse) og nodeeksempler (transskriberet til moderne nøgler) taget fra forskellige musikteoretiske traktater må bogen betegnes som et af de værst tænkelige eksempler på manglende kildeangivelser, idet der intetsteds findes bare én konkret sidehenvisning til de i bibliografien oplyste traktater (inkl. deres moderne facsimiler).

⁴⁹ Til den generelle karakterist af bøgerne hører også det faktum, at næsten halvdelen ikke er forsynet med hverken et person- eller sagregister, samt at kun to af bøgerne indeholder en forklarende ordliste; jf. Owen (1992) s. 363ff.; Trythall (1994) s. 249ff.

⁵⁰ Et interessant særtilfælde udgøres i denne sammenhæng af Max Springer & Friedrich Hartmanns *Kontrapunkt (Der strenge Satz)* (Wien 1936). Begge forfattere var professorer ved Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst i Wien, og det kan derfor undre, at de mere end ti år efter, at Jeppesen disputerede ved byens universitet samt publicerede sin afhandling på tysk, ikke har ment det nødvendigt at omtale Jeppesens arbejde i det, de selv betegner som “eines Lehrbuches des Palestrina-Stiles” (s. 67).

korpus, at de relevante musikteoretiske traktater fra 1500-tallet med få undtagelser kun inddrages i meget begrænset omfang, samt at langt de fleste forfattere tager udgangspunkt i nogle af de andre lærebøger fra det 20. århundrede, og i større eller mindre omfang supplerer med egne analyser, øvelser, opgaver, osv. Set ud fra en overordnet synsvinkel kunne man måske endda vove den påstand, at det samlede kildegrundlag for de mange lærebøger ikke er blevet udvidet væsentligt i forhold til det kildegrundlag, som Jeppesen baserede sin fremstilling på!

Lærebøgerne og det 20. århundredes forskningslitteratur

Selvom der næppe er nogen anden lærebog, der kan mønstre den samme dokumentationsmæssige fundering som Jeppesens, står hans værker i dag hverken uanstastede eller uden at være blevet suppleret på forskellige områder. I det følgende skal redegøres for nogle af de aspekter, som skal overvejes, dels hvis Jeppesens bog skal vurderes i forhold til de øvrige lærebøger, dels med henblik på videre forskning inden for dette område.

De satstekniske lovmæssigheder for palestrinastilen er i forskellige sammenhænge blevet sammenlignet med andre repertoarer. Allerede i Morris' bog fra 1922 findes et afsnit om nogle af de tekniske karakteristika ved den såkaldte engelske skole,⁵¹ Rubio koncentrerer som nævnt sin fremstilling om reglerne i de spanske traktater, og i andre af bøgerne findes afsnit, som i hvert fald tentativt beskæftiger sig med 1500-tallets verdslige repertoarer, herunder instrumentalmusikken. Disse redegørelser har naturligvis selvstændig værdi og bidrager alle til et totalbillede af periodens forskellige satstekniske 'grammatikker', men ligger samtidig uden for Jeppesens primære forskningsfelt.

Inden for palestrinastilens grænser er Jeppesens fremstilling uden tvivl i højere grad blevet suppleret end egentlig korrigeret. Den vel nok væsentligste mangel ved Jeppesens lærebog, nemlig et specifikt afsnit om rytme i forbindelse med de øvrige indledende afsnit om notation, kirketonearterne, melodi og samklang, har flere andre forfattere, heriblandt Andrews, forsøgt at råde bod på.⁵² Flere forfattere meddeler også mere detaljerede regler for tre-delt takt, et aspekt som Jeppesen kun behandlede temmelig overfladisk. Der findes dog fortsat vigtige elementer, som i høj grad afventer en grundigere og mere opdateret behandling i lærebogssammenhæng, fx problematikkerne omkring tonearter og tonalitet i 1500-tallet. I de undersøgte lærebøger opereres i stor udstrækning fortsat med det samme reducere system på fem modi, som anvendes i Jeppesens lærebog, og de seneste 30-40 års intensive forskning i netop disse spørgsmål synes at være gået hen over hovedet på flertallet af forfatterne.⁵³

⁵¹ Morris (1922) s. 64ff.

⁵² Jf. fx Andrews (1958) kapitel II ("Rhythm and Time-signatures") og III ("The Rhythmic Melodic Line").

⁵³ For en redegørelse for tonalitetsforskningen i navnlig anden halvdel af det 20. århundrede henvises til Thomas Holme Hansen: *Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut Aarhus Universitet 5), Århus 1998, s. 37-54, 124-33 (vedr. det reducerede modussystem, se s. 41-42).

Spørgsmålet om kontrapunktbogernes 'ajourføring', ikke blot i forhold til hinanden men i særdeleshed i forhold til den moderne forskningslitteratur, er overordentlig vigtigt og blev eksempelvis accentueret af Laurenz Lütteken i hans anmeldelse af Claus Ganter's kontrapunktbog fra 1994:

[...] man [fragt] sich, ob selbst ein pragmatisch akzentuiertes Gebrauchsbuch tatsächlich unter Verzicht auf die einschlägige Forschungsliteratur [...] verfaßt werden kann.⁵⁴

Hvis forfatteren ønsker en vis overensstemmelse mellem lærebogen og den historiske kontekst, må svaret på det stillede spørgsmål selvfølgelig blive nej, og som eksempel skal her blot peges på en meget lille – og 'lokal' – del af de utallige forskningsbidrag, som er publiceret siden udgivelsen af Jeppesens lærebog. Det drejer sig dels om de bidrag, som Jeppesen selv publicerede, dels om nogle arbejder forfattet af Povl Hamburger, som foruden at påkalde sig naturlig interesse i dansk sammenhæng må regnes blandt de vægtigste også målt med en international målestok.

Hamburger udgav i 1966 en lille publikation med titlen *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*, som knytter sig direkte til Jeppesens lærebog. Skriftet er kun 14 sider langt og anfører en række steder, hvor teksten i Jeppesens bog efter Hamburgers opfattelse bør erstattes hhv. suppleres med ny tekst og nye nodeeksempler. Flere af de af Jeppesen formulerede regler korrigeres, og Hamburger meddeler supplerende regelsætninger for bl.a. det opadgående spring fra ubetonet fjerdedel samt behandlingen af isolerede fjerdedelspar, når de optræder på ubetonet halvnodes plads.⁵⁵ Skriftet er forfattet på dansk og kan derfor ikke forventes at være kendt i mere international sammenhæng.

Allerede i 1950 publicerede Hamburger imidlertid i *Acta Musicologica* en artikel om ornamentering i palestrinastilen, og siden fulgte yderligere to studier inden for vokalpolyfonien, begge publiceret på tysk i hhv. 1956 og 1965.⁵⁶ Kendetegende for disse studier er, at Hamburgers analyser af Palestrinas (og flere andre komponisters) værker er udført med samme systematik og grundighed som Jeppesens, og at han derfor på samme måde dokumenterer og begrundet ændringerne af regelsættet ud fra konkrete optællinger på et omfattende musikalsk korpus.

⁵⁴ Laurenz Lütteken: Anmeldelse af Claus Ganter: *Kontrapunkt für Musiker* (München, Salzburg 1994), *Die Musikforschung* 49 (1996) s. 322.

⁵⁵ Povl Hamburger: *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*, Kolding 1966, s. 6, 7-9.

⁵⁶ Povl Hamburger: "The Ornamentations in the Works of Palestrina", *Acta Musicologica* 22 (1950) s. 128-47; *Studien zur Vokalpolyphonie*, København, Wiesbaden 1956; "Studien zur Vokalpolyphonie II", *Dansk Årbog for Musikforskning* 4 (1964-65) s. 63-89. Til disse meget værdifulde bidrag knytter sig desuden Hamburgers "Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopedissonanz im 16. Jahrhundert", *Dansk Årbog for Musikforskning* 6 (1968-72) s. 67-70 (artiklen er en oversættelse af Hamburgers bidrag til Nils Schiørring-festskriftet: "Om forberedelse og opløsning af synkopedissonansen i det 16. århundrede", *Til Professor, Dr. phil. Nils Schiørring på hans tres års fødselsdag den 8. april 1970. En samling kortere musikalske og teoretiske bidrag*, København 1970, s. 1-4).

Jeppesen har ved i hvert fald to lejligheder taget konkret stilling til Hamburgers studier, nemlig dels i det omtalte nummer af *Acta Musicologica*, hvor Jeppesen kommenterer Hamburgers artikel, og dels i en længere dansksproget artikel om notationstekniske problemer i det 16. århundrede, publiceret i *Svensk Tidskrift för Musikforskning* i 1961.⁵⁷ Det ligger uden for rammerne af nærværende undersøgelse at gå i detaljer med disse bidrag, men vigtigt er det, at Jeppesen anerkender en række af Hamburgers iagttagelser, og i sidstnævnte arbejde selv meddeler et supplerende regelsæt for pausernes behandling i 1500-tallet.⁵⁸

Hverken Hamburgers eller Jeppesens egne korrektioner og suppleringer til palestrinastilen er imidlertid at finde i Jeppesens lærebog. Den eneste reviderede udgave udkom som nævnt på dansk i 1946,⁵⁹ og hverken de senere danske eller de udenlandske udgaver indeholder væsentlige ændringer i forhold til 1946-udgaven. Hvorfor Jeppesen på baggrund af såvel sine egne som andre forskeres opdagelser ikke foranstaltede en ny revideret udgave af lærebogen, kan man kun gisne om, men et faktum er det, at bogen allerede fra omkring 1950 var, om ikke forældet, så justeringsmoden på en række punkter. I 1966 har Hamburger så udgivet sit supplementsskrift, formodentlig i erkendelse af at der ikke ville komme en revideret udgave fra Jeppesens hånd.⁶⁰

⁵⁷ Knud Jeppesen: "Some Remarks to 'The Ornamentations in the Works of Palestrina' by Povl Hamburger", *Acta Musicologica* 22 (1950) s. 148-52; "Et par notationstekniske problemer i det 16. århundredes musik og nogle dertil knyttede iagttagelser", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 43 (1961) s. 171-93.

⁵⁸ Jeppesen (1961) s. 172, 181f., et passim.

⁵⁹ Iflg. bogens forord "drejer [det] sig dog kun om Smaaændringer og Tilføjelser"; Jeppesen (1946) s. xiv. I sit foredrag i Videnskabernes Selskab i 1946 (jf. note 35) gentages dette af Jeppesen, som dog tillige afslører en lidt overraskende inspirationskilde for 2. udgave af bogen: "De Ændringer, jeg har foretaget i Nyudgaven, gaar nærmest ud paa at gøre Fremstillingen enklere og klarere. Dette gælder ogsaa Bogens ydre Indretning til hvilken Forlaget har taget som Forbillede den seneste, engelske Udgave af Bogen, som udkom i New York 1939 [jf. note 9], og som er meget lærerig i den Maade, hvorpaa den paa moderne amerikansk Vis søger at udnytte Typografien til hurtig Orientering overfor Stoffet"; notesbog med påtegningen "Meddelelse vedrørende Palestrina's Marcellus-Messe. [...]", s. 123-24; Statsbiblioteket, Musiksamlingen, Knud Jeppesens Samling.

⁶⁰ Ud fra en foreløbig sammenligning af de danske udgaver og de forskellige oversættelser af kontrapunktbogen kan det konkluderes, at den tyske førsteudgave fra 1935 (jf. note 8) samt den tyske udgave fra 1956 (samme titel, Leipzig 1956) – som, uden at det fremgår af titelblad eller kolofon, er revideret i forhold til førsteudgaven – har tjent som hovedkilde i forbindelse med de øvrige oversættelser til bl.a. engelsk (jf. note 9-14). Dette bekræftes af Osmo Lindeman, som i sit forord til den finske udgave af lærebogen (jf. note 12) meddeler: "Ifølge forfatterens ønske er oversættelsen udarbejdet på grundlag af den tyske version" (her citeret efter Lindemans danske oversættelse af forordet; løssblad ilagt Jeppesens eget eksemplar af bogen, som nu opbevares på Syddansk Universitetsbibliotek, Odense, Musikafdelingen). Det skal retfærdigvis nævnes, at i forhold til den reviderede danske udgave fra 1946 indeholder den tyske 1956-udgave nogle interessante ændringer, som ikke findes i den senere danske 3.-4. udgave (jf. note 7). Ændringerne, som især ses s. 68-69 (dansk 2.-4. udg., s. 86), 115-16 (s. 139) og s. 124-25 (s. 149), er dog ikke relaterede til Hamburgers første *Studien zur Vokalpolyphonie* (som jo udkom samme år), men derimod i et enkelt tilfælde til Hamburgers disputats, *Subdominante und Wechseldominante. Eine Entwicklungsgeschichtliche Untersuchung* (København, Wiesbaden 1955). I for-

Hamburger er blot en af de mange forskere, som gennem de seneste 50 år har undersøgt forskellige aspekter af 1500-tallets vokalpolyfone tonesprog og dermed bidraget til den videre kortlægning af tidens satstekniske regelsæt. Blandt de øvrige betydningsfulde forskere kan fx nævnes Carl Dahlhaus og Ernst Apfel, som foruden den tematiske fællesnævner havde det til fælles med både Jeppesen og Hamburger, at deres hovedpubliceringsprog var tysk. Hermed fokuseres på endnu en væsentlig problemstilling, nemlig den kløft, der altid har eksisteret mellem tysk- og engelsksproget musikvidenskab og som fortsat – i overvejende negativ forstand⁶¹ – sætter sit præg på kommunikationen omkring disse emner.

Langt de fleste af de i nærværende sammenhæng undersøgte lærebøger er skrevet på engelsk af englændere eller amerikanere, og kilderne, som de anvender – hvad enten der er tale om andre lærebøger eller egentlig forskningslitteratur –, er også engelsksprogede. Robert Gauldin, hvis lærebog fra 1985 både indeholder en annoteret lærebogsfortegnelse og en fyldig bibliografi, meddeler således åbent og ærligt, at han kun anvender engelsksprogede kilder,⁶² et foruroligende faktum, som – med ubetydelige undtagelser – viser sig at gælde for *alle* de i nærværende sammenhæng undersøgte engelsksprogede bøger.⁶³

hold til 1956-udgaven synes der ikke at være foretaget yderligere revisioner i de senere tyske oplag. Som et kuriosum kan det nævnes, at det i alle de danske udgaver meddelte “Monster-eksempel paa en [...] ren pentaton Melodi”, som Jeppesen (1946) s. 67 citerer fra S. Robert Lachs *Gesänge russischer Kriegsgefangener* (Sitzungsberichte der philos.-histor. Klasse der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien 1917), i de tyske – og dermed alle andre – udgaver er erstattet med en melodi citeret fra en udgivelse af Zoltán Kodály med en knap så belastende titel: *A Magyar Népzene [Den Ungarske Folkemusik]* (Budapest 1937); jf. fx Jeppesen (1956) s. 52.

⁶¹ Positivt er det dog, at sprogbarrieren jævnligt foranlediger oversættelse af tysksprogede værker til engelsk, og fx er udgivelsen *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology* (Criticism and Analysis of Early Music 2. Edited and translated by Kevin N. Moll, New York 1997), et markant eksempel på, at det fortsat er nødvendigt at oversætte selv relativt gamle tyske tekster, i dette tilfælde 12 tysksprogede artikler fra perioden 1948-67. Foruden oversættelserne meddeler Moll en fyldig forskningshistorisk introduktion, og det er betegnende, at udgivelsen – som det eksempelvis også var tilfældet med oversættelsen af Dahlhaus’ disputats i 1990 (jf. Hansen (1998) s. 45f.) – hilses velkommen i fyldige anmeldelser, af bl.a. Elizabeth Eva Leach (*Plain-song and Medieval Music* 8 (1999) s. 184-90) og Margaret Bent (*Notes* 55 (1998-99) s. 627-29). Selvom hovedproblemet ubetvivleligt er anglo-amerikanernes manglende tysk kundskaber, bemærker Bent (s. 627) dog også, at “[...] it is only fair to add that many significant German scholars, including Dahlhaus, have taken scant notice of writings in English”.

⁶² Robert Gauldin: *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*, Englewood Cliffs 1985, s. 293. Gauldins annotationer til en halv snes af de vigtigste lærebøger er i nærværende sammenhæng enestående, men også Owen (1992) s. 375ff. meddeler nogle korte bemærkninger til værkerne i hans bibliografi.

⁶³ Undtagelserne begrænser sig til Rubios bog, som jo oprindeligt udkom på spansk, samt til en enkelt tysksproget artikel i Charlotte Smiths bibliografi. Mens de tre skandinaver, Valdemar Söderholm, Thomas Alvad og Finn Höfðing – og det vel at mærke som de eneste – bl.a. har læst Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie*, findes der blandt resten af lærebøgerne ikke én reference til fx Carl Dahlhaus’ “Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts” (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 45 (1961) s. 43-57) eller Ernst Apfels “Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes” (*Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957) s. 30-45), for nu blot at nævne et par af ‘klassikerne’.

På den ene side kan det altså konstateres, at Jeppesens bog, som jo er en meget væsentlig kilde til mange af de andre lærebøger, med god grund kunne være revideret yderligere allerede i Jeppesens levetid. På den anden side er der meget, der tyder på, at væsentlige forskningsresultater fra de seneste 50 år, nemlig dem, som er publiceret på tysk – og selvfølgelig også på fx dansk –, ikke i særlig udstrakt grad er blevet inkorporeret i lærebøgerne.

Knud Jeppesens kortlægning af palestrinastilen *er* blevet både korrigeret og suppleret, men en egentlig erstatning for hans lærebog er endnu ikke publiceret. Et nøje studium af de mange relevante bidrag til forskningslitteraturen – herunder bl.a. Hamburgers skrifter og Jeppesens stillingtagen hertil – vil imidlertid kunne bidrage til et mere komplet billede af regelsætningen for palestrinakontrapunktet, end det ses formuleret både i Jeppesens lærebog og i de øvrige lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede. Samtidig vil det være nødvendigt at konstatere fortrin og mangler de enkelte lærebøger imellem, samt vurdere deres positionering – eller snarere mangel på samme – i det ovennævnte kilde-typologiske spændingsfelt, der eksisterer mellem musik og musikteori fra 1500-tallet samt forskningsresultater fra det 20. århundrede.

FORTEGNELSE OVER LÆREBØGERNE I VOKALKONTRAPUNKT

Alvad, Thomas: *Elementer vokalpolyfoni*. Egtved 1968

Andrews, H.K.: *An Introduction to the Technique of Palestrina*.

London 1958

Bassett, Leslie: *Manual of Sixteenth-Century Counterpoint*.

Englewood Cliffs 1967

Benjamin, Thomas: *The Craft of Modal Counterpoint. A Practical Approach*.

New York, London 1979

Boyd, Malcolm: *Palestrina's Style. A Practical Introduction*. London 1973

Bush, Alan: *Strict Counterpoint in Palestrina Style. A Practical Text-book*.

London 1948

Ganter, Claus: *Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instrumentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis von Josquin-Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u.a.*

München, Salzburg 1994

Gauldin, Robert: *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*.

Englewood Cliffs 1985

Hohn, Wilhelm: *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben* (Bd. 2: Notenbeispiele).

Regensburg, Rom 1918

Høffding, Finn: *Indførelse i Palestrinastil: 2-stemmig kontrapunkt med eksempelstof og øvelser. Tilrettelagt på grundlag af Knud Jeppesens og Povl Hamburgers skrifter om vokalpolyfoni*. København 1969

- Jeppesen, Knud: *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*. København 1923
Kontrapunkt (Vokalpolyfoni). København, Leipzig u. år [1930] (2. rev. udgave, København 1946 (3. udg. 1962; 4. udg. 1968 (1993)))
- Krenek, Ernst: *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*. U. sted 1959
- Merriman, Margarita: *A New Look at 16th-Century Counterpoint*. Lanham 1982
- Merritt, Arthur Tillman: *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*. Cambridge 1939 (1946)
- Morris, R.O.: *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. Oxford 1922
- Owen, Harold: *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*. New York 1992
- Roberts, Stella & Irwin Fischer: *A Handbook of Modal Counterpoint*. New York 1967
- Rubio, P. Samuel: *Classical Polyphony*. Translated by Thomas Rive. Oxford 1972 (Spanish edition: *La Polifonía Clásica*. El Escorial 1956)
- Schubert, Peter: *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. New York, Oxford 1999
- Smith, Charlotte: *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*. Newark, London, Toronto 1989
- Soderlund, Gustave F.: *Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style*. New York 1947
- Springer, Max & Friedrich Hartmann: *Kontrapunkt (Der strenge Satz)*. Wien 1936
- Stewart, Robert: *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*. New York 1994
- Swindale, Owen: *Polyphonic Composition. An Introduction to the art of composing vocal counterpoint in the sixteenth century style*. London 1962
- Söderholm, Valdemar: *Arbetsbok i elementär kontrapunkt. Vokalpolyfoni*. Stockholm 1967 (2. oplag 1973). *Arbetsbok i kontrapunkt. Vokalpolyfoni II. Tre- fyr- och mångstämmig sats*. Stockholm 1980
- Tittel, Ernst: *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux (Textteil + Notenteil)*. Wien, München 1959
- Trythall, H. Gilbert: *Sixteenth Century Counterpoint*. Madison, Dubuque 1994

SUMMARY

Knud Jeppesen's *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, first published in 1930, became the most influential textbook on sixteenth-century counterpoint in the 20th century. In this book, which was translated into several languages and widely disseminated, Jeppesen provided a unique pedagogical tool based on the species-counterpoint which has proven its worth to the present day. During the preceding decades an increasingly number of manuals and textbooks on sixteenth-century counterpoint have been published, most of them acknowledging Jeppesen's importance, none of them actually claiming to replace his book. Limiting itself to some preliminary and general observations on a selection of these textbooks the article focuses on the sources on which the textbooks are based and in this respect comments on some obvious methodological problems. Finally, the textbooks are evaluated in the light of the actual research published during the second half of the 20th century.

Rapporter

Projekter

COMPUTERÆSTETIK – UDVIKLING AF COMPUTERARTEFAKTER UD FRA ET MUSIKÆSTETISK PERSPEKTIV

Ph.d.-projektet, der afvikles i perioden 1999-2002 ved Aalborg Universitet, ligger i forlængelse af mit speciale *Musik, teknologi og bevidsthed* (Aalborg Universitet, 1998), som omhandler teknologiens indflydelse på bevidsthedsmæssige forhold omkring musik. Med afsæt i de erfaringer jeg har gjort i specialet, vil jeg i ph.d.-projektet arbejde ud fra følgende problemstilling: hvordan udvikles computer-baserede sequencere således at æstetiske og kunstneriske intentioner i nyskabende musikalske aktiviteter med anvendelsen af computerbaserede sequencere fastholdes og styrkes, og således at brugeren bevidstgøres om forholdet mellem den musikæstetiske opfattelse, der ligger til grund for arbejdet, og det udviklede sequencerprogram?

Emnet søges belyst gennem en vekselvirkning mellem teoretiske overvejelser og empirisk udviklingsarbejde. Det teoretiske arbejde skal danne baggrundsforståelse for mekanismer vedrørende anvendelsen af teknologi inden for musikken og mere konkret danne grundlag for udviklingen af en prototype af et sequencerprogram, der bygger på kunstneriske og æstetiske præmisser i forhold til musik.

Tre områder udgør det væsentligste teoretiske arbejde: (1) Arbejdet med forskellige kunstopfattelser og musikopfattelser skal blandt andet afklare forholdet mellem den teknologiske udvikling og kunstopfattelse generelt samt forholdet mellem udformningen af sequencerprogrammer og den musikalske opfattelse konkret. (2) Også det teknologisynt, der anlægges, er væsentligt for opfattelsen af teknologien i forhold til musikken, og dette vil derfor også blive behandlet. (3) Desuden arbejdes teoretisk med systemudvikling ud fra et humanistisk perspektiv, hvilket direkte kan støtte det empiriske udviklingsarbejde.

Såkaldt *prototyping*, dvs. skitser med begrænset funktionalitet af et tænkt færdigt program, udgør den væsentligste del af det empiriske arbejde. Forud for dette arbejde foretages indledende undersøgelser af praktisk anvendelse af sequencerprogrammer, der skal udgøre den mere praktiske baggrund for udviklingen af prototyper. Arbejdet med udvikling af prototyper skal ses som en vekselvirkning mellem dette og anvendelsen af de udviklede prototyper i praktiske situationer, idet den praktiske anvendelse udgør det egentlige erkendelsesmæssige grundlag, som det efterfølgende videre arbejde bygger på.

Det er målet, at der med ph.d.-afhandlingen følger en endelig prototype, der kan tjene som eksempel på et alternativ til eksisterende sequencerprogrammer.

Jakob Cloos Bojesen

DET MELLEMLØBENDE I MUSIKKEN

Overskriften refererer til den foreløbige titel på mit ph.d.-projekt, der forløber i perioden 1998-2001 ved Institut for Musik og Musikterapi på Aalborg Universitet. Projektet stiller skarpt på en række kompositionsmetoder blandt det 20. århundredes komponister, hvor *flertydigheden* er et grundvilkår. Nærmere bestemt er der tale om de metoder, som implicerer en slags konflikt eller interaktion mellem to eller flere, om end ikke direkte modstridende, så heller ikke umiddelbart forenelige faktorer i musiklytningen – altså en form for musikalsk paradoks. Eftersom der vil være mange forskellige kompositionsmetoder, der falder ind under ovenstående rammer, er en vis afgrænsning påkrævet. Således har jeg valgt at operere i spændingsfeltet mellem, hvad man kunne kalde ‘overraskelse’ og ‘overbevisning’.

Jeg arbejder med tre indgangsvinkler, der alle fremstår som dialektiske synteser mellem mere specifikke begrebspår i gensidig kontrast: (1) En syntese mellem strukturel fællesidentitet og funktional tvetydighed. (2) En syntese mellem diskontinuitet og kohærens. (3) En syntese mellem illusion og virkelighed.

Disse tre synteser dækker alle over flere kompositoriske metoder i det 20. århundrede, hvoraf der foretages et udvalg. De udvalgte metoder anskueliggøres først teoretisk, hvorefter konkrete værkanalyser følger. Under punkt 1 fremdrages fænomenet ‘tempomodulation’, som det kommer til udtryk hos Elliott Carter. Kort beskrevet er der tale om en art metamorfose, der med stor nøjagtighed sikrer subtile overgange mellem forskellige tempi i forlængelse af hinanden. Det centrale omdrejningspunkt er tælleslaget, der bliver til en tvetydig størrelse, eftersom dets underdelinger grupperer sig forskelligt før og efter. Dermed opfattes de samme mindre enheder som vidt forskellige, idet de står i et anderledes forhold til det første tempo end til det andet. Tempomodulationen eksemplificeres gennem værkanalyser af Carters *Eight Etudes and a Fantasy* (sidste sats) samt *Strygekvartet nr. 1* (første sats).

Punkt 2 omfatter ligeledes to værkanalyser, hhv. af *Symfoni for blæsere* (Stravinskij) og af *A Ballad of Game and Dream* (Karl Aage Rasmussen). Begge er karakteristiske ved en abrupt overfladestruktur i form af en række segmenter, der brat afløser hinanden. Imidlertid er der masser af sammenhæng i musikken, hvilket påvises gennem en undersøgelse af dels de nære forhold mellem de enkelte segmenter, dels af evt. genkomster af tidligere præsenterede segmenter. Den største forskel mellem de to værker er, at Rasmussen i modsætning til Stravinskij anvender prækomponeret materiale. Desuden præsenteres de enkelte segmenter ofte simultant hos Rasmussen, mens der hos Stravinskij først og fremmest er tale om en successiv struktur.

Under punkt 3 beskæftiger jeg mig med György Ligeti og dennes ‘illusionsnumre’ i form af melodiske og rytmiske fænomener, der i kraft af vekselvirkninger mellem tætte kontrapunktiske lag pludselig træder frem i lydbilledet. Pointen er, at disse lydlige resultater så at sige befinder sig i et ingenmandsland mellem illusion og virkelighed. Det skal forstås på den måde, at de ikke er noteret nogen

steder i partituret (endsige bliver spillet af nogen musiker) men opstår i sammenhængen og derfor må være en form for 'perceptuelt blændværk', men samtidig er de også virkelige nok, eftersom man rent faktisk kan høre dem. Eksemplerne på illusionsmelodik og -rytmik findes især blandt 60'ernes 'mikropolyfone' værker samt 80'ernes polyrytmiske værker, hvor *Ramifications* og *Der Zauberlehrling* repræsenterer henholdsvis først- og sidstnævnte epoke.

Anders Bonde

INSTRUMENTATIONSTEORI OG NYERE KOMPOSITIONSMUSIK

Jeg beskæftiger mig i mit ph.d.-projekt, der afvikles ved Københavns Universitet i perioden 1998-2001, med instrumentationen som et aspekt af værkbegrebets problematik, der på en måde altid har været en del af det, men som har undergået sælsomme forandringer i tidens løb – ikke mindst i tiden tæt på vor egen. Den aktuelle impuls til at tage dette problem op er et omslag, som måske altid har ligget latent i værkbegrebet, men som kommer mere radikalt til udtryk i efterkrigstidens musik og kritik, først i kraft af den såkaldte 'emancipation af klangfarven' i den tidlige serialisme, siden blandt andet – og ofte inspireret af erfaringer med den elektroniske musik – i 'klangkompositionerne' i 60'erne (Ligeti m.fl.). Dette omslag har, efter min opfattelse, fået stor betydning også for megen af den helt nye musik.

Sat på spidsen er det spørgsmålet om instrumentationen som enten 'accidentel' eller 'konstitutiv' i forhold til værket, der er på spil – en problematik, der altid har ligget og luret og på forskellig vis givet anledning til teoretiske konstruktioner, der så har haft dybtgående konsekvenser for musikvidenskabens analysepraksisser og værdidomme. En grundtanke, som ganske vist jævnligt har medført protester, har været en teoretisk skelnen mellem mål og midler: instrumentationen ses som middel for den musikalske tanke, mens musikkens 'egentlighed' konstitueres af andre af musikkens dimensioner (tonehøjde, rytme etc.). Denne tanke giver anledning til en fortolkningspraksis, der ligesom det 19. århundredes hermeneutik fokuserer på det, der så at sige ligger 'under' eller 'bagved' overfladen – bag den klangligt/sanselige umiddelbarhed – enten som et intenderet budskab eller en 'abstrakt' (sats)struktur, som kritikeren har til opgave at afdække.

Det er samtidig en tanke, der lader sig forene med en historiefilosofisk model: engang var den 'rent musikalske tanke' (frem til renæssancens og til en vis grad barokkens *ad hoc*-instrumentation – de forhåndenværende midlers princip) ikke essentielt knyttet til en bestemt instrumental konkretisering, mens dette forhold mellem ideen og dens konkretisering – eller sanseliggørelse – i de følgende århundreder gradvist vokser sammen.

Imidlertid sætter på dette punkt en anden type kritik ind, der problematiserer hierarkiet mellem den 'abstrakte' musikalske struktur og den 'konkrete' klang, og dermed også den historiefilosofiske konstruktion, dette hierarki gav anledning

til. Nyere hermeneutik, receptionshistorie og fænomenologi formulerer metodiske udgangspunkter for at omvurdere lytterens (eller interpretens) forhold til musikens overflade, og dette får da også betydning for forståelsen af den rolle instrumentationen spiller for vores forståelse af musikken. Dette gælder både i forhold til 'gammel' musik, som f.eks. når Carl Dahlhaus fortolker satsstrukturen (harmonik, gestik etc.) i en passage hos Berlioz som en funktion af instrumentationen snarere end omvendt, men også – og særligt – i forhold til den nutidige musik, hvor instrumentationen ofte spiller en åbenlyst konstitutiv rolle. Det er sådanne sammenhænge mellem værkbegreb, fortolkningspraksis og kompositorisk praksis jeg, med fokus på instrumentation og ny musik, undersøger i mit projekt.

Jens Hesselager

DE TEOLOGISKE ASPEKTER VED ÅRHUNDREDESKIFTETS MUSIK

Ph.d.-projektet "De teologiske aspekter ved århundredeskiftets musik, ca. 1890-1920" afvikles i perioden 1998-2002 ved Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet.

I tiden op mod århundredeskiftet, i takt med den stigende sekularisering af samfundet, overtog kunsten til en vis grad den rolle, som religionen tidligere havde. Det er i kunsten, og ikke mindst i musikken, at man søger at få besvaret mange af de spørgsmål, der tidligere var blevet besvaret af religionen. Dette hører sammen med svækkelsen af teologiens rolle i den kulturelle debat og afmytologiseringen af den daglige diskurs.

Centralt i min afhandling står undersøgelser af tre vigtige værker fra perioden: Gustav Mahlers 2. Symfoni (1894), Edward Elgars *The Dream of Gerontius* (1900) og Arnold Schönbergs *Die Jakobsleiter* (1914-17).

De tekstlige forlæg, og dermed værkernes udgangspunkter, er meget forskellige. Men uanset udgangspunktet bliver den musikalsk forkyndelse til noget mere end udsagnet i de involverede tekster alene. De åndelige udgangspunkter er for alle tre komponisters vedkommende kun en slags 'stillads', hvorpå de skaber noget enestående: den klingende teologi.

De tre værker og de emner, de behandler, er så usædvanlige, at de tvinger deres skabere til at overskride grænser for musikkens hidtidige former og teknikker. Det mest markante udtryk for dette er ændringen af den tidslige struktur i værkerne. Elgar gør det ved at lægge nogle lag fra den første del af værket ("Gerontius' død") ind i den anden del (den himmelske rejse mod dommedag), for på den måde at placere forløbet i et og samme 'nu', som den døende person erfarer. Mahler etablerer lakuner af 'størknet tid', som det f.eks. sker lige før korindsatsen i finalen af den 2. symfoni. Stedet hedder "der grosse Appel", hvor musikken, udfriet fra metrumets regelmæssighed, opløses i klanglige øer. Schönberg komponerer en klanglig transformation, når en af de optrædende personer, 'Den døende', forvandles. Her holder metrum ligeledes op med sin regelmæssige tidsudmåling.

Han gør det også ved at konstruere musik, hvor begreberne frem, tilbage, op og ned mister deres betydning.

En interessant pointe er således, at overskridelsen af de hidtil gældende kunstneriske love tjener til at nå dertil, hvor man ellers ikke har et sanseligt eller intellektuelt erfaringsgrundlag at bygge på. Således møder man i kunsten, og i særdeleshed i musikken fra århundredeskiftet, mange eksperimentelle tiltag. De er ikke, som hidtil opfattet, et resultat af den musikteoretiske udvikling alene, men er i høj grad forårsaget af kunstens/musikkens favntag med den metafysiske dimension.

Eva Maria Jensen

MUSIKALSKE NORMER I POPULÆRMUSIK

Mit ph.d.-projekt, som afvikles 1998-2001 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, omhandler musikalsk-analytiske aspekter af populærmusikken med hovedvægt på perioden 1955-70.

Formålet er at beskrive musikalske normer, dvs. bagvedliggende strukturer, der opleves som karakteristiske for musikken, og som konkret musik høres 'i lyset af'. En musikalsk norm er således ikke blot det statistisk gennemsnitlige for et givent repertoire, men snarere mønstre og forventninger i opfattelsen af musikken som klanglig struktur. Et åbenlyst eksempel er *modus*, dvs. en tonehøjdestruktur, som musikkens konkrete toner høres på baggrund af. Et andet eksempel er karakteristiske harmoniske formler som bluesskemaet. Et tredje eksempel er forholdet mellem tekststruktur og rytmisk struktur, herunder polyrytmer og lifts. Også konkrete analyser af musik tager – mere eller mindre underforstået – udgangspunkt i forestillinger om normer for den pågældende musik. Et formål med mit projekt er at forsøge at explicitere disse normer.

Den traditionelle musikvidenskab tilbyder naturligvis en lang række notationsformer og analysemetoder, men det er klart, at da disse ikke er udviklet med populærmusikken for øje, kan de ikke altid uden videre overtages. Selv noget så grundlæggende som nodenotation indebærer således bestemte ideer om beskaffenheden af begreber som tonehøjde og rytme. Endnu tydeligere bliver dette naturligvis i forbindelse med mere sofistikerede metoder som funktionsanalyse, traditionel formanalyse eller Schenker-analyse, der på afgørende vis er præget af antagelser om, hvordan musik opfattes (eller bør opfattes). Det betyder dog ikke, at traditionelle metoder og notationsformer helt må forkastes: Dels er der et åbenlyst slægtskab mellem populærmusik og kompositionsmusikken, dels bør en analyse kommunikeres i et sprog, der ikke er for eksotisk og svært tilgængeligt. I projektet inddrages således en bred vifte af analysemetoder fra forskellige musikvidenskabelige traditioner, der diskuteres og tilpasses den aktuelle musik. Derudover omfatter projektet anvendelsen og udviklingen af andre beskrivelsessystemer.

Musikalske normer kan være kendetegnende for meget store repertoarer, for eksempel opfattelsen af puls og takt. Men selv i et så forholdsvis afgrænset reper-

toire som den britisk/amerikanske populærmusik i perioden 1955-70 er der temmelig store forskelle på konkrete musikalske normer. Projektet omfatter derfor dels normer, der omfatter hele det 20. århundredes populærmusik, dels normer, der er specifikke for eksempel for rock 'n' roll, soul, den såkaldte 'Brill Building-pop' eller britisk 'beat'. Projektet er af forskellige grunde centreret omkring traditionelle parametre som melodik, harmonik, rytme og form. Udgangspunktet er dog i alle tilfælde den indspillede musik, og projektet indebærer således et omfattende transkriptionsarbejde.

Man kan læse mere om projektet på www.cyrk.dk/phd, hvor der blandt andet findes artikler om toneideer, rumopfattelse, melodirytme, metrum m.m.

Jesper Juellund Jensen

DANMARKS RADIOS BETYDNING FOR DEN NY MUSIK EFTER 1945

Den efterkrigsmodernisme, der med serialisme og tilfældighedsmusik som hovedtendenser fik international udbredelse omkring 1950, fandt først vej til dansk musikliv en halv snes år senere, men førte til gengæld til en kæde af opsigtsvækkende begivenheder, heftig debat og bitre stridigheder. Det umiddelbare resultat var udviklingen af de særlige danske varianter af efterkrigsmodernismen, der siden har været fremherskende. Samtidig begyndte en forandring af den ny kompositions-musiks samfundsmæssige placering.

I det forløb spillede Danmarks Radio en betydelig rolle gennem afholdelse af koncerter, udsendelser i radio og fjernsyn og ved at inddrage komponister og andre i forskellige former for studiekreds- og udviklingsvirksomhed.

Statens Humanistiske Forskningsråd har bevilget støtte til et undersøgelsesprojekt, der påbegyndtes i 1999 og er beregnet til at vare tre år. Med Danmarks Radio som forskningssted skal projektet registrere, hvad der i den her nævnte sammenhæng blev udsendt og foranstaltet, og hvilke radio- og fjernsynsoptagelser og anden dokumentation, der endnu findes. På det grundlag er det hensigten dels at redegøre for aktiviteterne kulturpolitiske og musikhistoriske forudsætninger, dels at påvise i hvilke henseender de fik betydning for musikudviklingen, æstetisk og kulturelt.

Projektet omfatter perioden 1945-80 og supplerer radio-musikhistorisk Martin Granaus *Holms vision. Radiosymfoniorkestret 75 år* (København 2000), hvori samtidens musik indtager en væsentlig plads. En belysning af den musikalske modernismes afspejling i de øvrige radioudsendelser i tiden indtil 1945 vil kunne udgøre grundlaget for en samlet fremstilling af radioens og fjernsynets betydning for samtidens kompositionsmusik.

I en sådan fremstilling må Statsradiofoniens/Danmarks Radios virksomhed naturligvis behandles som del af musiklivet som helhed. *Dansk Musiktidsskrift* er en værdifuld kilde, og derudover foreligger der en række artikler af Erling Kullberg om nogle vendepunkter i udviklingen, der også vedrører aktiviteterne i radio og

fjernsyn. Det er i projektoplægget forudsat, at Kullberg skal forestå undersøgelsens anden etape, der drejer sig om vekselvirkningen mellem musiklivet og radio- og fjernsynsaktiviteterne.

Projektet har et dobbelt perspektiv: På den ene side sammenhængen med tilsvarende radio- og fjernsynsvirksomhed i andre lande, som der kun findes udgivet spredte undersøgelser af, på den anden den samlede beskrivelse af 1900-tallets danske musikhistorie, som projektet gerne skulle blive et væsentligt bidrag til, eftersom det omfatter den periode og det område, hvor de mest gennemgribende æstetiske og musikkulturelle forandringer har fundet sted.

Det forventes, at der i tilslutning til projektet oprettes en database og et lyd- og billedarkiv til brug for videre forskning og musikoplysning.

Mogens Andersen

MONGOLERNES MUSIKKULTUR I KINA

I hele verden lever godt seks millioner mongoler: Ca. 2,5 millioner i selve Den Mongolske Republik, ca. tre millioner i Den Kinesiske Folkerepublik, en mindre del i Burjatien og ved Volga-floden samt i nyeste tid også emigranter i især Tyskland og USA. I Kina udgør mongolerne en af de 53 anerkendte minoriteter, der findes i landet, og andrager f.eks. ti procent af befolkningen i Nei Monggol, den autonome region Indre Mongoli. I Kina lever mongolerne dels i store byer, dels som en majoritet i små landsbyer eller i lukkede enklaver. I de sidste hundrede år er mongolerne blevet stærkt siniserede, eftersom livet i storbyerne har ændret deres traditionelle livsmønstre, og jorddyrkende kinesere har fortrængt mange nomadiserende mongoler fra græslandet.

Mongolernes nutidige hverdagskultur i de nordlige og vestlige kinesiske provinser, Qinghai, Indre Mongoli, Gansu, Ningxia, Jilin og Heilongjiang, kortlægges nu af et tværfagligt hold af folklorister, mongolister og musikvidenskabsfolk under organisatorisk ledelse af det japanske etnografiske museum i Osaka. Denne undersøgelse foretages med særligt henblik på hyrdetradition, (folke)religion og (traditionel) musik.

Musiktraditionen betragtes som et særligt kendetegn på den mongolske minoritets identitet i det multinationale kinesiske samfund. Det drejer sig her om et ganske bestemt repertoire i form af fremførte episke sange og instrumentviser ledsaget af strengeinstrumenter, og der musiceres udelukkende ved særlige begivenheder. Andre instrumenttyper, såsom zither, mundharpe eller fløjte, høres nu meget sjældent, og mongolerne i Kina anser ikke længere f.eks. vuggeviser, sange til dyr og hyrderåb som en del af deres musiktradition. Specielt den religiøst bundne musik (inklusive dans), både i den folketraditionelle praksis og i forbindelse med de lamaistiske kloster-arrangementer, oplever en gradvis opblomstring, alt afhængig af tilstedeværelsen af gamle traditionsbærere, som kan videregive deres musikalske kendskab til yngre interesserede, og påvirkninger fra lokale folkløreaktiviteter.

Det kan konstateres, at der findes mange kulturelle overlapninger mellem mongolske, tibetanske, kinesiske og manchuriske traditioner, og at dette især gør sig gældende i boligform og klædedragt samt i sprog og musik. Der findes desuden en tydelig forskel på den musik, der spilles blandt mongolerne i Kina og den, der udføres i Den Mongolske Republik. En sammenligning mellem den aktuelle indsamling og det historiske materiale, der siden 1920'erne blandt andet er indsamlet af danskeren Henning Haslund-Christensen i Alashan- og Ordos-regionen, har endvidere vist, at der i et vist omfang eksisterer en ubrudt musiktradition.

Undersøgelsen af mongolernes hverdag dokumenteres ved hjælp af fotografier, film og lydoptagelser, og dette arbejde finansieres af det japanske undervisningsministerium. Deltagerne i projektet er Konagaya Yuki (National Museum of Ethnology, Osaka), Takashi Matsukawa (Otani University, Kyoto), Lhagvasuren (Mongolian Cultural Fund, Ulaanbaatar), Sain (Chinese Academy of Social Sciences, Beijing), Serengerel (University for Nationality Minorities, Beijing) og Annette Erler (Nationalmuseet, Etnografisk Samling, København).

En studierapport i *Yearbook of Japan Center for Area Studies* (Osaka 2001) og en oversigtsartikel i *Yearbook of the Music Research Institute* (Beijing 2001) er under forberedelse.

Annette Erler

MUSIKLIV I EUROPA 1600-1900

Det Europæiske Forskningsråd (European Science Foundation, ESF, grundlagt 1974) fungerer som en katalysator for forskningssamarbejde mellem 23 europæiske lande, fra Island til Tyrkiet og fra Norge til Spanien. Institutionen har i sig selv et ganske lille personale, men fungerer som paraply over de nationale forskningsråd og andre forskningsfonde, og den får sine midler derfra. ESF dækker alle videnskabsgrene, og institutionen har nu for første gang iværksat et musikvidenskabeligt projekt: *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation*. Efter flere års forberedelser blev det fireårige projekt iværksat 1. januar 1998, og det afsluttes altså med udgangen af 2001. 14 lande har valgt at deltage.

Til grund for projektet ligger en 15 sider lang projektbeskrivelse, der dels kan læses i ESF's program-brochure fra september 1998, dels i det af ESF udgivne *Musical life in Europe 1600-1900. Newsletter 1* fra december 1998 og dels på projektets hjemmeside, <http://ftp.esf.org/human/hp/MLE>, hvor man også finder andre nyttige oplysninger.

Ideen bag projektet er at forstå ændringerne i musikken og musiklivet i Europa i den pågældende periode dels som et resultat af migration, dels som udtryk for spændingen mellem behov og faktiske muligheder (*experience and expectation*). Man vil derfor udforske de mange og forskelligartede måder, hvorpå musik er blevet spredt over hele Europa som følge af cirkuleringen af musikere, musik og ideer. Man udgår fra, at musikkens historie ofte er tæt sammenvævet med

institutioners historie (kirker, teatre, koncertorganisationer etc.), idet man er specielt opmærksom på, at sådanne institutioner ikke bare reflekterer socio-politiske betingelser, men også udtrykker en kulturel idé (*a set of cultural images and representations*). En af de vigtigste konsekvenser af musikernes og musikkens migration var musiksmagens og den musikalske praksis' internationalisering i det 18. århundrede. Denne internationalisering imødegås dog i samme århundrede af, at der udkrystalliserer sig opfattelser af 'national stil' i musikken, hvilket igen får vidtrækkende følger for musik, musikuddannelse og musikliv i det 19. århundrede.

Initiativet til projektet kom fra Chr.-H. Mahling (Johannes Gutenberg Universität, Mainz) og Christian Meyer (Strasbourg); disse to samt Eugene K. Wolf (University of Pennsylvania) har siden 1998 udgjort projektledelsen. Styregruppen for det samlede projekt består desuden af en repræsentant fra hvert af de deltagende lande; her har undertegnede været dansk repræsentant udpeget af Statens Humanistiske Forskningsråd. Det faglige arbejde er organiseret i fem tværnationale arbejdsgrupper, der tilsammen har formålet at inddrage mere end 100 aktive musikforskere fra de 14 lande. I det faglige arbejde deltager tre personer fra Danmark: Niels Martin Jensen (Københavns Universitet) er en af de to gruppeledere i arbejdsgruppen om operaorkestre, mens Heinrich W. Schwab (Københavns Universitet) og undertegnede deltager i flere af de andre arbejdsgrupper. Det har desværre ikke været muligt at inddrage yderligere forskere fra Danmark, skønt alle relevante universiteter og sektorforskningsinstitutioner er blevet opfordret til at deltage.

De fem arbejdsgrupper beskæftiger sig med: italiensk opera i det 17.-18. århundrede, operaorkestre i det 18.-19. århundrede, koncertinstitutionen og dens publikum, spredning af musik samt musikundervisning 1770-1914.

Resultatet af det store projekt er dels en lang række seminarer om specifikke emner, afholdt i fireårsperioden, dels 12 kommende bøger med artikler om hver sit afrundede tema, der afspejler arbejdsgruppernes resultater. Publikationerne vil blive på engelsk, tysk eller fransk, og de vil blive udgivet i et samarbejde mellem to veletablerede forlag i Baden-Baden og Paris. Når bogrækken udkommer i 2002-3, kan man glæde sig over, at det trods alle nationale forskelligheder har været muligt at gennemføre dette projekt – samt at Danmark er synlig i det.

Jens Henrik Koudal

Kongresser

MUSIKPÆDAGOGISK FORSKNING OG UDVIKLING I DANMARK

Under denne titel afholdt Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning (DNMpF) 23. til 25. november 2000 på Danmarks Pædagogiske Universitet en konference med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd og Statens Musikråd. De godt 70 deltagere repræsenterede universiteter, musikkonservatorier, seminarier, musikskoler, folkeskoler og gymnasier. Programmet omfattede to hovedforelæsninger, en række projektpresentationer samt panel- og plenumdiskussioner.

Hovedforelæserne var Bengt Olsson (Musikhögskolan og Universitetet i Göteborg) og Thorolf Krüger (Høgskolan i Bergen). Olsson forelæste om "Musikpædagogisk forskning i relation til forskellige fagtraditioner og institutionskulturer". I sin analyse af musikpædagogikkens fremvækst i det 20. århundrede viste han nogle modsætninger mellem musikliv og musikundervisning/-uddannelse og mellem bagudrettede og fornyende træk, som afføder en magtproblematik og rejser spørgsmål om, hvordan økonomiske ressourcer skal fordeles for at fremme både musikudøvelse, undervisning og forskning.

Thorolf Krüger beskrev med sin forelæsning "Mot en symbiose mellom musikk-pedagogisk forskning og lærerpraksis" en række hæmmende mekanismer eller 'teknologier', hvis historiske årsager må udforskes i bestræbelsen på at nå til en symbiose. Der er, mente han, behov for erklærede hensigtserklæringer og konkrete projekter, hvor musikpædagogisk forskning og undervisning indgår i alliancer og samarbejder til gavn for begge parter. De to forelæsninger blev perspektiveret af et panel bestående af Kirsten Fink-Jensen, Lars Ole Bonde og Orla Vinther.

Desuden blev der præsenteret ni projekter. Rasmus Krogh Jensen og Sune Hørsted Jensen talte om "Gymnasieskolens musikundervisning på obligatorisk niveau, en teoretisk og empirisk funderet diskussion", Jesper Thøis Madsen om "Undervisningen i populærmusik i gymnasiet og på HF i Danmark" og Karen-Lis Kristensen om "Rituel overlevering og læring som den foregår i den afrocubanske musiktradition". Jens Westergaard Madsen præsenterede projektet "Forholdet mellem musikalsk forståelse og musikalsk læring – klaverøvetodik", Frederik Pio fortalte om "Musikalitetens fødsel – Stilvidenskab og Tonefysiologi" og Mette Stig Nielsen om "Ny musik i musikskolen". Desuden talte Lene Westenholtz om "Musikalsk fraserings – motiv kode i klassisk dramatisk sang", Finn Holst om "Børns opfattelse af melodisk forventning" og Lisbeth Zimmer og Thomas Solak om "Computerstøttet undervisning i teori og høre-lære".

Undertegnede præsenterede en registrering af forskning i og udviklingsarbejde med relation til musikpædagogik, som omfatter 227 projekter påbegyndt i tiden 1995-2000. Af 109 musikpædagogiske forskningsprojekter (fra mindre artikler til større afhandlinger) er 50 udført af ganske få, uddannede forskere, mens 59 er

universitetsspecialer. Konservatorierne tegner sig for hovedparten af 82 musikpædagogiske udviklingsprojekter. Hertil kommer 17 udviklings- og formidlingsprojekter med forskningstillknytning og 19 egentlige forskningsprojekter (bl.a. musiketnologiske og musikpsykologiske) med indirekte relation til musikpædagogik. En foreløbig konklusion på undersøgelsen er, at musikpædagogik hidtil har været et lavstatusområde for fastansatte forskere på de musikvidenskabelige institutter i Danmark – til forskel fra fx Sverige, Norge og især Tyskland. Hensigten er at vedligeholde og udbygge registreringen og gøre den tilgængelig på DNMPF's hjemmeside (www.dpu.dk/dnmpf) som en vidensbank for såvel forskere som praktikere.

Derudover præsenterede musikkonservatorierne deres pædagogiske forskning og udviklingsarbejde med særlig vægt på ny teknologi, herunder computerstøttet undervisning og internetprojekter, komposition og ny musik i undervisning med børn og unge samt (efter)uddannelse af musiklærere til førskoleområdet.

En omfattende konferencerapport udgives i 2001.

Sven-Erik Holgersen

THE PAST IN THE PRESENT

IMS 2000-konferencen, som blev afholdt 23.-31. august 2000 i Budapest, var arrangeret af The International Musicological Society og betegnedes som et interkongressionalt symposium, hvorved det skulle angives, at der var tale om et ekstraordinært symposium imellem de traditionelle IMS-konferencer, der finder sted hvert femte år (den seneste i London i 1997).

Christian Troelsgård (Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet) var i år medarrangør af den samlede conference, både den almene IMS-konference (23.-28. august) og et særligt eftersymposium for den såkaldte Cantus Planus-gruppe afholdt i Visegrad (29.-31. august). Sammen med László Dobszay (Budapest) og David Hiley (Regensburg) udgjorde repræsentanter for Cantus Planus dermed halvdelen af arrangørgruppen bag det samlede arrangement.

Cantus Planus er betegnelsen for en studiegruppe under IMS, der beskæftiger sig med den enstemmige liturgiske sang i middelalderen, *cantus planus*. Siden 1984 har den holdt møder – som hovedregel hvert andet år – rundt om i Ungarn arrangeret af den dynamiske László Dobszay, hans kollega professor Janka Szendrei og et skiftende team af kolleger og studerende fra det musikvidenskabelige institut i Budapest under det ungarske videnskabsakademi. Der har været en bemærkelsesværdig åbenhed over disse arrangementer, som også afspejles i de kongress-rapporter, som hver gang er blevet udgivet (i Budapest). Skønt der i udgangspunktet er tale om en musikvidenskabelig studiegruppe, er møderne også blevet til et tværfagligt forum i erkendelse af, at det ikke i det lange løb er muligt at studere den liturgiske sang uden at inddrage studiet af liturgisk praksis i middelalderen mere alment samt ikke mindst forholdet til de tekster, som blev tonesat.

Dermed er også filologer, teologer (som undertegnede) og andre velkomne i gruppen, der således uden om den særlige teoretiske (amerikansk dominerede) diskurs har nærmet sig det felt, der i dag kaldes *interarts studies*, bl.a. gennem fællesstudier af sange fra både musikalsk og filologisk side.

Cantus Planus har tilsvarende fastholdt, at både studiet af sangtraditionerne inden for den byzantinske, den latinske og alle andre såkaldte liturgiske 'dialekter', hvad enten de brugte græsk, latin eller evt. andre sprog, hører hjemme i dette forum til trods for den i forskningen ellers så markante adskillelse mellem ikke mindst studiet af græsk og latinsk liturgi. Bl.a. af denne grund har der været en markant dansk repræsentation gennem den særlige danske forskningstradition for byzantinistik, i de senere år grupperet omkring Christian Troelsgård. I de år, jeg selv har deltaget i Cantus Planus-møderne, har jeg fra dansk side været den eneste, der beskæftigede mig med de latinske traditioner, også af en mere tværfaglig art – forbundet med det såkaldte liturgiske drama.

Idéen med sammenkoblingen af de to arrangementer var udmøntet i titlen, *The Past in the Present*, og forsøget på at knytte det specialiserede arbejde med middelalderens enstemmige musik sammen med andre musikvidenskabelige emner førte bl.a. til en række papers vedrørende receptionen af den enstemmige liturgiske sang. Således fik en del af konferencen et præg, der svarer ganske til en anden moderne paradigmatiske diskurs, *medievalism*, der har understreget middelalderbegrebets karakter af noget andet end historie: Det handler om et særligt blik på en del af fortiden, og studiet af middelalderen er dermed på forhånd en hermeneutisk aktivitet. Det var interessant og positivt at opleve, at denne forståelse er slået an i så høj grad i musikvidenskaben.

Således beskæftigede Marie-Noël Colette (Paris) sig med facsimile-udgivelser af middelaldermanuskripter fra det 19. århundrede som kulturobjekter af egen betydning, Michel Huglo diskuterende det 20. århundredes forskningshistorie omkring den tidlige notations såkaldte *litterae significativae*, og i det hele taget kom forskningshistorie og forskningshistoriens forhistorier til at indtage en betydelig plads på konferencen, således også i Alexander Lingas paper "Modern Greek Sacred Music and the Invocation of the Past".

Italieneren Michele Calella diskuterende eksistensen af et komponistbegreb i den sene middelalder, og både Theodore Karp og Janka Szendrei afviste særdeles overbevisende og uafhængigt af hinanden, at Tridentinerkoncilet skulle have skabt ensartethed i den enstemmige katolske liturgiske sang. En session om reception af *cantus planus* i den sene vesterlandske musik var givende med et stærkt islæt både af ungarsk forskning og af ungarsk musik: Zoltán Farkas (Budapest) talte om anvendelser af 'gregoriansk' sang i wienerklassiske messer af bl.a. Haydn og Mozart, László Dobszay gav en instruktiv indføring i denne sangs betydning for nulevende ungarske komponister, bl.a. György Kurtág og den nuværende leder af komponistklassen ved Franz Liszt akademiet, Zoltan Jeney, medens Hartmut Möller (Freiburg) pegede på den gregorianske sang som indirekte inspiration for så forskellige komponister som György Ligeti og John Cage.

Der var indslag om byzantinsk sangs overlevelse i det 20. århundrede, om folkemusik, om musikalsk brug af traditioner i bredere forstand, om forholdet til renæssancemusikken, om udgivelses-‘pædagogik’ i det 19. århundrede, og der var diskussioner om musikteori og kontrapunkt.

Cantus Planus-sessionerne bredte sig – som altid – over mange forskellige emner inden for studiet af den middelalderlige enstemmighed. Der var en endnu meget ny (eller uafklaret) diskussion om forholdet mellem den såkaldt gammelromerske sang og den gregorianske (Emma Hornby, Oxford), der var indslag om modalitet, rapporter om fragmentforskning i Østrig, om forsøg på at opbygge databaser for neume-notation i uafhængige projekter vedrørende gregoriansk og byzantinsk sang, og der var et paper af Gunilla Iversen fra Stockholm (medudgiver af de højt priste *Corpus troporum*-bind) om *verba canendi*, om de omtrent utallige betegnelser for det ‘at synge’, der findes i middelaldermanuskripter (her blev 112 forskellige præsenteret og kort diskuteret), og undertegnede bidrog selv med en nytolkning af det højmiddelalderlige Danielsspil, *Danielis ludus*, fra Beauvais i lys af traditionen for latinsk musikdramatik.

Endelig – hvad der ikke mindst bidrog til at gøre konferencen til en rig oplevelse – var der koncerter af en forbløffende mængde og kvalitet, planlagt i overensstemmelse med konferencetematikken på en elegant og overrumplende måde. Søndag var der således luthersk gudstjeneste med en Bach-kantate og katolsk gudstjeneste på latin med gregoriansk sang og indslag af renæssancepolyfoni. Indholdsmæssigt var kvaliteten høj, men selvfølgelig ikke jævn. Som arrangement var det overvældende rigt og fornemt gennemført.

Nils Holger Petersen

13. Nordiske Musikforskerkongres

‘NEW MUSICOLOGY’ UND ‘HERMENEUTICS’ – EIN RÜCKFALL?

Das wohl markanteste Ereignis des 13. Nordischen Musikforscherkongresses in Aarhus war Leo Treitlers umfangreicher Vortrag “Hermeneutics, Exegetics, or What?”. Ein amerikanischer Kollege referierte vor skandinavischen Fachvertretern einen Text, der hauptsächlich auf deutschen Traditionen der Hermeneutik basiert und dabei die gegenwärtige Situation der US-amerikanischen Musikwissenschaft im Visier hat.¹ Daß Zuhörer gelegentlich den Eindruck gewinnen konnten, die Pfeile der Argumentation flögen ihnen von hinten durch die Brust ins Auge, mag da kaum verwundern. Ein wenig irritierend wirkt auch, daß zwar klassische Texte zur Hermeneutik von Dilthey über Heidegger bis hin zu Gadamer herangezogen wurden, die facettenreiche Diskussion der 80er und 90er Jahre im deutschsprachigen Bereich jedoch ausgeklammert blieb. Weder die Weiterarbeit

¹ Leo Treitlers Vortrag steht derzeit im Internet unter der Adresse www.hum.au.dk/musik/nmk2000/dansk/treitler.html.

an hermeneutischen Fragen durch Habermas, Jauß und andere noch die neuere 'posthermeneutische' Szene gelangte näher ins Blickfeld. Und da aus dem Gebiet der jüngeren Musikwissenschaft nur Dahlhaus zu Worte kam, konnte der Eindruck entstehen, der mittlerweile hundertjährige Gadamer firmiere als der letzte Vertreter deutscher Hermeneutik, und in der deutschen Musikwissenschaft seien mit dem Tode von Dahlhaus die Lichter der methodischen Reflexion ausgegangen. Schwer zu verstehen war zunächst auch, warum in diesem Zusammenhang ausgerechnet der gute alte Hermann Kretzschmar aus der historischen Versenkung geholt wurde, hat doch (böse gesagt) seine Beanspruchung des Begriffes "hermeneutisch" soviel mit dem gleichnamigen klassischen Problemkreis zu tun wie eine Stilblütensammlung mit einem botanischen Lexikon.

Zwar konnte der Vortrag allgemein auf den Kongreß bezogen werden, denn in Ermangelung eines klaren Themas hatte man sich in Aarhus bei der Programmplanung auf die so globale wie diffuse Einteilung in "nach außen" und "nach innen gewandte" Aspekte der Musik geeinigt. Erst als sich jedoch genauer abzeichnete, warum Treitler das Thema aufgriff und warum er die bekannten hermeneutischen Standards und Topoi ausbreitete, stellte sich beim Zuhörer Verständnis und damit der Grunderfolg aller hermeneutischen Bemühungen ein. Anlaß der Ausführungen bildete eine Reihe von amerikanischen Arbeiten, die – wenn auch in unterschiedlichen Graden – dem (etwas großspurigen) Begriff der "New Musicology" zuzuordnen oder doch zumindest von deren Trends beeinflusst sind. Treitler hebt an dieser Musikgeschichtsschreibung hervor, daß sie den etablierten Traditionen "Autonomie" und "Formalismus" vorwerfe und in ihrer Tendenz pragmatisch, induktiv und theoriefeindlich vorgehe. Daß in diesem Zusammenhang Kretzschmar exhumiert wird, dürfte sich indirekt auch gegen die in den Vereinigten Staaten allseits verbreitete Richtung des *Schenkerianism* richten – mußte Kretzschmar doch seinerzeit als Prügelknabe Schenkers herhalten.

Getrieben ist diese 'neue', exegetisch recht muntere Richtung von der Sehnsucht nach einer neuen Authentizität, sowohl im Hinblick auf die eigene Subjektivität als auch auf die Rekonstruktion historischer Sachverhalte. Treitler charakterisiert diese Bemühungen als ein "genre of performance art in front of the work of art" und als "historical fiction with works of art as subjects". Zwar glänzen einige Autoren durch Gelehrsamkeit. Trotzdem konstatiert er grundsätzlich einen Mangel an Klarheit, Genauigkeit und Selbstkritik. Der zentrale Beweggrund für Treitlers Beitrag war indes der neue Hang zur risikofreudigen Exegese musikalischer Kunstwerke und die damit verbundene Auffassung, deren Auslegung könne eine verlässliche methodische Regulierung erfahren.

Zwar verfällt Treitler weder in Polemik noch in herablassende Belehrung der Jüngeren, sondern zollt den Bemühungen um eine methodisch regulierte Vermittlung zwischen *structure* und *content* seinen Respekt. Besonders gewürdigt wird die aus Edward T. Cones Studie über Schuberts *Moment musical* op. 94/6 zitierte Absicht, "to derive from the structural analysis of a composition an account of its expressive content", um so möglichst lückenlos von *intrageneric* zu *extrageneric*

significance zu gelangen. Dennoch begegnet Treitler diesen Unternehmungen mit einem großen Maß an Skepsis. Und die setzt nicht erst bei Nuancen der Deutung an, sondern direkt bei den Prämissen. Treitlers Hauptargument ist dabei denkbar einfach: Er beruft sich auf den klassischen hermeneutischen Zirkel und erinnert an die Zirkularität allen Verstehens. Deshalb negiert er generell Versuche, Ausgangspunkte und Ziele fest zu umreißen und diese noch dazu geradlinig zu verbinden. Für Treitler gibt es keine musikwissenschaftlichen Landkarten, die nach Antagonismen, Dichotomien oder binären Codes vermessen wären und in die genaue Wege ('Methoden' genannt) eingezeichnet werden könnten. Verworfen wird letztlich die gesamte Reihe eingebürgerter Antagonismen wie Analyse vs. Interpretation, Formalismus vs. Hermeneutik, grammatisch/technisch/strukturell vs. psychologisch/emotional/inhaltlich, inner- vs. außermusikalisch usw. Unzulässig ist für ihn deshalb auch die Frage, wie man von 'reinen' musikalischen Strukturen (z. B. harmonischen Prozessen) zu nichtmusikalischen Aspekten (z. B. Syphilis des Herstellers dieser Prozesse) möglichst lückenlos gelangen könne (zumindest besitzt diese Fragerichtung keinen Vorrang vor zahllosen anderen). Damit entfallen auch alle Versuche, derlei Vorgehensweisen in 'methodische' Etappen aufzuteilen. Offenbar ist alles im Fluß, und zwar in einer Art universellem Strudel.

Zwar bezog Treitlers Beitrag seine unmittelbare Brisanz aus aktuellen Konstellationen der amerikanischen Musikwissenschaft. Trotzdem wäre ihm in Aarhus eine angemessene Diskussion zu wünschen gewesen. Daß die ausgewählte Diskussionsrunde (*panel*) die direkte Stellungnahme eher scheute und dafür eigene Ansätze oder auch nur Präferenzen andeutete, erwies sich im Hinblick auf eine kritische Debatte eher als hemmend. Und das Publikum mußte sich aus Zeitgründen ganz auf die Rolle des passiven Zuhörers beschränken. Zum Teil ging die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Vortrag aber auch auf das Konto seines Autors. Zwar glänzte Treitler besonders durch seine geistreiche, belesene und originell formulierte Kritik. Die Konturen eigener Lösungen blieben indes eher blaß. Dennoch hätten Treitlers Gedanken eine intensive Diskussion verdient. Angesichts des wechselseitigen Ignorierens europäischer und amerikanischer Musikwissenschaft ist ein so umsichtiger Vermittler wie Leo Treitler ohnehin von kaum zu überschätzendem Wert. Der kritische Meinungsaustausch kann hier zwar unmöglich fortgesetzt und ausgeweitet werden. Zumindest ein paar Überlegungen dazu wären jedoch anzudeuten.

Treitlers Behauptung: "In any case, the idea of a 'musical hermeneutics' was born in ideology and polemic", verkennet den Ursprung der Sache. Was sich später vorwiegend in der Beethoven-Rezeption als Scheidung in formal- und inhaltsästhetische Richtungen ausprägte, nahm seinen Anfang in den Verlautbarungen des Autonomiepostulats um 1800. Genau in dem Moment, in dem die romantische Musikästhetik das alte Paradigma Sprache aufkündigte, setzten die poetischen Umschreibungen und Phantasien über musikalische Phänomene mit Macht ein. Wackenroders "Herzensergießungen" sind das herausragende Dokument für die Gründung dieser dialektischen Beziehung. Einerseits wird der unendliche Abstand zwischen Musik und Sprache gefeiert, andererseits beginnt die literarisch inspirierte,

an Metaphern und Bildern reiche Interpretation. Unsagbarkeitstopos und poetisch-literarische Umschreibung musikalischer Strukturen sind komplementäre Erscheinungen. Zugespitzt gesagt: Die poetischen "Ergießungen" im Geiste der Romantik sind niemals sprachliche Annäherungen an geheimnisvoll in der Musik versteckte 'Inhalte', sondern signalisieren im Gegenteil die neue, schlechterdings unüberwindbare Distanz zwischen Musik und Sprache. Richtig ist, daß diese Kluft später auch zur Aufstellung ideologisch verhärteter Parteien geführt hat. Aber noch die poetisierenden Äußerungen über Musik eines Robert Schumann oder Philipp Spitta beruhen auf der Überzeugung, daß es eine kongruente Vermittlung zwischen Musik und Sprache niemals geben könne. Und von da aus führt sogar ein wenn auch schmaler Pfad zu Hermann Kretzschmar.

Daß Treitler all der eingeschliffenen Dichotomien, Antinomien und binären Codes überdrüssig ist, sie als repressiv empfindet und sich nach einem davon freien Reden und Schreiben über Musik sehnt, dürfte ihm sympathische Reaktionen einbringen. Doch der Nachweis, daß Dichotomien in Wahrheit nicht starr als polare Positionen fixiert werden können, sondern daß beide Seiten sich bewegen, bedeutet noch lange nicht ihre Irrelevanz. Weder ist (1) die Frage geklärt, warum sie überhaupt in die Welt gekommen sind und warum sie darin offensichtlich recht zäh verbleiben. Noch ist (2) näher charakterisiert, wodurch die Bewegung der Seiten in sogenannten binären Oppositionen zustande kommt.

Ad 1). Einige der alten Gegensatzpaare, durch die Jahrhunderte in heftigen "Querelles" vorbereitet und in den Zeiten bürgerlicher Ästhetik anscheinend auf ewig aneinander gekettet, sind nicht aus der Auseinandersetzung mit Musik zu eliminieren. Sie stellen weder rein methodische Werkzeuge dar, noch sind sie ganz Bestandteile "der Sache selbst" (Hegel). Sie stehen vielmehr gleichsam auf dieser Grenze. Genauer gesagt: Sie zeigen Systemgrenzen an. So primitiv z. B. die Unterscheidung von 'inner- und außermusikalischen' Bereichen auch anmuten mag, ohne diese Grenzziehung hätte Musik als Kunst nicht überlebt. Jede Auseinandersetzung mit externen Funktionen bedeutete zugleich auch die Entwicklung selbstreferentieller Strategien. Dadurch wurde nicht nur jeweils das Terrain musikalischer Artefakte von seiner Umgebung abgegrenzt. Vielmehr entstand zugleich stets ein Überschuß selbstbezüglicher Unternehmungen, die das 'Kunstsystem' Musik ausformten und seine Autonomie als einen so verwickelten wie faszinierenden Prozeß organisierten (ein Analogon zu jener evolutionsbiologischen Dynamik, die Karl Popper als "genetisches Apriori" bezeichnet hat). Die kompositorische Sicherung dieser historisch sich bewegenden Grenze, für die man auch Niklas Luhmanns Rede von der spezifischen System-Umwelt-Differenz heranziehen könnte, wurde stets auch sprachlich reflektiert. Und genau hierin wurzeln Dichotomien oder binäre Gegensätze wie Kunst vs. Natur, poetische vs. prosaische Musik oder 'Formimmanenz' vs. 'Sinngehalt'. Solange für die Bestimmung von Kunst der Begriff Autonomie eine Rolle spielt, solange wird über Grenzen gestritten werden – Grenzen, die ein Diesseits und ein Jenseits markieren, indem sie zurückgreifen auf –: Dichotomien, Antagonismen, binäre Codes und so weiter.

Aus der ohne Zweifel richtigen Feststellung, daß diese Grenzen nicht ein für allemal und damit unverrückbar gezogen werden, darf eben nicht ohne weiteres auf ihre faktische Nichtexistenz oder ihre Irrelevanz geschlossen werden.

Ad 2). Die Frage nach der Dynamik dieser Grenzziehung führt hin auf die Rolle geschichtlicher Entwicklungen. Kennzeichnend für Treitlers Argumentation ist, daß er zwar im Zusammenhang mit dem Begriff des Vorurteils den geschichtlichen Parameter anerkennt, ihn in allen folgenden Überlegungen aber kaum mehr berücksichtigt. Das Interesse Treitlers an einer Art Befreiungsschlag ist durchaus legitim, vor allem wenn der Verdacht eines *re-entry* alter ideologischer Modelle in neuem Design besteht. Daran zu erinnern, daß in der Frage, wie man sich musikalischer Kunst verstehend nähert, alle methodologischen Orts-, Zeit- und Richtungsangaben wie unten, oben, vorne, hinten, innen, außen, zuerst, zuletzt, usw. immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden müssen, kann dann höchst fruchtbar sein. Doch nie stehen alle Wege offen, niemand beginnt als *tabula rasa*, nie wird es neue Wege geben, die keine alten kreuzten oder mit ihnen keine gemeinsamen Abschnitte aufwiesen. Dies festzustellen ist gewiß eine Trivialität, die kaum noch aufs Papier will. Doch in Zeiten des 'everything goes' ist die Erinnerung daran vielleicht nicht ganz überflüssig. Ohne die Reflexion geschichtlicher Grundlagen des Verstehens (dazu gehört eben auch das "web of dichotomies and binaries") droht die Sache beliebig zu werden. Schnell enden dann die methodisch freien Diskurse, die man mit der Anweisung "Beginne an irgendeinem Punkt der Sache und ziehe beliebig viele Kreise!" umschreiben könnte, in blindem neopositivistischem Aktionismus.

Ohne geschichtliche Perspektiven und Entwürfe lassen sich interpretatorische Operationen kaum noch begründen. Noch ist der an Derrida zu richtende Vorwurf, die hypostasierte Angst vor der repressiven Macht hermeneutischer Vorgaben zerstöre die Möglichkeit des wissenschaftlichen Diskurses überhaupt, nicht entkräftet. Zumindest in der deutschen Sprache hängen Urteil und Richtung über den Begriff des Richtens eng zusammen. Richtung als Angabe des Woher und Wohin ist aber zugleich mit der Ebene des Geschichtlichen vermittelt. Ist methodische Richtungslosigkeit demzufolge nicht Urteils- und Geschichtslosigkeit zugleich? Wird alles Interpretieren in der Weise richtungslos, daß sich nur noch die Verteilung von 'Sinn' nach zufälligen Gesichtspunkten ändert, nicht aber dessen Maß? Oder gelingt eine Vermehrung, die sich als historische Aufschichtung begreifen ließe? Oder weist das Ganze, das da je verstehend konstruiert wird, vielleicht versteckte Löcher auf, aus denen langsam aber stetig der Sinn entschwindet? Bleibt nur noch die Dekonstruktion historiographischer Gebäude, die frühere Generationen gebaut haben, eine eklektizistische Resteverwertung, die sozusagen selber das Komponieren mit Fragmenten zerbrochener Traditionen anfängt und daraus fragile fiktionale Welten aus hübschen Einfällen und Geschichten spinnt? Fragen über Fragen, diessets und jenseits des großen Teichs!

Siegfried Oechsle

NORDISK MUSIKKFORSKERKONGRES, ÅRHUS 2000

Å skrive om en kongress er alltid en form for dobbeltspill. Noen av leserne har selv vært til stede og sammenligner rapportørens inntrykk med det de selv opplevde. Andre har ikke vært der og er avhengig av rapporten for å danne seg et bilde. I det følgende forsøker jeg å ta hensyn til begge lesergruppene.

Den viktigste grunnen til at jeg selv befant meg på kongressen, var at den ga en anledning til å diskutere temaer fra den doktorgradsavhandlingen jeg arbeider på til daglig, med kolleger fra flere land. En annen viktig grunn var ønsket om å finne ut hva andre musikkforskere i Norden arbeider med. Endelig var det også inviterte gjesteforelesere, og da har man alltid en viss forventning om å bli presentert for *the state of the art* innenfor musikkvitenskapen generelt.

Amerikanerne Marcia Citron (Rice University, Houston) og Leo Treitler (City University of New York) var de gjesteforeleserne jeg selv hadde størst forventninger til. Citrons foredrag forholdt seg meget klart til en amerikansk kontekst. Er denne interessant for den nordiske virkelighet? Her er jeg redd jeg bare delvis kan gi min tilslutning. De oppdelingene man finner innenfor amerikansk musikkvitenskap, finnes ikke i samme forstand innenfor den nordiske, og den amerikanske modellen er dermed bare delvis overførbart til en nordisk kontekst. Citrons foredrag var så tett knyttet til den amerikanske konteksten at bare små deler av den institusjonskritikken hun også var innom, har noen særlig relevans innenfor en nordisk kontekst. Hennes diskusjon av det mer eksplisitt faglige hadde en annen brodd. Her fikk vi bl.a. en introduksjon til fenomenet *New Musicology*, en retning som klart preger musikkvitenskapen internasjonalt i dag. Citrons introduksjon inneholdt også en viss kritikk, men denne var likevel utydelig. Kan hende kunne introduksjonen fungere som en presentasjon av noen av problemene ved amerikansk musikkvitenskap og av *New Musicology*, men Citron tilførte likevel ikke noe særlig nytt i forhold til det vi allerede har kunnet lese i Joseph Kermans 15 år gamle bok *Contemplating Music* (1985). Det hadde vært mer interessant å få en mer konkret diskusjon av musikkvitenskapen og dens problemer i dag, enn den historiske presentasjonen Citron ga. Dagens musikkvitenskap er så internasjonal at vi kan regne med at for eksempel Kermans bok er kjent. Poenget med å hente inn gjesteforelesere må være å introdusere oss for hva som skjer i dag. En slik dimensjon fikk jeg ikke ut av Citrons foredrag.

Da var det for meg annerledes med den andre amerikaneren, Leo Treitler. Også Treitler har blitt kategorisert som tilhørende *New Musicology*, men hans foredrag inneholdt likevel kritiske diskusjoner av sider ved denne. Her ble kritikken også belagt på en tydeligere måte, og det var trekk som viste oss hvordan man kunne tenke videre. Treitler forholdt seg også eksplisitt til en tidligere europeisk kontekst, noe som også burde kunne vise oss at ikke alt som kommer fra Amerika er like nytt. Den europeiske konteksten, som var utgangspunkt for Treitlers foredrag, var ikke minst knyttet til hermeneutikken i bred forstand og med klare referanser både til en tysk og en fransk kontekst. Denne europeiske dimensjonen er ikke

alltid like klart til stede i den amerikanske musikkvitenskapen, og Treitlers forbindelseslinjer opplevdes dermed også som en kritikk av enkelte mer lettbeinte modeller. Ved å trekke veksler på den hermeneutiske tradisjonen viste Treitler også at det som i dag går under navnet *New Musicology* kan sies å ha en historie. Ett av de viktigste punktene innenfor *New Musicology*, noe Citron også gjorde oppmerksom på, er en kritikk av 'positivismen' innenfor musikkvitenskapen. Denne 'positivismen' har imidlertid først og fremst vært dominerende i USA. Innenfor den europeiske konteksten har man snarere en tradisjon for en slik 'alternativ' musikkvitenskap, ikke minst knyttet til hermeneutikken. At denne kan utvikles videre er klart, men Treitlers foredrag viste også at en av disse mulighetene for videreutvikling går gjennom en bevissthet om fagets egen historie og det som har skjedd før.

Etter den enkelte dags gjesteforeleser fulgte fire-fem parallelle sesjoner, som tematisk lå nært opp til gjesteforeleserens tematikk. Dette kan selvsagt ha positive sider, men det gjorde også at det til tider foregikk mange parallelle foredrag som man skulle ønske man kunne ha hørt alle av, mens man hadde andre tider på programmet der det knapt var noen som opplevdes som relevante.

Blant foredragene som jeg selv fant relevante, var de som ble holdt under onsdagens tematiske sesjon om "The Rhetorical Aesthetics of the Early Opera". Sesjonen bestod av tre foredrag av henholdsvis Jette Barnholdt Hansen (om *stile recitativo*, forstått knyttet til retorikken), Ståle Wikshåland (om Monteverdi, retorikk og intensjonalitet), og Jørgen Langdalen (om retorikk i opera på 1700-tallet). Foredragenes felles punkt var altså det retoriske og det retoriskes rolle og mulige konsekvens i forståelsen av opera. For meg var foredragene interessante idet de innskrev operaen i forhold til dens historiske kontekst og her særlig den samtidige retorikk. Men også andre, senere måter å tenke retorikk på var til stede. Et av de trekkene ved disse foredragene som fascinerte meg sterkest, og som for meg også fungerte som en kritikk av andre trekk ved kongressen, var det fokus som her ble holdt. I et foredrag på 25 minutter kan man selvsagt ikke få sagt alt, og hvordan man disponerer tiden sin får stor konsekvens. Foredragene i denne sesjonen klarte, i mine øyne, å kombinere et teoretisk perspektiv med en nærhet til det analyserte objektet. Dermed var foredragene mer å oppleve som *case studies*, men også med et teoretisk prosjekt. Det teoretiske ble derimot ikke presentert for sin egen del, men var integrert i den analysen som ble gjort. For meg er dette også et trekk ved hvordan musikkvitenskapen fungerer når den er på sitt beste: et teoretisk prosjekt, men der teorien ikke gjøres for sin egen del, men som en nødvendig del for å vise den kompleksiteten som ligger i det musikkvitenskapelige arbeidet. Dette synes jeg kjennetegnet denne sesjonen, noe som også gjorde at den ikke bare var et studie av operaen i en historisk kontekst, men også en framvisning av musikkvitenskapens teoridannelser i dag.

Noe av det samme opplevde jeg i den sesjonen der jeg selv deltok med et paper. Temaet for sesjonen var "Voicing the Ineffable: Musical Representation of Religious Experience". Foredragene i denne sesjonen hadde også et siktemål, der

det ikke bare var 'musikken selv' som var temaet. Forbindelsen mellom musikk og religion, og hvordan musikken kan sies å representere den religiøse erfaringen, var sentreringspunktet, men foredragene diskuterte likevel svært forskjellig musikk. Eksempelene var hentet fra Mozart, Mahler, Hindemith, Elgar og Schönberg. I denne sammenhengen fant jeg ikke minst den samlende diskusjonen interessant. Med så vidt ulike foredrag og temaer som her ble presentert, var det fascinerende å likevel kunne finne det som var felles for foredragene. På denne måten ble også teoretiske prosjekter knyttet sammen med mer konkrete fortolkninger: Diskusjonen ble her ikke minst interessant gjennom de koblingene som fantes mellom foredragene. Det at alle foredragene var skrevet i forhold til en felles tematikk, men likevel hadde svært ulike eksempler, førte til at diskusjonen også reiste spørsmål av generell karakter, spørsmål som forutsatte at man sammenlignet de ulike 'løsningene'. Dermed ble diskusjonen først og fremst en diskusjon av sesjonen som helhet og ikke av de enkelte paperene.

Den bredden av temaer som var på programmet for kongressen, viser meg at det foregår mye spennende musikkvitenskap i Norden. Tematisk dekker vi så mye at man skulle kunne etablere samarbeidsprosjekter på tvers av de nordiske landene og de ulike institusjonene, som også kunne bidra til den videre utviklingen. Slikt samarbeid skjer da også på ulike felter, og jeg synes det var interessant å høre at musikkterapeutene syntes å være de som her var kommet lengst. Jeg skal ikke her kommentere sesjonen for musikkterapi og musikkpedagogikk, siden jeg er redd at jeg misforstod mye av det som skjedde på denne sesjonen. I en viss forstand ble det for meg et møte med 'det andre'. Jeg kan tenke meg at også andre kan ha følt det på tilsvarende måte under deler av kongressen. Dette kan ses som et tegn på at den bredden vi finner innenfor musikkvitenskapen også fører til en oppdeling i 'underdisipliner', der man ikke føler at man har noe kvalifisert å si om store deler av feltet, og det viser, etter mitt skjønn, også hen mot en av de viktigste utfordringene for musikkvitenskapen i Norden i dag: å etablere arenaer som gjør det mulig både å kommunisere på tvers av mer eller mindre etablerte skillelinjer, og mulig å spesialisere seg og få kommunisert med 'likesinnede'.

Erik Steinskog

Institutioner

MUSIKFORSKNING VED NORDJYSK MUSIKKONSERVATORIUM

Nordjysk Musikkonservatoriums midler til forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde (FOKU) andrager samlet ca. 2,5 årsværk. Da konservatoriets FOKU i alt væsentligt varetages af konservatoriets 11 docenter, betyder dette, at der i gennemsnit er 0,2 årsværk til rådighed til FOKU pr. docent. Selvom fordelingen i praksis er lidt anderledes, har det inden for denne ramme stort set været muligt for konservatoriet at imødekomme de konkrete behov for FOKU-midler og -tid, der har været i den faste lærerstab.

Konservatoriet har kun lejlighedsvist haft drøftelser af en egentlig institutionel FOKU-strategi, men vi holder os naturligvis løbende underrettet om, hvad der – især i Kulturministeriets Forskningsudvalg – udvikles af overordnet strategi for musikfagets FOKU. Indtil videre betragter vi ikke manglen på en institutionel FOKU-strategi som noget problem, idet vi har en grundfæstet åbenhed over for den FOKU, der defineres individuelt af den enkelte forsker. Vi er naturligvis til stadighed opmærksomme på problemstillingen “forskning versus kunstnerisk virksomhed” og har indtaget det standpunkt, at kunstnerisk virksomhed vel ikke er det samme som forskning, men er en aktivitet, der i vort verdensbillede er ligeberettiget med forskning. At konservatoriets lærere er synlige og hørlige i landsdelens musikliv er ganske enkelt en af de væsentlige grundpiller i konservatoriets virksomhed.

Fordelingen af FOKU-tid foretages af rektor i forbindelse med de årlige medarbejderaftaler, hvor der tillige træffes aftale om omfang og dokumentationsform for de enkelte forskningsprojekter; disse aftaler fremgår af konservatoriets virksomhedsregnskab, som er offentligt tilgængeligt. I 1999-2000 blev konservatoriets FOKU-ressourcer anvendt til projekterne nævnt nedenfor; nogle af projekterne har været et-årige, mens andre er to-årige og altså først afsluttet i 2001. Ud over de nævnte projekter har konservatoriets lærere inden for den aftalte FOKU-tid afholdt en del koncerter, samt bidraget med et temmelig stort antal artikler til *Danmarks Nationalleksikon* og *Gads Musikleksikon*. Enkelte projekter er blevet forsinket eller skrinlagt. Nedenstående liste medtager således kun de større projekter, der officielt er aftalt inden for den til rådighed værende FOKU-tid, og som enten er afsluttede eller forløber efter den lagte plan.

Søren Birch står for koncertvirksomhed med koret Coro Misto. Det indbefatter et omfattende udviklingsarbejde med nyere musik samt selvstændig kompositionsvirksomhed med henblik på senere udgivelse. Dertil kommer udgivelse af tre hidtil upublicerede korsange af Rued Langgaard på Edition Wilhelm Hansen.

Michael Bundgaard har påbegyndt et projekt med arbejdstitlen “Magien i musikken”. Med udgangspunkt i bl.a. den amerikanske jazz-pianist/forfatter/underviser Kenny Werners ideer om undervisning og musikperformance, samt iagttagelser gjort i det nordjyske musikskole-, universitets- og konservatoriemiljø, vil Bund-

gaard forsøge at problematisere den anvendte musikpædagogik. Er vi gennem vores undervisning i stand til at bevare 'magien' i musikken? Kan vi lære eleverne/de studerende at beherske musikkens magi? Forskningsprojektet vil efter al sandsynlighed ende som et oplæg til et musikpædagogisk udviklingsarbejde.

Torben Christensen arbejder med projektet "Southern Soul", der indeholder en stilistisk undersøgelse af amerikansk sydstatssoul. Arbejdet indeholder en afgrænsning og en detaljeret analyse af stilen, som den fremstod i 1960'erne, samt en opfølgning af, hvordan stilen har påvirket afro-amerikansk populærmusik siden. Projektet munder ud i en artikel, der diskuterer, hvordan soulmusikkens arrangementsprincipper kan anvendes i faget arrangement på de nuværende AM-, RM- og cand.phil.-uddannelser.

Martin Granum har påbegyndt en "begynder-guitar-lærebog", der kombinerer øvelser i improvisation og akkompagnement. Vægten bliver lagt på en praktisk-teoretisk forståelse af guitarens gribebræt, bygget op som øvelser med grafisk viste skalapositioner. Øvelserne suppleres med anvisninger til fleksibel benyttelse af materialet.

Nina Lange arbejder med projektet "Adduktionsproblemer hos sangere". Formålet er at afdække og anvise behandling af de problemer, der følger af stemmelæbernes mangelfulde lukkefunktion eller af overkompression. Begge dele udløser en lang række kompensatoriske spændinger i hals, nakke og tungerod. Behandlingen af disse spændinger hører endnu ikke ind under uddannelsen af sangpædagoger. Derfor gennemføres projektet i et forskningsmæssigt samarbejde med andre danske og udenlandske forskere inden for medicin, fysioterapi og sangpædagogik.

Karl Petersen fremstiller et pc-program som led i en større plan om udvikling af software til live-fremførelse af musik og som hjælpeværktøj i pædagogiske situationer. Programmet opfører Terry Rileys *In C* i en digital version for op til 16 stemmer og lige så mange deltagere. Interaktionen fremkommer ved, at deltageren bestemmer hvornår hans stemme skal gå videre til næste figur i værket. Programmet tænkes anvendt i gymnasiet, på højskoler mv. og kræver ingen musikkundskaber af de medvirkende. Projektet er afsluttet. Desuden har Karl Petersen afholdt og arrangeret en lang række koncerter, bl.a. med et større antal uopførelser.

Ole Skou står for projektet "Sammenhæng mellem mål og midler i sammenpilsledelse", der har til formål at undersøge, om der er bevidst sammenhæng mellem de mål og midler, der ligger til grund for undervisningen i sammenspil. Projektet tager udgangspunkt i undervisningen af konservatoriets studerende og i kursisterne på en jysk daghøjskoles musiklinje. Undersøgelsens omdrejningspunkter er spørgsmål om lysttilfredsstillelse og vision, og undersøgelserne tager udgangspunkt i interviews med deltagerne, læreren og lederen samt i studiet af lovtekster, studieplaner, ministerielle evalueringsrapporter mv.

Undertegnede færdiggør forskningsprojektet "Affinitet og Tonalitet", der med støtte fra Kulturministeriets Forskningsudvalg blev gennemført i 1995, og nu med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd bliver udgivet i bogform (Aalborg Universitetsforlag); bogen udkommer 1. marts 2001.

Peter Wang

Anmeldelser

Henrik Glahn: *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973*. Forlaget ANIS, København 2000. xii + 256 s., ill., noder, ISBN 87-7457-254-7, kr. 349.

Jens Peter Larsen var den lærer, "der tilskynkede mig til at begive mig ind i studiet af dansk kirkesangs musikhistorie", siger Henrik Glahn i forordet, og hans vægtige disputats fra 1954, *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca. 1600*, etablerede ham som den ledende forsker på området. Siden har han beskæftiget sig med danske salmer, og det ikke kun i det første århundrede efter reformationen som i disputatsen, men igennem hele deres historie indtil nutiden, dels i indledninger og kommentarer til optryk af ældre koralbøger, dels i artikler i navnlig *Dansk Kirkesangs Årsskrift*, som han redigerede i en lang række år. Det er glædeligt, at han har brugt den frihed, pensioneringen fra professoratet ved Københavns Universitet har givet ham, til at samle sin store viden i et opslagsværk, som kun han kunne skrive.

Bogen består af to dele, "Et historisk rids", som fylder de første 63 sider, og en "Registrant over salmemelodier", som udgør hovedbestanddelen. Den historiske fremstilling bygger på hans bidrag til Th. Borup Jensens og K.E. Bugges to-bindsværk *Salmen som lovsang og litteratur* (1972), som her er udvidet og forsynet med flere nodeeksempler og facsimiler. Dens tyngdepunkt ligger forståeligt nok i det 19. århundrede. Mens nye moder og bevægelser samt størstedelen af melodistoffet tidligere – dvs. fra de første lutherske sangbøger til den hallensiske pietisme i Freylinghausens store samling – kom sydfra, opstod der i Danmark efter ca. 1840 en utrolig skabende virksomhed stimuleret af de mange nye eller fornyede tekster, Grundtvig skrev. Det var A.P. Berggreen, Christian Barnekow og Viggo Bielefeldt, der fik i opdrag at forsyne *Roskilde Konvents Sangbog*, dens tillæg og *Salmebog for Kirke og Hjem* med officielle melodisamlinger, og ved siden af dem var der mange private initiativer, navnlig Henrik Rungs, Viggo Kalhauges og mod århundredets slutning – og i det lange løb det vigtigste – Thomas Laubs.

Laub reagerede mod salmens individualisering, dens brug som stemningsmusik, som romantikken havde affødt ('den kirkelige roman-*ce*'), og søgte at forny fællessangen gennem en tilbagevenden til de gamle kirketonearter, til melodiernes enkelhed og fasthed og til reformationstidens rytmiske variationsrigdom, som allerede i det 17. århundrede var begyndt at gå tabt. Han vandt kun lidt gehør i sin samtid men fik oprejsning med *Folkebojskolesangbogens* fornyelse i 1922 og – hvad angår den autoriserede salmebog – med Jens Peter Larsens og Mogens Woldikes koralbog (1954). Med koralbogens andet oplag fra 1973 slutter Glahn sin fremstilling, for det er jo den, den nuværende generation kender.

For at forblive overskuelig og læsbar også for lægfolk – værket henvender sig ikke kun til specialister men til alle, der har interesse for salmesang – holder forfatteren sig til de store linier, som så illustreres med typiske eksempler. For det meste er disse trykt i almindelig nodeskrift, men fem eksempler er faksimilerede, og der vil nogle brugere have vanskeligt ved at læse den gamle notation.

Detaljerne om de enkelte melodiers oprindelse og udbredelse samt videreførende litteraturhenvisninger må søges i registranten. Ved første øjekast kan den virke forvirrende, men man finder sig hurtigt til rette i dens system. For at give et indtryk af den, sammenlignes den i det følgende med to ældre kendte opslagsværker, Johannes Zahns monumentale *Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (1889-93) og O.E. Thuners *Dansk Salme-Leksikon* (1930) med et lille supplement fra 1934. Som hos Thuner – men i modsætning til Zahn – gengiver Glahns registrant ikke melodierne i notetryk. Mens Thuner, som jo behandlede teksterne i lige så høj grad som melodierne, oplistede salmerne alfabetisk efter førstelinierne, er Glahns udgangspunkt ikke de individuelle salmer, men den historiske følge af salme- og koralbøger siden Hans Thomissons salmebog 1569, og han beskriver dem en efter en. I så henseende minder bogen om sjette bind af Zahns værk ("Gedruckte Quellen"), men Glahn giver en meget nøjagtigere indsigt i salmebøgernes sammensætning, end tilfældet er hos Zahn.

Hver melodi tilføjes et bogstav, der betegner dens oprindelse (A-D står for forskellige grupper af melodier fra det 16. århundrede) eller et tidsrum (E-H for forskellige perioder fra det 17. til det 19. århundrede); melodier komponeret af danske eller norske komponister inden for de seneste to århundreder tilføjes derimod komponistnavnet. Inden for bogstavgruppen hhv. komponistens værker nummereres melodierne kronologisk. Således figurerer den gamle melodi til "Den signede dag", som i *Den danske koralbog* bruges til "Gud Fader og Søn og Helligånd", som "DI.2a", hvor "DI" betyder "Thomissøn tidligst kendt kilde" og "2a" er nødvendigt, fordi Thomissøn har en anden melodi, som til at skrive musik til denne tekst, der efterhånden nærmest opnåede status af "kirkelig nationalsang" (s. 36).

Materialet i hver melodisamling opdeles i to grupper, hhv. "Fra tidligere samlinger", hvor melodierne opføres i kronologisk orden, og "Nyoptagne", hvor materiale fra kategorierne A-H opføres i alfabetisk orden og komponisterne ordnes kronologisk efter deres fødselsår. På den måde får læseren et umiddelbart indtryk af graden af bevaring og fornyelse i en samling, og om fornyelsen var kreativ eller restaurativ. Så følger et "Skema over melodiernes forekomst i kildegrupperne A til H", der minder om koncordanser i registerbindet til *Danmarks gamle Folkeviser*; derefter en fortegnelse over komponister i det 19.-20. århundrede (igen kronologisk, ikke alfabetisk) med velkomne oplysninger om deres professionelle stilling, f.eks. deres organistvirksomhed, og til sidst et tredelt register over salmernes førstelinier.

Citaterne er sparsomme men altid 'to the point', f.eks. Holberg om pietisternes forkærlighed for tredelt takt (s. 30), Berggreens forbavsende fordring af en "skarp Grændse" mellem verdslig og kirkelig sang (s. 40), eller Laubs program fra 1910 (s. 58). Det må have været fristende for en forfatter med en så omfattende viden om emnet at udbrede sig om alt muligt. Somme tider ønsker man, at han havde gjort det – f.eks. når han afstår fra at definere "den nordiske folketone" (s. 37) –, og somme tider synes man, at han kunne have ladet være

– det gælder f.eks. en fodnote om Hartmanns døtre (s. 46). Det er glædeligt, at kvaliteten af den ofte oversete Gebauer fremhæves (s. 50). Anmelderen har ikke fundet nogen fejl, men undrede sig lidt over en passus på s. 61 om udbredelsen af Carl Nielsens salmemelodier gennem *Folkehøjskolens Melodibog* og *Den danske koralbog*. En af de anførte melodier er "Min Jesus, lad mit hjerte få", men begge kilder giver Crügers melodi til denne salme.

Vi må være taknemmelige for en bog, der giver læseren en fylde af information, et levende billede af fire århundreders udvikling og måske lige så megen glæde, som den formentlig har givet forfatteren at skrive.

Hans Kuhn

Jens Henrik Koudal: *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800*. Museum Tusculanums Forlag, København 2000. 836 s., ill., noder, ISBN 87-7289-548-9, kr. 450.

Redan av titeln på Jens Henrik Koudals avhandling för dr.phil.-examen i musikvetenskap förstår var och en att detta är ett arbete som inte ligger i tiden. Numera behandlar ingen en företeelse så brett och så heltäckande att han – som i detta fall – utlovar en genomlysning av "stadsmusikantvæsenet i Danmark" under 140 år. I dag ägnar man sig hellre åt en utvald aspekt på en företeelse – eller krymper empirin till en bekväm studietyta.

Till det omoderna med Koudals arbete hör vidare dess till synes oprecisa huvudsyfte: "Afhandlingens formål er at afdække hvilken slags stadsmusikantvæsen, Danmark havde, og at undersøge, hvad det kom til at betyde for musikanterne og musikken" (s. 13). I rättvisans namn ska sägas att författaren snart presenterar vässade delsyften, men det omedelbara intrycket av portalformuleringen är ändå att detta måste vara ett arbete utanför tidens ombytliga strömmar.

Omodern är också avsaknaden av ett inledande kapitel med introduktion av arbetets teoretiska grund. Sådana avsnitt tillhör som bekant standarddispositionen och innehåller ofta inlån av välkända systembyggares tankar och begrepp. Här letar läsaren förgäves efter något liknande.

Men läsaren ska inte låta förleda sig. Visserligen finns gott om gammaldags drag i Koudals

bok, men bara en bit in i läsningen framstår avhandlingen som en fullt modern produkt. Teoretisk anknytning – kanske det tydligaste tecknet på ett vetenskapligt arbete från vår egen tid – finns främst i Koudals strävan att “se sammenhænge mellem fænomener, der tidligere har været studeret hver for sig (eller slet ikke)” (s. 14). Sammanhangen gäller fyra dikotomier som utgör återkommande teman i texten: land-stad, tradition-förnyelse, privilegierad-oprilegierad och Danmark-Europa (s. 15). Koudal utnyttjar kort sagt abstraktioner vid behov, inte för att lägga ett visst teoretiskt mönster över hela ämnet, vilket annars gärna sker.

Det allra väsentligaste för studiens tillhörighet till vår tid är ändå Koudals ämnesval. När han väljer att ägna sig åt den ‘lilla’ musikhistorien, tänker han som många andra historieforskare av i dag. I det förbisedda och över huvud taget lågt ansedda finns åtskilliga forskningsuppgifter av synnerlig vikt. Stadsmusikanterna var förvisso skickliga musiker, men deras musik har sällan gått till eftervärlden. I varje fall ingår den inte i de musikhistoriska handböckernas kanon. Trots det finns – som Koudal visar – goda skäl att studera dessa yrkesmän och deras musicerande.

Avhandlingen pendlar på ett fascinerande sätt mellan omodernt och modernt. Låt det genast vara sagt att till dess styrka hör förekomsten av den musikhistoriska forskningens långa linjer, men också det faktum att arbetet tveklöst pekar framåt mot fördjudad forskning. Sällan ser man dessa båda perspektiv förenas.

Studien är klart disponerad. Den 351 sidor långa huvudtexten innehåller – förutom en inledning med presentation av bl.a. källmaterial och forskningsläge – tre delar med varierande antal underkapitel. Första delen behandlar “institutionen” och är följaktligen en genomgång av det privilegiesystem som var stadsmusikantväsendets förutsättning. Avhandlingens andra del ägnas “musikerna”. Här beskriver Koudal stadsmusikanternas mångsidiga verksamhet, däribland deras ingång i yrket och deras kamp emot icke privilegierade konkurrenter. I huvudtextens tredje del redogör författaren för “instrumenterna og musikken”. Efter genomläsning av ett otal bouppteckningar kan han presentera stadsmusikanternas instrumentarium, vilket visar sig inte vara detsamma som exempelvis de tyska yrkesbrödernas. Det bevarade notmaterialet är dessvärre magert och

räcker därför inte till en systematisk undersökning, endast till studier av några utvalda musikers repertoarer.

Efter huvudtexten följer en omfattande bilagedel. Hela 25 bilagor (176 sidor, vilket nästan motsvarar det rekommenderade omfånget på en svensk humanistisk avhandling av i dag) skickar Koudal på gammalt sätt med, varefter han presenterar sina källor och sin litteratur. Person- och sakregister avslutar.

Avhandlingens anmärkningsvärda omfång är inte bara en spegling av författarens ambitiösa grepp på sitt ämne. Fastmer är den beroende av det faktum att texten vilar på ett synnerligen omfattande arkivarbete. Ansenliga arkivgenomgångar resulterar i regel i stora texter, där myllret av detaljer kan skymma större slutsatser. Så sker emellanåt också i Koudals avhandling som å andra sidan innehåller mängder av mindre uppgifter att återvända till.

Koudals huvuduppgift är att överblicka stadsmusikantväsendet i kungariket Danmark under den utvalda perioden, för att därefter göra jämförelser med övriga Europa, främst med tyska förhållanden. Han kan därvid – inte oväntat – konstatera att tillämpningen i Danmark var både lik och olik den i övriga Europa. I grunden var systemet detsamma över ett stort europeiskt område, vars norra gräns dock inte fanns längre bort än i grannlandet Sverige. Men stadsmusikantväsendet hade ändå sina danska egenheter. Till dessa hörde att systemet var centralstyrt av den enväldige kungen och att privilegierna inte bara omfattande allehanda musiktillfällen i respektive köpstad, utan också rätt till spelningar på den omgivande landsbygden. Det sistnämnda berodde framför allt på att de danska köpstäderna var alltför små för att ge tillräckligt underlag ens för en enda musiker.

Det vidsträckta privilegiet var emellertid svårt att upprätthålla. De stackars stadsmusikanterna fick ständigt kämpa emot inträngande militärmusiker, organister och bondspelmän som säkert var billigare att anlita och i många situationer säkert lika drivna. Tack vare att denna kamp avsatte juridisk skriftväxling finns god grund för Koudals fängslande skildring av denna stundvis dramatiska del av dansk musikhistoria. Enligt min mening är avsnittet om stadsmusikanternas oftast hopplösa strävan efter ensamrätt i sitt område ett av studiens mest intresseväckande. Här skildras stadsmusikanternas vardag som på sina håll kunde vara rätt så bister.

Hos den som i likhet med mig är intresserad av folkliga musiktraditioner ger redogörelsen för stadsmusikanternas fejder mot alla inträngingar många tankar. En sådan fundering handlar om att repertoaren bör ha varit gemensam, om musikbeställare faktiskt kunde välja mellan privilegierade och oprilegierade musiker. Det innebär att stadsmusikanterna kunde den folkliga smakens musik, men kanske också att oprilegierade musiker kände till delar av stadsmusikanternas repertoarer. I så fall finns här konkreta illustrationer av hur musik från olika sociala sammanhang vandrat mellan olika grupper.

En annan tanke som dyker upp berör stadsmusikanternas utsatthet. Dessa yrkesmän var innehavare av kungligt privilegium, vilket onekligen var prestigefullt. Men till vardags var deras anseende inte större än att de på egen hand fick kämpa för sin rätt. I realiteten var deras status därför inte särskilt hög, vilket i sig är en påminnelse om yrkets ursprung i medeltidens rättslösa lekare.

Koudals magnifika studie om stadsmusikantväsendet i Danmark är, om man så vill, en social-historisk undersökning med musiken i centrum. En efter en framträder dessa musikanter på bokens scen, där vi som läsare kan följa deras öden. Jens Henrik Koudal reser dessa hedervärda yrkesmäns minne och skriver samtidigt en översikt över det danska stadsmusikantssystemet som kommer att äga giltighet i många år framöver.

Gunnar Ternhag

Inger Sørensen: *Hartmann. Et dansk komponist-dynasti*. Gyldendal, København 1999. 656 s., ill., noder, ISBN 87-00-34688-8, kr. 498.

Komponistbiografien som faglitterær genre er en problematisk størrelse. Inden arbejdet overhovedet kan gå i gang, må forfatteren tage stilling til utallige spørgsmål vedrørende metode og fremstillingsform. Et stående dilemma er, hvordan behandlingen af henholdsvis liv og værk skal vægtes og ikke mindst hvilken struktur der skal vælges – adskilt eller vævet sammen i en fortløbende beretning. Hertil kommer spørgsmålet om sproget. Skal der anvendes musikvidenskabeligt fagsprog eller lægmandssprog? I et snævert sprogområde som det danske løses det sidste spørgsmål ofte ud fra simple markedsøkonomiske

interesser, og derfor indledes sådanne bøger ofte med en besværgelse af typen 'bogen henvender sig til et fagligt publikum, men vil også kunne læses af den interesserede lægmand'. På dette område er Inger Sørensen bog da heller ingen undtagelse.

Desværre er det, som om Inger Sørensen ikke har gjort sig de nævnte problemstillinger helt klart, inden hun tog fat. Hun har villet alt for meget med denne bog og er derfor kommet til at sætte sig mellem flere stole. Allerede den ganske ambitiøse undertitel udtrykker dette forhold. Ret beset er der tale om en regulær J.P.E. Hartmann-biografi (kapitel 2-13) med en længere indledning (kapitel 1) og et omfangsrigt efterskrift (kapitel 14 og epilog). Hvis Inger Sørensen virkelig skulle have levet op til bogens undertitel, havde det fordret en ganske anderledes grundig gennemgang af bedstefaderen Johanns og sønnen Emils liv og levned for slet ikke at tale om senere skud på stammen som Niels Viggo Bentzon og dennes søn Nikolaj Bentzon. De to sidstnævnte lades i denne bog helt ude af betragtning. Hertil kommer, at der skal mere end familieband til at legitimere en sammenhængende fremstilling som denne – hvor er den røde tråd? Bogen burde derfor nok snarere have samlet sig om og have heddet: *J.P.E. Hartmann*.

Den centrale del – J.P.E. Hartmann-delen – er opbygget således, at de første kapitler udgør en fortløbende kronologisk fremstilling, medens formen fra omkring kapitel 6 skifter til punkt-slag omkring Hartmanns liv og virke. Det kan der være mange gode grunde til. Derimod er det vanskeligt at forstå, hvorfor fx kapitlet om Musikforeningen har udviklet sig til en veritabel institutionshistorie, medens Hartmanns virke som organist og lærer ved konservatorium omtales mere sporadisk.

Disse indvendinger til trods kan man ikke andet end blive dybt imponeret over den kolossale mængde data om J.P.E. Hartmann, der her fremlægges. Inger Sørensen har tidligere stået for en monumental Hartmann-brevudgave, som da også ganske naturligt udgør det væsentligste fundament for biografien.¹ Men samtidig er det også bogens svaghed. Fremstillingen forbliver i for høj grad inden for familien Hartmanns fire vægge. I det hele taget kunne man ønske sig, at Inger Sørensen i højere grad havde søgt at perspektivere Hartmanns liv og værk i forhold til den europæiske musikalske samtid.

Selv om bogen er en typisk 'Liv og værk'-skildring, er der ingen tvivl om, at forfatteren har følt sig mest kaldet til at fremlægge den biografiske side af sagen, medens behandlingen af selve musikken mere har karakter af pligtarbejde. Ikke alle genrer gennemgås lige udførligt, især står kammermusikken påfaldende svagt. Værkanalyserne tilhører den deskriptive takt-for-takt analysemetode, derimod går Inger Sørensen ikke ind i en mere principiel diskussion af Hartmanns bud på helt centrale formproblemer som fx sonateformen. Og det er en skam. For skønt det er almindeligt kendt, at Hartmann udviklede sin musikalske stil hele livet, foreligger der stadig ikke en fyldestgørende beskrivelse af, hvori denne udvikling bestod.

Et alvorligt savn er fraværet af en egentlig værkfortegnelse. Det, der ifølge indholdsfortegnelsen (s. 5) anføres som "Værkregister" og som på s. 643 bærer overskriften "Register over værker af familien Hartmann", viser sig nemlig kun at være et alfabetisk titelindeks over værker, som er nævnt i bogen. Det nærmeste man kommer en værkfortegnelse er en tidstavle fra 1726 til 1900, hvor begivenheder i Hartmannslægten opregnes side om side med værktitler.

I betragtning af at bogen er blevet til med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd og derfor må forventes at have karakter af en videnskabelig fremstilling, forekommer det noget problematisk, at Inger Sørensen bogstavelig talt ikke forholder sig til den hidtidige Hartmann-forskning, som fx Angul Hammerichs og Richard Hoves monografier fra hhv. 1916 og 1934. Og det virker i denne forbindelse ganske uforståeligt, at Lisbeth Ahlgren Jensens konferensspeciale, *Emma Hartmann. Kvinde og komponist i den borgerlige musikkultur* (København 1988), angiveligt ikke skulle have været til disposition. Ikke mindre må det undre, at Lothar Brix' dissertation, *Die Klaviermusik von Johann Peter Emilius Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien* (Göttingen 1971), end ikke er nævnt i den afsluttende litteraturliste. Dette afholder dog ikke forfatteren fra at citere Brix tre gange på siderne 262 og 269 uden nogen form for dokumentation. Det sidste må naturligvis bero på en fejltagelse og er øjensynlig et udtryk for, at bogen er blevet til under stort tidspres (skulle bogen være klar til 100-året for J.P.E. Hartmanns død?). I det hele taget er bogen langt fra fri for skønhedspletter, fx kunne man godt have ønsket sig lidt større ortografisk konsekvens, ligesom den af-

sluttende litteraturliste burde have været efterset en sidste gang inden trykningen. Så var Weyses breve nok ikke blevet placeret under C – det første af Weyses initialer. Blandt oversigten over anvendte aviser og tidsskrifter mangler desuden *Magazin der Musik*, som omtales s. 40.

Sproget er nøgternt, til tider lidt tungt. Følgende sætning skulle nærværende anmelder i det mindste læse to gange, før han var helt med: "De sidste år af sit liv var Ludwig Hartmann overgraver ved Garnisons Kirke, hvor hans yngre bror, August Wilhelm, var organist, og ved Ludwigs død i 1831 tog denne sig af enken, kaldet "Tante Jette", der i mange år havde et institut for piger og i sine sidste år boede hos nevøen J.P.E. Hartmann, efter at dennes første kone var død i 1851 til sin egen død otte år senere" (s. 47-48). Så skulle det vist være på plads!

Bogen er rigt illustreret med både sort-hvide- og farve-reproduktioner. Ikke mindst har det været overordentligt interessant at få lejlighed til her at se mange af de familieportrætter, som i dag er i privateje.

Til trods for en ganske imponerende indsamling af primært biografisk materiale, lykkes det ikke at rigtigt for forfatteren at ændre eller tilføje væsentlige aspekter til det allerede kendte J.P.E. Hartmann-billede. Men først og fremmest savner man en grundigere og mere perspektiverende analyse af værkerne. En sådan ville kunne etablere en musikalsk fundering af postulatet om Hartmann som værende ikke blot en samlende skikkelse i det 19. århundredes danske musikliv men også en betydelig komponist, hvis værker kan bære ud over markeringen af 100-året for hans død.

Niels Bo Foltmann

¹ Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1859*, København 1999. Anmeldt i *Dansk Årbog for Musikforskning* 27 (1999), s. 104-5.

Steen Chr. Steensen: *Musik er liv. En biografi om Carl Nielsen*. Fisker og Schou, Frederiksberg 1999. 388 s., ill., noder, ISBN 87-90057-95-3. Inkl. 3 cd'er: *Carl Nielsen. De seks symfonier*. London Symphony Orchestra, dir. Ole Schmidt. Kr. 398.

Steen Chr. Steensen's biography of Carl Nielsen begins with the controversy following the celebrations for the composer's sixtieth birthday in 1925. It is now widely accepted that the poignant

contradiction between Carl Nielsen's institutionalisation as Denmark's national composer and his apparent failure to be recognised as a figure of international importance coloured both the tone and substance of his later works. The subsequent reception of Carl Nielsen's music has been more positive: the decision to highlight Carl Nielsen's work in the prestigious 1999 BBC Promenade Concert Series, for example, illustrates the extent to which his music has established a central place in the concert repertoire. Steen Chr. Steensen's new biography appears in a climate of renewed critical and scholarly activity, so that Carl Nielsen's music finally seems to be gaining the acclaim that it properly deserves.

At the same time, the critical reception of Carl Nielsen's work continues to follow a familiar pattern. Despite the decentrist rhetoric of much recent writing on music, received lines of historical inquiry remain trapped within an exclusive mainstream-periphery dualism. The relative lack of detailed technical work on his music, for instance, points to certain trends in the current academic climate, and to the prevailing sense of music-historical orthodoxy that continues to marginalise the work of composers such as Carl Nielsen. If Steensen's book paves the way for a deeper critical engagement with Carl Nielsen's music, it is to be enthusiastically welcomed. There is a danger, however, that biographical surveys of the kind exemplified by Steensen's book might inadvertently perpetuate the critical localism that has hitherto hindered progress in Carl Nielsen research. In that sense, Steensen's work unintentionally reinforces the localist reception that his introduction seeks to critique.

The starting point for the main part of Steensen's book is Carl Nielsen's oft-quoted motto for the Fourth Symphony, "Musik er liv" (p. 9). Herein lies both the book's strength and weakness. With the exception of the introductory first chapter, the book discusses Carl Nielsen's life and work in strictly chronological order. The early part is perhaps over-reliant on *Min fynske Barndom* as a primary source of information about Carl Nielsen's early childhood (pp. 32ff.). Knud Ketting's forthcoming large-scale biography of Carl Nielsen might be able to offer an accurate assessment of the book's reliability as an autobiographical sketch. Arguably, however, *Min fynske Barndom* is better read as a particularly successful exemplar of a

specific literary genre, rather than as a factual account of the composer's childhood.

It is the continual reference to the book's motto, "Musik er liv" that is the most problematic aspect of Steensen's account. His reading of Carl Nielsen's work rests firmly on the assumption that there is a direct and inviolable link between a composer's life and her music (p. 19). We need only review Carl Dahlhaus' analysis of biographical methodology in his book, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music* (Oxford 1991, pp. 1-42), to realise the extent to which statements of this kind are, in some sense, self-evidently true. Problems arise when they form the basis for a complete hermeneutic treatment of the musical work. Steensen's suggestion that we should hear the opening of the Fourth Symphony as a motto for the composer and his wife (via its emphasis on the pitches *c* and *a*, for Carl and Anne Marie) (pp. 226-27) is a particularly contentious example of such critical practice.

Steensen's book nevertheless contains some valuable new research, especially from the collections of letters to colleagues such as Ture Rangström held in the Royal Library in Copenhagen. Steensen quotes in full a hitherto unpublished letter from Svend Godske-Nielsen, for example, that sheds new light on the Marie Møller affair at the time of the Fourth Symphony (pp. 215-19). Likewise, an anguished letter from Carl Nielsen to his daughter Anne-Marie and her husband Emil Telmányi dated 14 September 1919 about his forthcoming legal separation from Anne Marie Carl-Nielsen reveals the intense emotional pressure that Carl Nielsen worked through following the affair (pp. 222-23). For international readers, the letters will certainly come as a shock. Elsewhere, however, Steensen's book appears to have dragged behind recent Carl Nielsen research. It is striking, that Steensen makes little mention of Jørgen I. Jensen's provocative reading of *Saul og David* as an autobiographical work. Here is one of the most explicit parables of the young modern artist achieving his controversial aesthetic breakthrough at the expense of a venerable, but ultimately redundant establishment. The message of the opera is certainly ambivalent, but, despite the apparently objective premise of his biography, Steensen's discussion (pp. 110-23) serves to illustrate how such accounts are no more or less subjective than other kinds of historical or

analytical writing. Likewise, we might point to the level of annotation throughout Steensen's book. Alongside John Fellow's recent book, *Carl Nielsen til sin samtid* (Copenhagen 1999), for example, the documentary material in Steensen's account seems unusually sparse.

The limitations of Steensen's work are most apparent, however, in his discussion of Carl Nielsen's individual musical syntax. The treatment of modality in the second movement of the E^b Quartet is a good example (p. 111). The use of antique modal inflections is hardly a radical gesture in early-twentieth century music: indeed, it almost amounted to a common early-Modernist harmonic practice. What makes Nielsen's music remarkable, on the contrary, is his use of diatonicism, and the extent to which notions of diatonic harmonic consonance and dissonance remain operational within his work. Time and again, Nielsen finds novel ways of reinterpreting the concept of structural dissonance, and in terms of large-scale formal control he is arguably one of the most innovative and consistently successful composers in the twentieth-century repertoire. Similarly, Steensen's comparison between the final movement of the *Sinfonia Espansiva* and the music of Elgar is a worthwhile point, particularly given the contemporaneity of Elgar's Second Symphony and Nielsen's Third (p. 196). But, surely, the differences are more striking than the resemblances: Elgar's symphony works towards a nostalgic reminiscence of earlier more turbulent material, whereas Nielsen's finale achieves a uniquely positive and uplifting affirmation of a simple tonic triad. Significantly, it is impossible to imagine Nielsen ever ending a symphonic work with an epilogue, just as it is hard to imagine him ever writing the kind of ritual ceremonial music ("Pomp and Circumstance") with which Elgar is conventionally associated.

The strength of Steensen's biography lies in its commitment to a highly individualised reading of Carl Nielsen's career. As such, it is an account that all serious Carl Nielsen scholars will seek to read. But in its comprehensiveness, the keener details of Steensen's interpretative view of Carl Nielsen's work are lost. The amount of ground that the book tries to cover may also account for some of the errors that appear to have crept into the text at the production stage. For example, 'Beckstein' should presumably read 'Bechstein' (p. 131); the photograph caption on p. 201 lists Bror Beckmann and Peder Møller in

the wrong order; the photograph of the concert hall in Göteborg (p. 250) states that it was burnt down in 1937, whereas the text suggests that the fire occurred in 1927; the spelling of Bartók's name (p. 264) is incorrect.

All too often, there is a sense of over-familiar historical territory precisely at those moments where Carl Nielsen appears to be at his most complex and daring. Unless we are prepared to engage with works such as the Second Violin Sonata, the solo Violin works, the Sixth Symphony and the Clarinet Concerto at deeper levels of musical structure and meaning, our understanding of Carl Nielsen's music will never become fully balanced and complete.

Daniel M. Grimley

Hans Weisethaunet: *The Performance of Everyday Life. The Gaine of Nepal* (Acta Humaniora 44). Universitetsforlaget/Scandinavian University Press, Oslo 1998. 342 pp., ill., ISBN 82-00-12991-8.

The Nepalese Blues, The Real Folk Music of Nepal. Performances and Narratives of the Wandering Gaine Musicians (Compiled by Hans Weisethaunet). Travelling Records, Oslo 1997. TR-001-2 (1 cd with booklet, 24 pp.).

Among Nepali speaking people two low castes, *Gaine* and *Damai*, supply professional musicians. The materials reviewed here, a doctoral thesis defended at the Oslo University and a compact disc (available separately) compiled by the same author, refer to the living oral music tradition by the *Gaine* wandering bards in Central and West Nepal. Early written sources about their activities are from the late 18th century, their genealogy and the instruments used indicate Indian origin. Acting as a kind of singing newspaper, these professionals perform lyrics, *karkha* (heroic ballads and prize songs with political and private contents), to instrumental accompaniment of the short-necked fiddle, *sarangi* (with small bells attached to the bow), or long-necked lute, *arbajo*, and occasionally to the double-headed barrel drum, *madal* (using four different strokes). *Gaine* music, like *Damai*, *Gurung*, *Nevari*, and *Tamang*, is one of the few Nepalese traditions which has been described already, while others, e.g. *Rai*, *Magar*, and *Tharu*, still need basic research.

Weisethaunet's investigation is based on his own fieldwork, carried out in 1988, 1991, 1993,

and 1994, in areas around Kathmandu, Gorkha and Pokhara. Actually, there was also a wide range of other material at his disposal: recordings by Arnold Bake dating from 1931 and 1955-56, by Mireille Helffer and Alexander Macdonald in the 1960s, and by Gert-Matthias Wegner in the 1980s. Despite this availability, only a very limited selection has been subjected to musical analysis, since the book focuses on the life history and aesthetic ideas of two performers (Jhalakman Gandharva, born 1935, and Ram Saran Nepali, 1954-96), on the lyrical contents of songs, and on the context of performance practice. The compact disc provides elemental illustration of the *Gaine* music tradition.

The book lacks a sufficient overview of Nepalese music and a description of the relationship of the *Gaine* music to other local traditions, as well as clear descriptions of common musical details, and this limits its usefulness – apart from its specific, philosophical discourse (see below). The referencing of the sound material in the text is incomplete and some publication details are imprecise (e.g. *Nepalese Pancai Baja Music* by Carol Tingey has been published in the Musicology Series by SOAS, London 1994). The text is burdened by the collected field observations on performance and perception being interspersed with the author's interpretation. Furthermore, some results are not verifiable because the analyses referred are not included (e.g., the reference on p. 243 to a melodic comparison of five different song versions), while other already available material is simply not used (e.g. the description about the young musician Ram Seren by Felix Hoerburger). The opportunity for audial illustration of the book provided by the compact disc is utilised only to a very limited extent.

The compact disc opens for comparative investigations by documenting specifically the musician Ram Saran Nepali (seven items from the 1990s collected by Weisethaunet, and one from 1966 by Mireille Helffer), and presenting two somewhat similar *Lahure*-text versions with quite different melodies (tracks no. 7 and no. 10). Tracks no. 6 and no. 15 give an impression of the sound environment in an actual performance. The attached booklet includes the sung texts in Nepali and English translation (for ten items) and rhythmic pattern of the drum (tracks no. 2 and no. 12).

Within this review, it is not possible to discuss Weisethaunet's very extensive theoretical

references on cultural anthropology and his own, not easily discernable methodological assumptions – but the exciting starting point of his discourse should be mentioned: a presumed interrelationship between musicians' travels and life histories and their performance practice, and his application of the chronotope concept devised by the Russian literary critic Mikhail Bakhtin (1895-1975), who emphasised the fluidity and contingency of language in use instead of the static and formal ideas of structural linguistics. Weisethaunet links the *Gaine* musicians' wandering and their singing of historical tales of people, places and incidents, and by applying the Bakhtinian concept he uncovers several kinds of time and space/place consciousness and analyses these using 'collective time', 'religious time', 'individual time' and 'national-historical time' perception. On the one hand, the concept cannot be applied to musical practice, on the other hand, it highlights socially related aspects: descriptions of the *Gaine*'s myth of origin and reflections on the caste's social status (including the text examples of sung epic of *daphe cari/murali*-bird), implications of the *Lahure*-laments given different individual interpretations (including the auditor's emotional response to the song's textual contents), and reflections on the musicians' own life experiences (including interviews and song texts). This perspective is often disregarded in ethnomusicological research, but nevertheless, it opens up for an important element, when "people make sense of music as a part of their life experiences" (p. 326).

Annette Erler

Martin Granau: *Holms Vision. Radiosymfoniorkestret 75 år*. Danmarks Radio, København 2000. 2 bd., 341, 335 s., ill., ISBN 87-7047-945-3, kr. 598.

Som et væsentligt bidrag til fejringen af Radiosymfoniorkestrets 75-års jubilæum har Danmarks Radio udgivet Martin Granau's fremstilling af orkestrets historie fra grundlæggelsen i 1925 og godt 50 år frem.

Med sine over 650 sider fordelt på to bind er der tale om et digert og informativt værk, som takket være fremstillingens klare strukturering, mængden af historiske illustrationer og et afvekslende supplement af korte, primært

leksikale tekster inviterer til alsidig brug. Kun den stedvise ophobning af faktuelle oplysninger, fx i forbindelse med repertoire-omtale, tynger en ellers letløbende sprogstil, og en selvstændig listning og kommentering i lighed med det eksemplariske appendiks i Nicholas Kenyons tilsvarende fremstilling *The BBC Symphony Orchestra* (1981) ville her have været at foretrække. Desuden ville en eller flere eksempeld'er med historiske optagelser fra DR's righoldige arkiv (nu kun tilgængelige på vinyl) have tilføjet en væsentlig, 'levende' dimension til historielæsningen.

I forordet gør Granau opmærksom på, at der, til trods for at fremstillingen bygger på "et videnskabeligt og seriøst forskningsarbejde", der inkluderer hidtil ukendt arkivmateriale og et stort antal interviews, ikke er tale om "en decideret videnskabelig afhandling" (I, s. 7). Formålet er at "placere symfoniorkestret så centralt i den danske musikhistorie, som dets betydning for det danske musik- og kulturliv i det sidste trekvarte århundrede berettiger til" (I, s. 7). Dermed signalerer forfatteren klart, at han i sit udgangspunkt står på orkestrets side. Denne stillingtagen sætter naturligvis et afgørende præg på udvælgelsen af kildemateriale og dets fremstilling. Værkets overordnede linje udgøres således af en kronologisk skildring af den løbende forvaltning og realisering af grundlægger "Holms vision" om opbygningen og udviklingen af et symfoniorkester på internationalt niveau og med status som Danmarks nationalorkester. Det er i forhold til denne overordnede strategi, at historien konstrueres som dramatisk forløb vekslende mellem med- og modgang.

Udviklingslinjen forfølges i primært to indbyrdes forbundne spor: orkestrets kunstneriske virke og påvirkningen fra skiftende kulturpolitiske, organisatoriske og administrative forhold. Hvad angår musikudøvelsen, fokuserer Granau hovedsageligt på orkestrets koncertvirksomhed, dels Torsdagskoncerterne, som han betegner som "selve grundstammen i orkestrets kunstneriske virke" (II, s. 224), dels den udenlandske turnévirksomhed og det dermed forbundne 'seriøse' repertoire. Studiearbejdet og den tidlige varetægtelse af radioens populære musikalske repertoire ofres kun forbigående opmærksomhed og udpræget negativ kritik.

Med hensyn til de politiske, organisatoriske og administrative forhold, der løbende influerer på orkestrets virke, fokuserer Granau pri-

mært på den række af eksterne konflikter, fx mellem orkester og musikafdeling, der truer den udviklingslinje, som Holm udstak og som orkestret også efterfølgende har følt sig berettiget til at forfølge. I Granaus fremstilling kulminerer disse konflikter i 'musikkrigen' mellem Mogens Andersen og orkestret i midten af 60'erne.

I forfølgelsen af de udvalgte tematikker er fremstillingen generelt fokuseret på ledende figurer, eller, med Granaus egne ord, "de stærke personligheder, der prægede udviklingen" (I, s. 7). Dette gælder såvel det kunstneriske virke, hvor dirigenterne står i centrum, som fokuseringen på ledelsesforhold begyndende med Holms næsten enevældige styring. Til trods for flere eksempler på magtmisbrug, bl.a. stillingsfavorisering af musikere fra Dansk Solistforbund, som Holm tidligere havde været formand for, gøres pioneren Holm nærmest til genstand for heltedyrkelse, så da en Radiorådsbeslutning i forbindelse med koncertsalsbyggeriet går Holm imod i 1935, behandles sagsforløbet under den melodramatiske overskrift "Forræderiet" (I, s. 157-59). Samme ensidigt positive behandling overgår Holms egentlige arvtager, den stærke og strategiske orkesterformand Waldemar Wolsing, der dominerer fremstillingen fra 1945 og frem. En mere nuanceret domfældelse over disse hovedpersoners virke ville have klædt historien.

Kun i den meget detaljerede beskrivelse af 60'ernes og 70'ernes 'stillingskrig' mellem Wolsing og Mogens Andersen indtager forfatteren en mere neutral position ved at lade begge sider komme til orde, skønt sympatien fortsat reserveres orkestret og dets repræsentanter. Og netop denne kulminerende del af fremstillingen, hvor de involverede alliancer på tværs af bl.a. massemedier, musikforeninger og uddannelsesinstitutioner blotlægges, må fremhæves. Her gives et interessant indblik i de professionelle netværk, der til enhver tid udgør skiftende magtfraktioner i det etablerede danske musik- og kulturliv, skønt forfatteren heller ikke her gør stoffet til genstand for egentlig analyse eller teoretisering.

Fremstillingens perlerække af konflikter giver desværre ikke på noget tidspunkt forfatteren anledning til en oplagt kritisk refleksion over det skiftende forhold mellem orkestrets funktion og dets ambitioner, dets særstatus blandt danske orkestre (på fx landsdelsorkestrenes bekostning?) eller dets eksistensberettigelse som "en institution i institutionen" (I, s. 299).

Til perspektivering af skildringen af de stærke mænds sejre og nederlag, og orkestrets stjernestunder og bølgedale, savnes en mere konsekvent fokusering på orkestrets 75 års dagligdag, kort sagt historien oplevet i gulvhøjde. Bortset fra rammebeskrivelser, fx ansættelsesvilkår og organisatoriske forhold, skildres denne arbejdsplads' hverdagspraksis primært gennem billedmontager i appendikset og i prøvearbejdets vekslende forhold mellem orkester og (gæste)-dirigenter. Interne konflikter og problemer, fx drikkeri, mobning og manglende arbejdsdisciplin, gøres kun til genstand for sporadisk, oftest anekdotisk behandling, ligesom fx hierarkiserings- og kønspolitiske problematikker er fraværende. Og ud over de korte biografiske præsentationer af udvalgte musikere forbliver størstedelen af musikerne en bogstavelig talt grå masse i form af de gennemgående udskiftningslister.

Overordnet set giver fremstillingens karakter og fokusering anledning til efterlysning af eksplicit metodisk refleksion hos forfatteren, for skønt der som sagt ikke er tale om en akademisk afhandling af fx institutionsanalytisk art – den være hermed efterlyst – må den forudgående omfattende empiriske forskning, der dokumenteres i kildehenvisningerne, have rejst fundamentale metodiske spørgsmål. Den valgte optik synes mest oplagt resultatet af en forblændelse af og solidaritet med "Holms vision", der ikke har levet plads til en egentlig kritisk stillingtagen til Radiosymfoniorkestret som toneangivende institution i dansk kulturliv. Et sådant kritisk blik kunne kun have gjort en allerede god historie endnu bedre.

Steen Kaargaard Nielsen

Per Olov Broman: *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupasta liv? Om ny musik och musikäskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (Studia Musicologica Upsaliensia Nova series 16). Uppsala University Library, Uppsala 2000. 345 s., noter, ISBN 91-554-4775-9, ISSN 0081-6744.

Per Olov Bromans doktorafhandling er et eksempel på den fornyede interesse, der i løbet af de senere år er blevet mellemkrigstiden til del. Broman har koncentreret sig om 1920'erne, som han dog opfatter som et 'langt' årti, der varer

fra slutningen af første verdenskrig indtil nazisternes magtovertagelse i Tyskland (s. 18).

Bromans interesse gælder de komponister, som i samtiden fremstod som repræsentanter og forkæmpere for den ny musik i Sverige: Hilding Rosenberg, Gunnar Jeanson, Julius Rabe, Sten Broman og Moses Pergament. Rabe er som den ældste født i 1890, Sten Broman som den yngste i 1902 og Hilding Rosenberg, som forfatteren tydeligvis anser som hovednavnet, er født i 1892. De er valgt ud fra den betydning, de har haft i sam- og eftertiden som indflydelsesrige aktører i det svenske komponist- og musikliv. Som samlebetegnelse har Broman valgt at tale om dem som 'fortalerne for ny musik' og anskue dem som en gruppe, der i hvert fald i hovedtræk kan siges at have fælles anskuelser. Når Broman vælger denne betegnelse, henviser han til 1920'ernes brug af begrebet ny musik, som det blev præget af blandt andre Paul Bekker, og han undgår dermed at operere med begrebet modernister (s. 17f.). Det er heldigt, dels fordi modernismebegrebet er belastet, men nok så meget fordi Broman derved undgår at forudskikke resultatet af hoveddelen af sit arbejde, nemlig analysen og perspektiveringen af disse komponisters musikanskuelser.

Bogen er bygget op i tre dele: en kortere indledning, den netop nævnte hoveddel på 150 sider og en afsluttende undersøgelse af visse aspekter ved Hilding Rosenbergs instrumentalmusik fra 1920'erne set i lyset af de undersøgte anskuelser. Til sidst finder man et svensk slutord og en tysk *Zusammenfassung* – de ligner hinanden, men er ikke identiske – samt to appendikser med gengivelse af kildetekster af Rosenberg og en fortegnelse over dennes kompositioner frem til 1932.

Analysen af anskuelserne hos fortalerne for ny musik tager teoretisk udgangspunkt i Peter Bürgers skelnen mellem systemimmanent kritik, der betegner en kunstretnings kritik af en anden inden for institutionen kunst, og en kunstens selvkritik, der angriber fundamentet for kunstopfattelsen: autonomiæstetikken og forudsætningerne for produktion og reception af kunstværker. Et andet udgangspunkt er Andreas Huyssen, der har påvist hvordan modernismen gennem en konsekvent udgrænsningsstrategi opretholder skellet mellem høj og lav musik.

Undersøgelsen tematiserer holdningen til udviklingstænkning og traditionssyn, forholdet til 'jazz', synspunkter på håndværk og form,

diskussionen om den adækvate lyttemåde, forestillingerne om musikkens moralske værdi og endelig en diskussion af forholdet mellem autonomisering og professionalisering. Broman fremlægger overbevisende, at denne gruppe af fortalere for ny musik ikke bryder med autonomiæstetikken, men tænker inden for rammerne af den, og at de forstår musikken som en metafysisk enhed med sine egne love, sin egen indre logik og sin egen udvikling. Han viser, hvordan denne tænkning trækker på forestillinger fra det 18. og 19. århundrede, og hvordan Ernst Kurth bliver en nøgleperson i formuleringen af et ideal om en lineært gestaltet, organisk udviklet formtype. Den afsluttede undersøgelse af musik af Rosenberg giver overbevisende eksempler på, at Rosenberg i 1920'erne er stærkt påvirket af Kurth, f.eks. i sin sonate for soloviolin, hvor Broman viser, hvordan træk, Kurth analyserer frem hos Bach, går igen hos Rosenberg (s. 235f.).

Afgrænsningen af kunstmusikken fra jazz er entydig, og man finder ikke nogen jazz-inspiration eller blot positiv holdning til jazz blandt den undersøgte personkreds. Heller ikke Neue Sachlichkeit eller brugsmusik har nogen væsentlig plads i disse musikeres verdensbillede. Samlet konkluderer Broman, at kritikken forbliver systemimmanent kritik på kunstbegrebets præmisser, og man finder ikke indslag af kunstens selvkritik i Bürgers forstand (s. 185). Men Broman skærper med en original iagttagelse konklusionen, idet han påpeger, at der ikke alene er tale om en systemimmanent kritik, der forudsætter en institution, der fungerer ud fra autonomiprincippet, men også om en *systembyggende* kritik, som sigter på at udbygge institutionen kunstmusik og styrke kunstens position som autonom sfære (s. 186).

Jeg finder dog Bromans sammenknytning af denne iagttagelse af, at modernismen skærper autonomifordringen, med at der skulle være tale om en professionaliseringsbestræbelse, tvivlsom. Dels anvender han en definition på professionsbegrebet, hvor fortalere for ny musik lever op til to af definitionens fire krav (s. 187f.). Her måtte man lige så vel kunne konkludere, at de netop ikke hører under denne kategori. Dels forveksles bestabelsen på at professionalisere musiklivet ved at oprette faste orkesterstillinger til professionelle musikere med det, der egentlig er kernen i det professionsbegreb, der anvendes: en profession er en

særlig kategori af fag, der i sin klassiske form er forbeholdt f.eks. jurister, og som siden er udbredt til andre områder, hvor der kræves, at man selvstændigt udøver en særlig faglighed over for klienter. Det gælder f.eks. sygeplejersker, som netop autoriseres af staten i kraft af deres uddannelse. Dette professionsbegreb kan til nød udstrækkes til f.eks. at omfatte statsprøvede musikpædagoger, men jeg kan ikke se, hvordan komponister kan falde ind under det.

Det er interessant at se, hvordan holdningerne hos de svenske fortalere for ny musik adskiller sig fra de samtidige retninger i Centraleuropa. Det er for det første tydeligt, at hverken receptionen af det, der blev forstået som jazz, brugsmusikken eller Neue Sachlichkeit spillede nogen større rolle, og dermed var også det selvkritiske potentiale, der ligger i disse retninger, uden for rækkevidde. Der synes heller ikke at være en væsentlig indflydelse fra Schönberg – hans harmonilære undtaget – eller Stravinskij.

Man kan sammenholde det med forholdene i Danmark på samme tid. Fortalerne for ny musik i Sverige udtrykker sig generelt i termer, som minder mere om Carl Nielsens fra tiden op mod 1920 end om Riisagers fascination af futurismen og de unge franske komponister eller Jørgen Bentzons og Finn Høffdings optagethed af brugsmusikkens problemstillinger. Musiklivet for ny musik var i det hele taget stærkere organiseret i København end i Sverige i den her omhandlede periode, og båndene til det europæiske musikliv var tættere her end i Stockholm, Göteborg eller Lund.

Den afgørende styrke i Bromans afhandling er, at han formår at fastholde sit perspektiv og skildrer musikanskuelserne hos periodens centrale aktører uden på forhånd at lade graden af modernitet stå som et succeskriterium, og derigennem afdækker han nogle yderst vigtige traditionslinier mellem det 19. og det 20. århundredes musiktænkning. Det er en væsentlig afhandling om svensk musikliv, og det er et vigtigt bidrag til forståelsen af relationerne i den tysk-nordiske musikkultur.

Michael Ejfeldsøe

Patrice Chopard: *Ib Nørholm. Tradition in his music and thinking. An analysis of the 9th symphony*. Oversat fra tysk af Geoffrey Thomason. Edition Kontrapunkt, København 1999. 82 s. + 10 s. nodebilag, ISBN 87-90534-02-0, kr. 250.

Patrice Chopards afhandling om Ib Nørholms musik og musiktænkning er så vidt vides den første tyske (udenlandske?) dissertation, der er skrevet om Nørholm og den første videnskabelige afhandling om komponisten udgivet på et udenlandsk sprog. Som sådan må den hilses velkommen. Der har været en tendens til, at Carl Nielsen, Vagn Holmboe og Per Nørgård har tegnet det 20. århundredes danske musik i den internationale musikvidenskabelige litteratur, og uden at forklejne disse komponisters betydning kan man roligt kalde denne tendens indsnævrende. Imidlertid kan man vanskeligt bebrejde udenlandske musikforskere denne tendens. Den skyldes først og fremmest, at de skriftlige kilder til dansk musikhistorie i alt overvejende grad kun foreligger på dansk; og så længe der ikke findes f.eks. en antologi af kildekrifter til dansk musikhistorie i engelsk oversættelse, vil den internationale musikforskningens interesse for dansk musik nødvendigvis være centreret om de komponister, som i forvejen er beskrevet på hovedsprogene.

Når Patrice Chopard bryder med denne generelle tendens, skyldes det at han – efter at være uddannet som guitarist fra konservatoriet i Zürich – studerede komposition på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, hvor han stiftede bekendtskab med det danske sprog og med Ib Nørholm som kompositions lærer. Det er altså en danskkyndig forfatter, der skriver Ib Nørholms musik ind i den tyske akademiske tradition, og afhandlingen viser, at han ikke blot kan dansk til husbehov, men også forstår dets finere nuancer og kan vurdere den ofte selvmodsigende brug af begreber som ny-enkelhed, (stil-)pluralisme, tradition og modernisme, der som bekendt også volder de indfødte vanskeligheder. Det er kun sjældent, at man (hvor danske ord vedføjes i parentes) finder trykfejl eller grammatiske brølere, som kunne og burde have været fanget i den redaktionelle proces.

Afhandlingen bygger på et imponerende kildestudium, der omfatter artikler af og interviews med Ib Nørholm (14 i alt); partiturer til 26 af Nørholms værker mellem klavertrioen opus 22 (1959) og symfoni nr. 9 opus 116 (1992);

og ikke mindst en righoldig sekundær litteratur omfattende 178 titler, hvoraf ca. en tredjedel er på dansk. Den er bygget op på klassisk manér og begynder med en diskussion af begrebet tradition med særligt henblik på den danske Carl Nielsen-tradition, der sættes i relation til traditionsbegrebet i tysk musikforskning, som det er blevet analyseret af bl.a. Zofia Lissa, H.H. Eggebrecht, Carl Dahlhaus og Rudolf Stephan, og som det anvendes af Hermann Danuser i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* bd. 7. Ikke overraskende fører dette til den erkendelse, at ordet tradition ikke rigtigt lader sig anvende i tysk videnskabelig sammenhæng om Carl Nielsen-traditionen, der i stedet benævnes post-Nielsen-modernisme og karakteriseres som en moderat, klassicistisk præget modernisme i Danusers forstand. I konsekvens heraf bruges titlens betegnelse tradition (i Nørholms musik og tænkning) ikke i afhandlingen, men erstattes af (det engelske) *reversion* (tilbagevenden, hjemfald) som fællesbetegnelse for de forskellige former for indarbejdelse af ældre musikalske stiltræk og/eller udtryksformer, der forekommer i Nørholms værker.

Efter den indledende begrebsdiskussion og en karakterisering af post-Nielsen-modernismen og bruddet med denne omkring 1960 består afhandlingens hoveddel (kapitlerne 4-6, s. 22-72) af en diskussion af begrebet *reversion* i forhold til begreberne ny-enkelhed og pluralisme (kap. 4), en undersøgelse af *reversion* som led i den stilsyntese, der konstateres i Nørholms værk fra omkring 1980 (kap. 5) og en analyse af stiltræk, som peger mod en *reversion* contra modernistiske stiltræk i symfoni nr. 9 (kap. 6). Alt opstillet meget opgaveagtigt og undervejs forsynet med omhyggelige redegørelser for delmål og delkonklusioner, der gør afhandlingen rig på gentagelser og en anelse omstændelig at læse. Igen savner man en redaktionel hånd i forbindelse med udgivelsen på engelsk. Men når det er sagt, skal det understreges, at det akademiske skoleridt fører til begrebsafklaring og til en præcis og velargumenteret redegørelse for Ib Nørholms musikalske positioner og deres indbyrdes forhold i de 25 år mellem 1965 og 1990, der udgør rammerne om afhandlingens hoveddel. Den modsigelsesfyldte anvendelse af begrebet ny-enkelhed i dansk musikkritik belyses og Ib Nørholms betydning for begrebsdannelsen i anden halvdel af 1960'erne klargøres, hvorpå udviklingen i Nørholms musiktænkning frem mod den æstetik,

der ligger til grund for de senere værkers syntese af modernistiske og (med forlov:) traditionelle stiltræk, trækkes op.

Det er i denne forbindelse interessant, at afhandlingens oprindelige mål, som fastholdes i titlen – at demonstrere traditionselementerne i Nørholms musik og tænkning gennem en analyse af symfoni nr. 9 –, glider i baggrunden til fordel for en påvisning af de modernistiske træk, der gennemsyres også Ib Nørholms mere klassicistiske værker som symfoni nr. 9. Det virker som om Patrice Chopard undervejs i sin afhandling bliver klar over den vægt, hvormed det modernistiske gennembrud omkring 1960 indgår i også den modne Ib Nørholms æstetik og kompositionsteknik, uden at han helt tager konsekvensen deraf i sin afhandling og i valget af de værker, han fremdrager i sin skildring af komponistens udvikling fra pluralismen i operaen *Invitation til skafottet* (1965, uropf. 1967) og enkelheden i *Strofer og Marker* (1965) frem mod syntesen i symfoni nr. 9. En inddragelse af det centrale kammermusikværk *Essay prismatique* opus 77 (1979) og en grundigere beskæftigelse med symfoni nr. 7 *Ecliptiske instinkter* opus 88 (1982) ville have nuanceret det billede, som han tegner på grundlag af især symfonierne og korværket *Americana* opus 89 (1983) og måske ført til en revision af afhandlingens titel.

Men det er ikke noget skævt billede, Patrice Chopard giver af Ib Nørholms udvikling fra de første studieårs forsøg i Carl Nielsens ånd over det Darmstadt- og Fluxusinspirerede brud med den hjemlige tradition, pluralisme og ny-enkelhed og frem til de modne års stilsyntese. Det giver den internationale musikvidenskabelige beskæftigelse med ny dansk musik en ekstra dimension, som er påkrævet og velkommen. Og det giver et vink om, hvordan vor egen musik kan blive til inspiration for udenlandske forskere og indgå i den internationale videnskabelige reception af den ny musik, hvis sprogbARRIEREN nedbrydes.

Jens Brincker

Peter Vuust: *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz. En studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Det jyske Musikkonservatorium, [Århus] 2000. 195 s., ill., noder, ISBN 87-986578-4-4, kr. 145.

Att trumpetaren Miles Davis har en självskrivnen plats i jazzhistorien bör vid det här laget stå höljt bortom allt tvivel. Om inte annat återspeglas detta i det stora intresse som olika jazzforskare och jazzskribenter runtom i världen återkommande ger uttryck för genom sina beskrivningar och analyser av Davis' musikaliska verksamhet, produktion och ensembleledarskap i diverse sammanhang (se t.ex. Jazz-Institut Darmstadts nya webbaserade bibliografi över Miles Davis på www.stadt.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/jazzindex.htm). Lite förvånande är det dock att en av de mest uppskattade, banbrytande och inflytelserika konstellationer som Davis ledde på 1960-talet (*The Miles Davis Quintet*) först i slutet på 1990-talet rönner monografiskt huvudintresse (se T. Coolman: *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s: Synthesis of Improvisational and Compositional Elements*. Diss. Purchase University, New York 1997).

I syfte att bl a försöka råda bot på ovan nämnda bristfälliga uppmärksamhet har den danske musikern, kompositören och matematikern Peter Vuust därför skrivit boken *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz. En studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Monografien är författad inom ramarna för ett musikvetenskapligt projekt som finansierats av Kulturministeriets Forskningsråd och som varit förlagt till Det jyske Musikkonservatorium. Förutom att studera denna kvintett i kraft av dess stilbildande och jazzhistoriska betydelse under åren 1963-68 söker Vuust även att använda sig av ett urval av kvintettens live- och konsertinspelningar som instrument för att med företrädesvis semiotisk tankedräkt påvisa förekomsten av och illustrera polyrytmiska och polymetriska företeelser som generella fenomen i s.k. 'rytmisk musik' (t.ex. modern jazz).

Nu hör det till saken att tonvikten visar sig ligga på studiet av polyrytmiska företeelser. Redan i inledningens första rad (s. 9) konstateras nämligen att, om inget annat sägs, någon distinktion mellan polyrytmik och polymetrik inte görs i boken, och att polymetrik följaktligen betraktas som synonym företeelse till polyrytmik. Givet denna föresats kanske valet av huvudrubrik, med ovanstående begreppspar, är mindre väl överlagt.

Hur definierar då Vuust polyrytmisk förekomst? Väsentligen som en perceptuellt tidsavgränsad del i musiken inrymmande möjligheten att uppfatta två (eller flera) spänningsrelaterade och samtidigt verkande pulsslagsförmåelser. Den ena kallas för grundpulsförmåelse, och den andra motpulsförmåelse. Båda förutsätter varandra för att ett spänningstillstånd skall uppkomma. Vidare menar Vuust att en grundpulsförmåelse bör relateras till det rytmiska fundament eller 'groove' som föreligger. Ett medvetet skifte av 'groove' bidrar då till att påverka hur en polyrytmisk förekomst uppfattas i skenet av hur man förnimmer kontextualiteten för grundpulsen.

Öskt kommer man då in på den transkriptionsproblematik som omgärdar jazzforskarens (och även etnomusikologers) vardag. Kan alla klingande objekt (i detta fall polyrytmiska förekomster) skrivas ner med västerländsk notation? Hur avgränsar, typifierar och kontextrelaterar man som forskare dessa klingande objekt? Härvidlag tycker jag att Vuust visar prov på medvetenhet om behovet av att kritiskt reflektera över frågor av denna art. Inte för inte kommer han fram till att polyrytmiska förekomster kan vara noterbara, delvis noterbara och icke-noterbara. Denna insikt rörande notationens begränsningar leder också fram till att han t.ex. i sin analys av ett pianosolo på "Autumn Leaves" prövar en alternativ transkriptionsform (s. 129) och en datorgenererad grafisk representation (s. 130-31).

Vidare pekar Vuust i sin bok på syntaktiska relationer och kopplingar mellan å ena sidan polyrytmiska företeelser, och å andra sidan melodisk-harmoniska företeelser som nyttjas för att spela 'utanför', samt hur dessa företeelser tillsammans samverkar för att bygga upp ett musikaliskt klimax. Polyrytmiska fraser kan alltså vara både rent rytmiska och innehålla melodi- och ackordstrukturer. Samtidigt menar författaren förtjänstfullt att några entydiga kriterier för hur man segmenterar polyrytmik och polyrytmiska fraser inte kan uppställas. Härigenom tillerkänner han återigen kontextualitetens betydelse. Vuust diskuterar också vilken verkan polyrytmiska förekomster har på lyssnaren/musikern. Med utgångspunkt från Roman Jakobsons samtalsbaserade kommunikationsmodell försöker han ävenledes att ringa in kvintettens intramusikaliska kommunikation och polyrytmikens betydelse för kommunikationen mellan musikerna ifråga. Vuust gör också

ett försök att beakta upplevelsen av polyrytmik som ett tids- och mikrostrukturrelaterat fenomen för förståelsen av rytmik som kommunikationsmedel inom kvintetten. Tilläggas kan är att ett par intervjuer med George Coleman och Ron Carter återfinns i boken som underlag och stöd för vissa av författarens tankar.

Det som jag nu finner väldigt intressant och hoppfullt med Vuusts forskningsbidrag är att denne sätter strålkastarljuset på något som än idag tyvärr saknas i mångt och mycket inom jazzanalys: prioriterat intresse för och analytiska metoder för att studera musikalisk kommunikation mellan musiker i jazzgrupper (s. 31). Denna brist är ju något som också Dybo pekar på i sin avhandling om Jan Garbarek (vilken Vuust refererar till, Tor Dybo: *Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprocess*. Universitetet i Trondheim 1995). Samtidigt blir jag förvånad över Vuusts villfarelse att det överhuvudtaget har gjorts och görs väldigt lite vad gäller studiet av interaktion och kommunikation inom jazzgrupper. Under 1990-talet har några viktiga och tunga publikationer getts ut som tyvärr lyser med sin frånvaro i Vuusts litteraturlista. Jag tänker på etnomusikologen Paul Berliners monumentala studie *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago & London 1994) samt Ingrid Monsons publikation *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago & London 1996), som konceptionsmässigt anknyter till Berliner i termer av semiotiska grundidéer, fältarbete och intervjumetodik. Omnämnas kan även min egen avhandling (*Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. Uppsala University 1998), som kastar ett interaktionistiskt ljus på kommunikation i små jazzgrupper med inslag av etnomusikologiska synsätt och metoder.

Vuust själv andas uppenbarligen tvivel i sitt förhållningssätt till hur man skall hantera intervjuer med jazzmusiker för forskningssyfte och framhåller att den semiotiskt-musikanalytiskt förankrade teoriramen var utarbetad innan intervjuerna iscensattes (s. 19). Intervjuerna tillskrivs perspektivvärde men inget bevis- och verifikationsvärde konceptionsmässigt sett och kan då behandlas som något extramusikaliskt snarare än som något intramusikaliskt. Likväl föreligger ett etnografiskt tillnärmelsesätt då Vuust återkommande använder sig av informanternas utsagor som stöd för sina konklusioner.

sioner (t.ex. s. 55-58). Med andra ord kan man skönja en viss ontologisk ambivalens i detta avseende.

Givet Vuusts vetenskapsteoretiska bakgrund tycker jag mig också hos honom märka en tendens att söka formalisera och rycka ut den musikaliska kommunikationen från sitt socio-kulturella sammanhang i utförandesituationen. Det är ingen tillfällighet att begrepp som 'intramusikalisk kommunikation' förekommer, vilket ger sken av att musicerande som social och kulturell handling är underordnad och mindre viktig att beskriva, analysera och tolka. Musiken lever så att säga sitt eget liv och bör då följakt-

ligen närmas utifrån en sådan typ av verklighetsuppfattning, snarare än som något handlingsbaserat utifrån ett socialt konstruerande av verkligheten.

Sammantaget tycker jag att Vuust visst har skrivit en klart läsvärd och intressant bok om en viktig ensemble och en viktig tid i jazzhistorien. Som trumslagare och slagverkare uppskattar jag naturligtvis det fokus som författaren har valt att lägga på polyrytmik och den betydelse som polyrytmik har för samspelet i den anda som Miles Davis' kvintett praktiserade på 1960-talet.

Peter Reinholdsson

NODER

Carsten E. Hatting (ed.): *C.E.F. Weyse. Symfonier*, Bind 1: Symfonier 1 & 2, Bind 2: Symfonier 3 & 4 (Dania sonans IX. Udg. af Dansk Selskab for Musikforskning). Engstrøm & Sødring, København 1998 / 2000. xii + 127 s. / xii + 144 s., ill., ISBN 87-87091-61-5 / 87-90986-00-8, ISSN 0105-9637, kr. 400 pr. bind.

En i en Brief aus Kopenhagen vom 8. Dezember 1811 empfahl Friedrich Kuhlau dem befreundeten Gottfried Christoph Härtel in Leipzig C.E.F. Weyse "schöne und effectvolle Symphonien" und fügte noch gezielt als Stimulus für den Geschäftssinn des Verlegers die Bemerkung hinzu, einige von ihnen seien "noch nicht gedruckt".¹ Wäre Härtel der Empfehlung Kuhlaus gefolgt, dann hätte den insgesamt sieben Symphonien Weyse aus den Jahren 1795 bis 1800 schon bei den Zeitgenossen eine größere Beachtung zuteil werden können. Doch Härtel reagierte nicht, und die ersten fünf Symphonien verblieben zeitlebens unpubliziert. Ohnehin beschränkte sich die Wertschätzung Weyse bei Zeitgenossen und Nachgeborenen lange Zeit fast ausschließlich auf sein umfangreiches Liedschaffen. Noch aus dem Weyse-Artikel im *New Grove Dictionary* von 1980 spricht etwa die Überzeugung, die Symphonien seien "not of importance as independent concert music".² Erst seit wenigen Jahren stehen die Symphonien Weyse wieder im Blickfeld der Musiker und Musikwissenschaftler, nicht zuletzt dank des Engagements von Carsten E. Hatting,

der in mehreren Aufsätzen deren biographischen und historischen Kontext untersuchte und auch die erste CD-Gesamteinspielung mit Michael Schönwandt und Det Kongelige Kapel in den Jahren 1993 und 1994 wissenschaftlich betreute.³

Im Rahmen der geplanten Gesamtausgabe von Weyse's Symphonien hat Hatting mit den beiden bislang vorliegenden Bänden die ersten vier Symphonien Weyse's vorgelegt, die damit erstmals in gedruckter Form greifbar sind. Weitere Bände sollen folgen: Band 3 mit zwei stark divergierenden Fassungen der fünften Symphonie und Band 4 mit den Symphonien Nr. 6 und 7. Man hofft, nach Abschluss der Ausgabe auch einen Stimmendruck veranstalten zu können. Alles in allem eine beachtliche editorische Unternehmung, die umso mehr zu begrüßen ist, als sich schon bei einem flüchtigen Blick in die Partitur die kompositorischen Qualitäten dieser Musik offenbaren: die Prägnanz und planvolle Anlage der Thematik, die Kohärenz und die Wandlungsfähigkeit der Motivik, auch über die Satzgrenzen hinweg, die mit der Motivik eng verkoppelte, mitunter sehr eigenwillige harmonische Durcharbeitung sowie der überraschend souveräne Umgang mit der Orchestrierung, insbesondere mit dem Bläuersatz. Daß diese Musik des jungen Weyse der Aufführung wie der wissenschaftlichen Würdigung zugänglich gemacht werden soll, bedarf keiner Diskussion.

In Übereinstimmung mit der 1997 von Peter Woetmann Christoffersen formulierten Aus-

richtung von *Dania sonans*⁴ strebt Hatting eine Edition an, die sich besonders um praktische Verwendbarkeit bemüht, ohne dabei aber die Prinzipien einer wissenschaftlichen Ausgabe zu vernachlässigen. Für die ersten drei Symphonien stellt sich diese Aufgabe als relativ überschaubar dar, da jeweils nur ein – unzweifelhaft von Weyse stammendes – Autograph existiert, das die einzige greifbare Fassung des jeweiligen Werks darstellt. In allen drei Fällen handelt es sich um revidierte Fassungen, die in den Jahren 1797 bis 1805 jeweils wohl für eine neue Konzertaufführung der Symphonie von Weyse selbst reingeschrieben wurden und damit als ' Fassungen letzter Hand' gelten können – auch wenn Hatting diesen problematischen Begriff im Revisionsbericht sicherlich aus guten Gründen vermeidet. Er beschränkt sich auf gut nachvollziehbare Korrekturen und Ergänzungen, die vorwiegend die Vereinheitlichung der Vorzeichensetzung sowie die Hinzufügung von Staccatopunkten und Artikulationsbögen an Parallelpassagen betreffen. All diese Maßnahmen sind dem übersichtlich gestalteten Revisionsbericht zu entnehmen.

Schwieriger ist es bei der vierten Symphonie, die eine komplizierte Quellenlage aufweist. Weyse hat seine 1795 oder 1796 komponierte vierte Symphonie für eine Aufführung von Shakespeares *Macbeth* im Jahr 1817 zu einer Schauspielmusik umgearbeitet. Für diese Schauspielmusik existiert keine separate Partitur, sondern die einzige überlieferte autographe Version der Symphonie (W) wurde, wie aus ihrer Gestalt eindeutig hervorgeht, auch für die Shakespeare-Aufführung 1817 benutzt. In ihr sind diverse Änderungen von Weyses Hand und eine Verstärkung des Bläusersatzes für den zur Ouvertüre umgemünzten Kopfsatz als Anhang eingetragen. Hatting bezweifelt, daß dieses Autograph tatsächlich die für den Konzertgebrauch vorgesehene Symphonie repräsentiert, da der Notentext in heute nicht mehr feststellbarem Maß an die Forderungen angepaßt sein könnte, die ihre Verwendung auf dem Theater erforderte (S. 140). So hat Weyse auch Teile seiner ersten und zweiten Symphonie mit teilweise erheblichen Änderungen zu Theatermusiken umgearbeitet. Aus diesem Grund greift Hatting für die vierte Symphonie auf eine nicht-autographe Quelle zurück, nämlich eine Abschrift, die vermutlich von Weyses Lehrer Peter Grønland angefertigt wurde, datiert auf den 2. Oktober 1809 (G). Da G an einigen Stel-

len signifikant von W abweicht, nimmt Hatting an, daß G eine frühere Version der Symphonie wiedergebe, die in einem nicht überlieferten früheren Autograph Weyses niedergelegt gewesen sein müsse. Weil G "mit Sicherheit" die Symphonie in einer Konzertversion zeige, verwendet er sie als Hauptquelle für die Edition der vierten Symphonie und zieht W nur für unklare Stellen zur Kontrolle heran (S. 140-41).

Diese editorische Entscheidung gibt Anlaß zu Überlegungen, die allerdings seitens der Rezensentin wegen fehlender Kenntnis der Beschaffenheit beider Quellen nur als offene Fragen formuliert werden können. Inwiefern kann die Abschrift G, deren Urheberschaft durch Grønland aufgrund einer Kombination von Schriftproben und Besitzvermerk als wahrscheinlich, aber nicht als gesichert gilt, als von Weyse autorisiert gelten? Dazu schweigt sowohl der ansonsten informative Begleittext wie auch der Quellenbericht. Weiter: Wenn W, wie Hatting argumentiert, ein späteres Revisionsstadium der Symphonie als G darstellt, müßte man sich dann nicht ebenfalls um die Ermittlung einer 'Fassung letzter Hand' bemühen? (So erscheint etwa für den 1. Satz T. 113-15 die im Revisionsbericht mitgeteilte motivisch prägnante Modulation in W mehr 'durchgearbeitet' als die im Notentext erscheinende konturlose chromatische Linie in G.) Hattings Entscheidung basiert zudem auf einer strikten Trennung zwischen einer dem Zweck angepaßten Verwendung der Musik bei einer Theaterraufführung und einer 'eigentlichen' Version für Konzertaufführungen. Doch inwiefern läßt sich diese Trennung bezogen auf die vierte Symphonie begründen? Mußte die Symphonie – etwa hinsichtlich der Instrumentation – nicht ebenso der zur Verfügung stehenden Besetzung in den musikalischen Gesellschaften 'angepaßt' werden, in denen Weyse sie zuvor zur Aufführung brachte?⁵ Kann unter den gegebenen Umständen ausgeschlossen werden, daß die Fassung von 1817 von Weyse selbst als gültige Version seiner vierten Symphonie betrachtet wurde?

Die Beantwortung solcher Fragen wird dadurch erschwert, daß Hatting nach eigenem Bekunden zwar einige, jedoch nicht alle Abweichungen von W gegenüber G im Revisionsbericht auflistet (S. 141). Auch wenn diese Angaben auf den fortlaufenden Notentext keine Auswirkungen haben, können sie für die wissenschaftliche Untersuchung wichtige Informationen darstellen und darüberhinaus auch

demjenigen Interpreten, der es wünscht, eine Aufführung gemäß dem von Weyse selbst stammenden Text von W ermöglichen. Zwar besitzt W durch diverse Korrekturen offenbar eine komplexe Schichtenstruktur, dennoch wäre die sicherlich mühevoll lückenlose Aufschlüsselung für eine wissenschaftliche Edition wünschenswert gewesen.

Bleiben demnach hinsichtlich der vierten Symphonie einige Fragen offen, so vermag dies indessen keineswegs den positiven Gesamteindruck der Symphonie-Ausgabe zu schmälern. Mit ihrem vielleicht etwas kantigen und gedrängten, aber durchaus übersichtlichen Notenbild, mit einer benutzerfreundlichen Partiturdisposition sowie mit den informativen Begleittexten, die wie die Quellenbeschreibung und der Revisionsbericht auch in einer sorgfältigen englischen Übersetzung vorliegen, bietet sie – endlich! – die Grundlage zur Erforschung der Produktion des bedeutenden dänischen Symphonikers C.E.F. Weyse, dessen Musik noch

weiterer interpretatorischer Entdeckung und analytischer Durchdringung harzt.

Signe Rotter

- ¹ Gorm Busk (ed.): *Kuhlaus Breve*, København 1990, S. 42.
- ² Jens Peter Larsen: "Weyse, Christoph Ernst Friedrich", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 (1980) S. 379.
- ³ C.E.F. Weyse: *Symfonier nr. 1-7*. Det Kongelige Kapel, dir. Michael Schönwandt. 3 cd'er, Naxos / dacapo 8.503009.
- ⁴ Peter Woetmann Christoffersen: Vorwort zu Gorm Busk (ed.): *C.E.F. Weyse. Samlede Verker for Klaver*, Bind 1 (Dania sonans 8), København 1997, S. vii.
- ⁵ Vgl. Carsten E. Hatting: "C.E.F. Weyse's Symphonies", Niels Krabbe (ed.): *Music in Copenhagen. Studies in the Musical Life of Copenhagen in the 19th and 20th Centuries* (Musik & Forskning 21), København 1996, S. 11–48.

Bibliografi 2000

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 1999 og 2000. 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, 1991-1999. Red. af Susanne Sugar. Dansk BiblioteksCenter, Ballerup 2000, 287 s.

Anne Ørbæk Jensen: "Bibliografi 1999", *DÅfM XXVII*, s. 116-24

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

DÅfM XXVII

Dansk Årbog for Musikforskning XXVII (1999), red. af Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødring Musikforlag), København 2000, 128 s.

Fund og Forskning

Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger 39 (2000), red. af John T. Lauridsen, Stig T. Rasmussen og Søren Gosvig Olsen. Det Kongelige Bibliotek, København 2000, 276 s.

Meddelelser

Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VII (1996-1999), red. af Lisbet Torp. Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, København 2000, 76 s.

M&F 25

Musik & Forskning 25 (1999-2000), red. af Erik Wiedemann. C.A. Reitzels Forlag, København 2000, 326 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Henning Aksby: "En beretning om musikundervisningen på Det Kongelige Vajsenhus", *Meddelelser*, s. 12-29

Henrik Glahn: *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973*. ANIS, København 2000, xii + 256 s.

FØR CA. 1600

Maria Alexandru: *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*. Bind 1-3. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, København 2000. 378 + 10, 90, 112 s.

Ole Kongsted: "Das Repertoire der Musikaliensammlung Herzog Johann Albrechts", *Musik in Mecklenburg: Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte*, red. af Karl Heller, Hartmut Möller og Andreas Waczkat (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21). Georg Olms Verlag, Hildesheim 2000, s. 185-92

Ole Kongsted: "Ludwig Senfls 'Luther-motetter'. En forskningsberetning", *Fund og Forskning*, s. 7-41

Ole Kongsted: "Polnisch-dänische Musikbeziehungen im späten 16. und 17. Jahrhundert", *Musica Baltica. Danzig und die Musik-kultur Europas*. Gdansk 2000, s. 94-112

Nils Holger Petersen: "Les textes pluvallants du 'Quem quaeritis' à Winchester au Xe siècle", *Revue de musicologie* 86/1 (2000) s. 105-18

Nanna Schiødt: "Enigmatic Neumes in the Kontakion Repertoire. An Examination Based on the Akathistos Hymn", *Hymnology. Papers of Musicological Congress "Rev. Dimitry Razumovsky's ad memoriam" (on the occasion of the 130th Anniversary of the Moscow Conservatory, september, 3-8, 1996)*, Part II. Moscow 2000, s. 124-37

- Christian Troelsgård: "Musical Notation and Oral Transmission of Byzantine Chant", *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire* 50 (1999) s. 249-57
- CA. 1600 TIL CA. 1910
Lars Ole Bonde: "Mozart-Effekten – et notat", *Musik og Terapi* 27/1 (2000) s. 25-29
- Marianne Clausen: "Åndelig visesang og Kingosang på Færøerne", *Hymnologiske Meddelelser* 29/1 (april 2000) s. 79-100
- Francesco Cristofoli: *Giuseppe Verdi. Myten, mennesket og komponisten*. Gyldendal, København 2000, 239 s.
- Henrik Glahn: "Om melodiforholdene i Kingos Graduale 1699", *Hymnologiske Meddelelser* 29/1 (april 2000) s. 5-19
- Carsten E. Hatting: "Janus' syner – et essay om Weyses selvbiografi (1820)", *M&F* 25, s. 41-74
- Peter Hauge: "Robert Fludd and *De templo musicae* (1618)", *DÅfM XXVII*, s. 9-30
- Peter Hauge: "Was Dowland a Spy?", *Early Music Performer* 6 (August 2000) s. 10-13
- Eva Maria Jensen: "Portræt af en fin-de siècle komponist: Mieczyslaw Karłowicz (1876-1909)", *M&F* 25, s. 75-103
- Jens Kjeldsen: *Mellem kosmos og sjæl. Johann Sebastian Bach og barokmusikken*. Gyldendal, København 2000, 560 s.
- Jens Henrik Koudal: *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800*. Disputats. Museum Tusculanums Forlag, København 2000, 836 s.
- Jens Henrik Koudal: *For Townsman and Peasant. The Stadsmusikant Institution in Denmark c. 1660-1800: English Summary*. (Dansk Folkemindesamling, Studier 21). København 2000, 24 s.
- Bo Marschner: "Musikalisches Biedermeier in Kopenhagen: H.C. Lumbye", *Vergessene Komponisten des Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung, Ruprechtshofen 9.-11. Oktober 1998*, red. af Andrea Harandt og Erich Wolfgang Partsch (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 38). Schneider, Tutzing 2000, s. 117-35
- Nils Holger Petersen: "Liturgy and Ambiguity in J.P.E. Hartmann and Hans Christian Andersen's 'Little Kirsten' (1846)", *The Year's Work in Medievalism* X. Holland, Michigan 2000, s. 50-62
- Patricio Portell: "Il flauto dolce e la musica 'champêtre'", *Il Flauto Dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, red. af Vittorio Nicolucci. Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2000, s. 44-50
- Inger Sørensen: "J.P.E. Hartmann. Komponist og samlingspunkt gennem et århundrede", *Bogens Verden* 82/5 (oktober 2000) s. 3-9
- Sigvald Tveit: "Kingo og Norge", *Hymnologiske Meddelelser* 29/3 (oktober 2000) s. 199-228
- EFTER CA. 1910
Birgitte Schmidt Andersen: "Mor, hva' er det, hva' er det?", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/2 (2000/01) s. 46-51
- Anders Beyer: "Jeg er dybt fascineret af skrot. Interview med komponisten med mere, Fuzzy, alias Jens Wilhelm Pedersen", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/5 (1999/00) s. 146-57
- Anders Beyer: "Storslået enkelt. Interview med den finske komponist Kaija Saariaho", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/6 (1999/00) s. 182-93
- Anders Beyer: "Kulturkritikken der blev aflivet. Interview med Carl Nielsen-eksperten John Fellow", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/8 (1999/00) s. 254-63
- Anders Beyer: "Problemer i den musikalske fødekæde", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/1 (2000/01) s. 6-10
- Jens Brincker: "Modernisme, ny musik og dansk musikliv. Om Michael Fjeldsøes ph.d.-afhandling: 'Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940'", *M&F* 25, s. 7-17
- Jens Brincker: *Contemporary Danish Music 1950-2000*. Published by The Royal Danish Ministry of Foreign Affairs and The Danish Music Information Centre. København 2000, 26 s.

Annie Brøndsholm: *Mesteren – et portræt af Kongelig Kapelmusikus, solotrompetist Knud Hovaldt*. Skytten, Ballerup 2000, 264 s.

Erik Christensen: "The Opera *Nuit des Hommes* (1996) by the Danish Composer Per Nørgård. A Contemporary Total Work of Art", *The Idea of a Total Work of Art at the End of the Millennium*. International Symposium 13.-16. IV. 1999, red. af Primož Kuret. Ljubljana 2000, s. 69-74

Birgitte Ebert: "Salmebogskommissionens korallbogsforslag", *Ribe Stiftsbog* 2000, s. 64-72

Michael Eigtved: "Erindringsteater og hukkommelseskunst – om Hotel Pro Formas Monkey Business Class", *Teaterlesninger*, red. af Elin Andersen og Torunn Kjolner (Aktuelle Teaterproblemer 44). Institut for Dramaturgi, Århus Universitet 2000, s. 141-54

John Fellow: "Carl Nielsen – et kulturdrama", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/6 (1999/00) s. 194-99

Alain Féron: "System og intuition. Et portræt af komponisten Ivar Frounberg", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/7 (1999/00) s. 234-39

Michael Fjeldsøe: "Ferruccio Busoni og Carl Nielsen – brevveksling gennem tre årtier", *M&F* 25, s. 18-40

Henning Goldbæk: "Jeg fortæller, derfor er I – Om Poul Ruders *Tjenerindens fortælling* og Per Nørgårds *Nuit des Hommes*", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/7 (1999/00) s. 218-24

Martin Granau: *Holms Vision. Radiosymfoni-orkestret 75 år, I-II*. Danmarks Radio, København 2000, 341 + 335 s.

Eva Hvidt: "Komponist mellem Øst og Vest", *Kvinder i Musik* 16/45-46 (marts 2000, Tema-nummer: Sofia Gubaidulina) s. 5-10

Martin Knakkegaard: "In Medio", *Musik og Mediers hjemmeside*. Netpublikation: musik.auc.dk/musikogmedier/NMF2000/NMFkongres2000MK.htm

Niels Krabbe: "Randbemærkninger til Kurt Weills radiokantate *Berliner Requiem*", *DÅFM XXVII*, s. 31-44

Niels Krabbe: "Ebbe Hameriks påståede korrumpering af Carl Nielsens 1. symfoni eller Om nytten af kildestudier", *Fund og Forskning*, s. 121-47

Bertel Krarup: "Niels Viggo Bentzon 24.8.1919 – 25.4.2000", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/8 (1999/00) s. 280-82

Bertel Krarup: "En fynsk udviklingshistorie. Historien om Ny musik i Odense, NMO og Musikhøst", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/3 (2000/01) s. 80-83

Jørgen Lekkfeldt: "Stockhausens teologi", *Transfiguration* 2/1 (august 2000) s. 7-42

Jørgen Messerschmidt: "Kender De nogen som har en flad stol?", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/1 (2000/01) s. 14-18

Thomas Michelsen: "At turde miste kontrollen", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/4 (2000/01) s. 116-20

Palle Mikkelsen: "En engel lige inde i hovedet", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/4 (2000/01) s. 110-15

Steen Kaargaard Nielsen: "Steve Martland. Kulturanalytiske betragtninger over en komponistkarriere", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/2 (2000/01) s. 38-44

Elly Bruunshuus Petersen: "Samfundet til Udgivelse af Dansk Musiks arkiv på Musikhistorisk Museum", *Meddelelser*, s. 56-64

Søren Hallundbæk Schauer: "Boulez og Webern, ifølge Boulez", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/8 (1999/00) s. 264-68

Søren Hallundbæk Schauer: "Kunsten at lyve. Et portræt af komponisten Juliana Hodkinson", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/3 (2000/01) s. 74-78

Leif Thomsen: *Unendlicher Empfang. Per Nørgård und seine Musik*. Edition Wilhelm Hansen, København 2000, 193 s.

Margrethe Thestrup Østergaard: "Melodierne i den nye salmebogsbetænkning", *Aalborg Stiftsbog* 43 (2000) s. 21-30

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

Hans Buhl: *Sferernes harmoni – en videnskabs-historie om forholdet mellem musik og fysik*.

Steno Museets Venner, Århus 2000, 87 s.

Tine Vind: "Nationale toner. Årets musik-faglitteratur 1999", *Bogens verden* 82/2 (2000) s. 8-12

TEORI/ANALYSE

Leif Ludwig Albertsen: "Drot og Marsk. En analyse af Chr. Richardts rimekunst ud fra dens forudsætninger", *Danske Studier* 2000, s. 134-52

Patrice Chopard: *Ib Nørholm. Tradition in his music and thinking – An analysis of the 9th symphony*. Kontrapunkt, København 2000, 82 + x s.

Peter Hauge: "La pratica modale nella musica italiana del tardo Rinascimento e primo Barocco", *Il Flauto Dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, red. af Vittorio Nicolucci. Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2000, s. 51-63

Bertel Krarup: "En klaverstil folder sig ud. Niels Viggo Bentzons klavermusik i 1940'erne og 1950'erne", *DÅFM XXVII*, s. 45-64

Henrik Marstal: "Harmonikkens enkelhed – enkelhedens harmonik. Droner og dronestrukturer i techno, metal rap og ny elektronisk folkemusik", *M&F* 25, s. 129-62

Peter Vuust: *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz: en studie af Miles Davis' kvintet fra 1960'erne*. Det Jyske Musikkonservatorium, [Århus] 2000, 195 s.

Erik Axel Wessberg: "Om timing og balance i arrangementet belyst ud fra et partitur af Gene Puerling", *M&F* 25, s. 300-13

ÆSTETIK/FILOSOFI

Frøde Andersen og Peter Bruun: "Noderne på papiret er ikke musik", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/4 (2000/01) s. 130-33

Anne Fastrup: "Værket og det sociale rums stemmer. En analyse af forholdet mellem musikken, fornuften og det sociale rum i Diderots *Le neveu de Rameau*", *K&K. Kultur og Klasse. Kritik og kulturanalyse* 90, 28/2 (2000) s. 53-70

Martin Knakkegaard: "Mediet er musikken – om musik og multimedia", *Tekst og tone på Internett*, red. af Petter Dyndahl, Hroar Klempe, Lars Anders Kulbrandstad (Rapport / Høgskolen i Hedmark 1-2000). Høgskolen i Hedmark, Elverum 2000, s. 68-93. Også som netpublikation på www.hilhm.no/publikasjon/rapport/2000/01.htm

Martin D. Knudsen: "Th.W. Adorno og den moderne musiks filosofi – introduktion og kritik", *Reflex* 9/33 (2000) s. 3-36

Ansa Lønstrup: "Breaking the Words. Om stemmen mellem musik, sprog og visualitet", *Æstetikstudier* 7: *Æstetisk teori?* (2000) s. 214-29

Henrik Marstal og Henriette Moos: "Musique concrète, techno og lyden af samtid", *Dansk Musik Tidsskrift* 74/6 (1999/00) s. 200-7

Frede V. Nielsen: "Quality and value in the interpretation of music from a phenomenological point of view. A draft", *Skolefag, læring og dannelse* (Arbejdsrapporter 38). Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2000, s. 1-30

Frederik Pio: "Foucault mellem musikalitet og musikvidenskab. Træk af det musikalske menneskes genealogi", *M&F* 25, s. 163-299

Karl Aage Rasmussen: *Musikken begynder med ørerne*. Gyldendal, København 2000, 280 s.

Svend Ulstrup: "Crossover. Et nyt ord til et nyt årtusind", *Bogens Verden* 82/1 (2000) s. 38-41

PÆDAGOGIK/TERAPI

Erik Bach og Peer Birch: "Musikforskning ved Det Jyske Musikkonservatorium", *DÅFM XXVII*, s. 98-99

Lars Ole Bonde: "Metaphor and Narrative in Guided Imagery and Music", *Journal of the Association for Music and Imagery* 7 (2000) s. 59-76

Kirsten Fink-Jensen og Anne Maj Nielsen: "Udtryksformer og situeret læring", *Forsknings-tidsskrift fra Danmarks Lærerhøjskole*, Tema: *Læringslandskaber – artikler om læring og fagdidaktik* 4/5, DLH, København 2000, s. 85-117

- Inger Hansen: "Musikeventyret 'Den Fortryllede Skov'. Et eksempel på formidling for de 5- til 9-årige", *Meddelelser*, s. 65-68
- Bertel Krarup og Per Erland Rasmussen: "Musikforskning ved Det Fynske Musikkonservatorium", *DÅfM XXVII*, s. 99-100
- Torben Moe, Anette Roesen og Hans Raben: "Music Therapy with a Group of Schizotypal and Schizophrenic Patients", *Nordic Journal of Music Therapy* 9/2 (2000), s. 36-50
- Frede V. Nielsen: "Nordisk Netværk for Musikpædagogisk Forskning", *DÅfM XXVII*, s. 96-98
- Frede V. Nielsen: "Faglighed og dannelse i de musik-æstetiske fag", *Faglighed og undervisning*, red. af H.J. Kristensen og K. Schnack. Gyldendal, København 2000, s. 67-85
- Frede V. Nielsen: "Fagdidaktikkens aktualitet. Om nødvendigheden af en reflekteret musikundervisning", *Uddannelse. Undervisningsministeriets tidsskrift* 33/3 (2000) s. 6-14
- Inge Nygaard Pedersen: *Self Experience for Music Therapy Students. Experimental Training in Music Therapy as a methodology – a mandatory part of the Music Therapy Programme at Aalborg University*. Netpublikation i serien *Monographs in Music Therapy*, Aalborg University 2000, www.musik.auc.dk
- INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Mogens Andersen: *Musikinstrumenterne og deres historie*. MAMusik, Frederiksberg 2000, 198 s.
- Ture Bergstrøm: "Stadsmusikantsvenden, der blev violinbygger. En nyopdaget violin af Jesper Gotfredsen (1708-74)", *Meddelelser*, s. 50-55
- Georg Kim Jensen: "Musikalsk termometer! Grafisk oversigt over de mest brugte temperaturer", *Orglet* 56, 2000/1 (juni 2000), s. 28-34
- Peter Grøn Johnsen: "Fra Magasin B. To trompetinstrumenter kalder på nysgerrigheden", *Meddelelser*, s. 43-49
- Birgitte Jørgkov: "Den stærke tromme", *Siden Saxo* 17/1 (2000) s. 9-17
- Ole Olesen: "Orgler" [i Hernings kirker, Skjern Kirke, Struer Kirke], *Danmarks Kirker, Ringkøbing Amt* 1. Herning 2000, s. 438-40, 444, 447, 452, 458, 461-62, 465, 484, 502, 511, 527-28, 566-68
- Thorkild Heilskov Rasmussen: "Orgelbyggeren Hartwig Müller og Budolfi Kirkes ældste orgler", *Fra Himmerland og Kjer Herred* 89 (2000) s. 107-48
- POPULÆRMUSIK
Johannes Andersen: "Marilyn Mason og unges identitetsdannelse", *Historie & Samfundsfag* 39/2 (juni 2000) s. 18-23
- Karsten Jørgensen: *Bob Dylan leksikon*. Borgen, København 2000, 327 s.
- Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*. Museum Tusculanums Forlag, København 2000, 248 s.
- Charlotte Rørdam Larsen: "Virtuelle rum i populærmusikken", *Musik og Mediers hjemmeside*. Netpublikation: musik.auc.dk/musikogmedier/NMF2000/NMFkongres2000CRL.htm
- Ulf Lindberg, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisenthauet: *Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers. The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus Universitet, Århus 2000, xx + 500 s.
- Karin Petersen: "Popmodernisme. Æstetiske overvindelser i populærmusikken", *Æstetikstudier* 7: *Æstetisk teori?* (2000) s. 247-63
- Leif Plenov: *Dansk Revy 1850-2000 – et uøjtideligt tilbageblik*. L & R Fakta, København, 150 s.
- SOCIOLOGI
Peter Schønning: "Lovlige kopier af ulovlige eksemplarer?", *Ugeskrift for retsvesen* 134/43 (28. oktober 2000) s. 499-504
- ETNOLOGI
Kirsten Sass Bak: "Tradition mellem forfald og fremskridt". *Arbejdspapirer fra Center for Kulturforskning* 90/00, Aarhus Universitet, November 2000, 20 + [6] s.

Kirsten Sass Bak: "Singer in a Border Region", *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*, red. af Dan Lundberg og Gunnar Ternhag. Stockholm 2000, s. 123-53

Eva Fock: *Mon farven har en anden lyd? Strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. Museum Tusculanum, København 2000, 153 s.

Annetette Kirkegaard: "Hvorfor stemmer de ikke guitarerne ordentligt i Dar es Salaam? Transskription, analyse og notation i musiketnologi", *DÅFM XXVII*, s. 65-82

Annetette Kirkegaard: "Universalisme, simulakrum og musiketnologi", *M&F* 25, s. 104-28

Jens Henrik Koudal: "Tradition og innovation. Om menuetmelodier i Danmark", *Noterat* 8 (2000) s. 21-29

DANSEFORSKNING

Knud Arne Jürgensen (ed.): *Europæeren Bournonville. En udstilling om balletmesteren, kunstneren og åndsmennesket*. Det Kongelige Bibliotek, København 2000, 100 s.

Knud Arne Jürgensen: "Europæeren Bournonville", *Bogens Verden* 82/2 (april 2000) s. 32-36

Knud Arne Jürgensen: "Digteren og balletmesteren i Italien. H.C. Andersens og August Bournonvilles første møde med Italien belyst gennem hidtil ukendte kilder", *Fund og Forskning*, s. 85-100

IKONOGRAFI

Frank Büchmann-Møller: *Is this to be my Souvenir? Jazz Photos from the Timme Rosenkrantz Collection 1918-1969*. Odense University Press, Odense 2000, 202 s.

Anne-Birgitte Fonsmark: "Delacroix – maleriets musik", *Delacroix – maleriets musik*, red. af Thomas Lederballe. Udgivet i forbindelse med en udstilling på Ordstrupgaard 13.9.-30.12. 2000. Ordstrup 2000, s. 9-44

Mette Müller: "‘...saa blev jeg Dilettant og Samler’. Benjamin Wolffs tegninger på Musikhistorisk Museum", *Meddelelser*, s. 30-42

Klaus Neiiendam: "Et clavichordbilledes historie. Den musikalske dronning Louise og de italienske operister", Klaus Neiiendam: *Danske teaterhistoriske studier*. Selskabet for Dansk Teaterhistorie, København 2000, s. 57-80

Vincent Pomarède: "Frédéric Chopin og George Sand – to portrætter af Eugène Delacroix", *Delacroix – maleriets musik*, red. af Thomas Lederballe. Udgivet i forbindelse med en udstilling på Ordstrupgaard 13.9.-30.12. 2000. Ordstrup 2000, s. 45-62

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

David Fanning (ed.): *Carl Nielsen Værker I/8, Aladdin eller Den Forunderlige Lampe. Dramatisk eventyr i fem akter / Aladdin or The Wonderful Lamp. Dramatic Fairy Tale in Five Acts*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2000, xxvii + 258 s.

Finn Egeland Hansen (ed.): *Niels W. Gade Works / Werke II/3, Works for Piano Quartet and Piano Trio / Werke für Klavierquartett und Klaviertrio*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 2000, xxii + 139 s.

Carsten E. Hatting (ed.): *C.E.F. Weyse: Symfonier. 2: Symfonier 3 & 4* (Dania sonans IX/2), udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning. Engstrøm & Sødring, Copenhagen 2000, xii + 144 s.

Anne Ørbæk Jensen, Inger Sørensen og Claus Røllum-Larsen: *J.P.E. Hartmann – komponist og samlingspunkt gennem et århundrede*. Netudgivelse af en række autografer til Hartmann-værker samt en kort biografi. Det Kongelige Bibliotek, København 2000, www.kb.dk/elib/noder/hartmann

Anne Ørbæk Jensen, Knud Arne Jürgensen og Niels Krabbe (eds.): *Niels W. Gade og J.P.E. Hartmann: Et Folkesagn. Med koreografi af August Bournonville*. Bind 1-3. Udgivet i anledning af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II's tresårsfødselsdag 16.4.2000. Det Kongelige Bibliotek, København 2000, xxxix + 155, 151, 369 s.

Carl Nielsen: *Suite for strygeorkester*. Udgivet af Niels Krabbe med en introduktion af Peter Hauge. Faksimileudgave. *Udvalgte kilder til Carl Nielsens værker I / Selected Sources for Carl Nielsen's Works I*. Det Kongelige Bibliotek, København 2000, xiv + 44 s.

Claus Røllum-Larsen (ed.): *Carl Nielsen Værker II/4, Symfoni nr. 4, op. 29, Det uudslykkelige*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2000, xxviii + 137 s.

Supplement til bibliografi 1999

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

DKÅ

Dansk Kirkesangs Årsskrift 1998-1999, udg. af Samfundet Dansk Kirkesang, red. af Bine Bryndorf, Christian Thodberg og Peter Thysen. Århus [2000], 104 s.

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600

Finn Egeland Hansen: "Medeltiden", "Ars Nova och renässansen", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 27-99, 101-230

Nils Holger Petersen: "Quem quaritis in sepulchro?" The Visit to the Sepulchre and Easter Processions in Piacenza 65", *Il Libro del Maestro. Codice 65 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza (sec. XII). Atti del convegno Marzo 1997*, red. af Pierre Racine. Piacenza 1999, s. 109-22

Nils Holger Petersen: "Composition and Local Planning of Liturgical Chant in the Middle Ages", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39. Budapest 1998, s. 259-66

Nils Holger Petersen: "A Mutual Lamenting: Mother and Son in 'Filius Getronis'", *Roma, magistra mundi. Itineraria culturae medievalis. Mélanges offerts au Père L.E. Boyle à l'occasion de son 75e anniversaire*, red. Jaqueline Hamesse. Louvain-la-Neuve 1998, s. 687-701

Nanna Schiødt: "A Musical Comparison of Male and Female Saints", *Acta Musicologica. Musica Antiqua Europae Orientalis. Filharmonia Pomorska im. Ignacego Paderewskiego W Bydgoszczu*, red. af Eleonora Harendarska. Bydgoszcz 1997 (udkommet 1999), s. 145-54

CA. 1600 TIL CA. 1910

Jens Bang-Rasmussen: "Henrik Rung 1801-1871 – A Danish counterpart to Fernando Sor", *Guitar Review* 118 (fall 1999) s. 14-16

Norbert Gertsch: "A Subscription Copy of Ludwig van Beethoven's *Missa Solemnis*, op. 123 for King Frederik VI of Denmark", *Beethoven Forum* 6 (1998) s. 181-206

Jon A.P. Gissel: "Den nordiske linie i dansk musik", *Fortid og Nutid* 1999/4 (december 1999) s. 281-304

Henrik Glahn: "Omkring H.O.C. Zincks Koralbog 1801 – nogle tilføjelser til facsimile-udgavens efterskrift", *DKÅ*, s. 32-44

Thorkil Kjems: "1700-talet", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 349-424

Bo Marschner: "1800-talet", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 425-550

Finn V. Nerland og John Robert Christiansen: "A Danish soldiers' song in America", *The bridge – Journal of the Danish American heritage society* 22/1-2 (1999) s. 11-21

Nils Holger Petersen: "Frihed og form hos Mozart", *Transfiguration* 1/1 (1999) s. 117-39

Stefan Polke: *Frimureri og folketatelelementer i "Die Zauberflöte": en kritisk analyse af Mozarts og Schikaneders "Trylleflojten" og dens placering i civilisationsprocessen omkring W.A. Mozarts og Johann Emanuel Schikaneders levetid*. Ph.d.-afhandling. Roskilde Universitetscenter, Roskilde 1999, ca. 200 s.

Ove Kr. Sundberg: "Beethovens Missa Solemnis som kristent kunstværk", *Transfiguration* 1/1 (1999) s. 33-42

Søren Sørensen: "Barocken", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 231-347

Gertrud Weensgård: *Æromusik. Pottemager Chr. Knudsens samling*. Højby Folkemusiklaug, Årsløv 1999, 72 s.

EFTER CA. 1910

Erik Christensen: "Interruption, Surprise, Disturbance, Interference. A Pluralistic Track in Musical Modernism", *Music and Society in the 20th Century*. International Symposium 12.-15. V. 1998, red. af Primož Kuret. Ljubljana 1999, s. 42-50

Morten Hein: "Den første offentlige fonogramsamling", *Rotunden* 12 (december 1999) s. 59-70

Charles Hopkins: "A Danish phenomenon: Charles Hopkins expounds on the life and career of little-known Danish pianist, composer, and polymath Gunnar Johansen", *International Piano Quarterly* 2/6 (winter 1999) s. 60-65

Charlotte Rørdam Larsen: "1900-talet, 3: Populärmusiken", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 759-836

Erling Møldrup: "Contemporary guitar composition in Denmark", *Guitar Review* 118 (fall 1999) s. 3-13

Peder Kaj Pedersen: "Musikken og kulturradikalismen", *Dansk Noter* 1999/3, s. 26-30

Nils Holger Petersen: "Skal og kan salmer være moderne?", *Hymnologiske Meddelelser* 28/3 (oktober 1999) s. 194-200

Karl Aage Rasmussen: "1900-talet, 1: Konstmusiken", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 551-706

Karl Aage Rasmussen: "Denne vage impressionisme", *Dansk Noter* 1999/2, s. 18-21

Finn Slumstrup: "1900-talet, 2: Jazzen", *Natur och Kulturs Musikhistoria*, red. af Erik Kjellberg. Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 707-58

Flemming Meng Sørensen: "Komponisten Percy Grainger – og hans arbejde i Vejle", *Vejlebogen* 1999, s. 23-29

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

TEORI/ANALYSE

Mette Krogholm Pedersen: "Hvornår er tekst og melodi i vellykket samspil?", *DKA*, s. 45-63

ÆSTETIK/FILOSOFI

Tom Bryder: "Perverteret musik eller perverteret samfund?", *Udsyn* 14/4 (december 1999) s. 11-17

Jens Kjeldsen: *Den klingende orden. Et filosofisk udspil om musik, bevidsthed, tid og betydning*. Systime, Århus 1999, 387 s. og 1 cd

PÆDAGOGIK/TERAPI

Lars Ole Bonde: "Guided Imagery and Music – and Related Topics. An Annotated Bibliography", *Music Therapy Info* II (1999) (cd-rom) og på www.musik.auc.dk

Lars Ole Bonde: "A Multiparadigmatic Adventure", *Nordic Journal of Music Therapy* 8/1 (1999) s. 83-85. Også publiceret på www.hisf.no/njmt

Lars Ole Bonde: "Introduction to Helen L. Bonny's Article: 'Music and Consciousness'", *Nordic Journal of Music Therapy* 8/2 (1999) s. 168-70

Lars Ole Bonde: "Music Therapy in Aalborg University. A program of challenge and excitement", *Nordic Journal of Music Therapy* 8/1 (1999) s. 3-5. Også publiceret på www.hisf.no/njmt

Lars Ole Bonde: "Music Therapy, The Internet and Other Electronic resources – an Update", *Nordic Journal of Music Therapy* 8/1 (1999) s. 100-4. Også publiceret på www.hisf.no/njmt

Niels Hannibal: "The Client's Potential for Therapeutic Insight Assessed through the Ability to Reflect Verbally and Musically", *Nordic Journal of Music Therapy*, 8/1 (1999) s. 36-46

Charlotte Lindvang og Britta Frederiksen: "Suitability for music therapy: Evaluating music therapy as an indicated treatment in psychiatry", *Nordic Journal of Music Therapy* 8/1 (1999) s. 47-57

Kaare W. Nielsen: "Spontansang – legekul-
turens lydspor: tre synsvinkler på småbørns
musikalske udtryk", *Tidsskrift for børne- & ung-
domskultur* 40 (1999) s. 55-75

Inge Nygaard Pedersen: *Psychodynamic
Movement – A Basic Training Methodology for
Music Therapists*. Netpublikation i serien
Monographs in Music Therapy, Aalborg
University 1999, www.musik.auc.dk

Peder Kaj Pedersen: "Faser og temaer i Bern-
hard Christensens musikpædagogik", *Nordisk
musikpædagogisk forskning*. Årbog 3,
Oslo 1999, s. 109-48

Benedikte Barth Scheiby og Inge Nygaard
Pedersen: "Inter Music: Therapy in the
Training of Music Therapy Students", *Nordic
Journal of Music Therapy* 8/1 (1999) s. 58-71

Charlotte Thosttrup og Torben Moe: "Menne-
sker med erhvervede hjerneskader – brug af
musik", *Specialpædagogik* 19/1 (februar 1999)
s. 3-10

Orla Vinther: "Musikkonservatorierne og
musikskolerne. En relationsanalyse", *Nordisk
musikpædagogisk forskning*. Årbog 3, 1999,
Oslo 1999, s. 39-56

Tony Wigram: "Assessment Methods in Music
Therapy: A Humanistic or Natural Science
Framework?", *Nordic Journal of Music Therapy*
8/1 (1999) s. 6-24

POPULÆRMUSIK

Ib Bondebjerg: "Modernism, New Wave and
The Musical", *Sekvens* 1999, *Årbog for film- &
medievidenskab*, s. 89-112

Michael Eigtved: "Cockney eller kaffebar:
50'ernes og 60'ernes britiske musikdramatik",
Anglo Files III (april 1999) s. 21-25

Lennard Højbjerg: "Music Videos – Inter-
textuality or cultural Interface?", *Sekvens* 1999,
Årbog for film- & medievidenskab, s. 185-94

Lennard Højbjerg: "Den inspirerende fortæl-
ling. Musikvideoen og filmen som gensidige
forbilleder", *Kosmorama* 224 (vinter 1999)
s. 86-96

Karin Petersen: "Styling: Thomas Blachmans
møde med acid jazzen", *Æstetikstudier* 6: *Kun-
sten og værket* 1999, s. 90-117

William Russell (ed.): "Oh, mister Jelly". *A Jelly
Roll Morton Scrapbook*. JazzMedia,
Copenhagen 1999, 720 s.

Thomas Tiedje: "Nede med de fede: den dan-
ske hip hop lyrik-, sprog- og kultur", *Tidsskrift
for børne- & ungdomskultur* 40 (1999) s. 41-54

ETNOLOGI

Marc Schade-Poulsen: *Men and popular music
in Algeria. The social significance of raï*,
(Modern Middle East series 20). University
of Texas Press, Austin 1999, 250 s.

IKONOGRAFI

Erling Møldrup: "A Danish Photo Gallery",
Guitar Review 118 (fall 1999) s. 17-23

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE- UDGIVELSER

Niels Krabbe (ed.): *Guldhornene / The Golden
Horns, Jurabjerget*. Facsimile edition of J.P.E.
Hartmann's autograph manuscript in the
Royal Library, Copenhagen. Edited by Niels
Krabbe with an introduction by Inger Søren-
sen. Det Kongelige Bibliotek, København
1999, xxiii + 52 + 26 s.

Dansk Selskab for Musikforskning 2000

Ved Selskabets ordinære generalforsamling onsdag den 22. marts 2000 blev Peter Woetmann Christoffersen, Mogens Andersen og Morten Michelsen genvalgt til bestyrelsen. Som suppleant valgtes Siegfried Oechsle, og Henrik Palmar 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 3. maj konstituerede bestyrelsen sig med Peter Woetmann Christoffersen som formand, Mogens Andersen som næstformand og Morten Michelsen som kasserer.

Der har i 2000 været holdt følgende medlemsmøder, hvoraf de fleste har fundet sted på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K:

Mandag 7. februar, Michael Fjeldsøe: 1930'ernes danske musikliv.

Onsdag 22. marts, Siegfried Oechsle: En musikforskners vej gennem uddannelses- og universitetssystemet i Tyskland.

Tirsdag 11. april, Jens Henrik Koudal: Musik for borgere og bønder.

Onsdag 3. maj, Niels Krabbe: Det Kongelige biblioteks forskningsprojekter, aktiviteter og planer inden for musikfaget (afholdt på Det Kgl. Bibliotek).

Tirsdag 9. maj, Bruno Nettl: Reaching Out: The Persian Radif in World Music (i samarbejde med Musikhistorisk Museum, afholdt på museet).

Mandag 30. oktober, Kitty Messina (Pavia): Mogens Pedersøns madrigaler.

Tirsdag 21. november, Krister Malm, Owe Ronström og Dan Lundberg (Stockholm): Musik, medier, mångkultur (i samarbejde med Musikhistorisk Museum, afholdt på museet).

Onsdag 6. december, Martin Granau: Holms vision – Radiosymfoniorketrest 75 år.

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961-, i alt 28 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*. (Pedersen, 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 & Sødring 1997.

IX C.E.F. Weyse: *Symfonier*. Bind 1-2: *Symfonierne 1-4*. Udg. af Carsten E. Hatting. Engstrøm & Sødring 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 Erstaufführung des wiedergefundenden 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 & Sødring 1989.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O. LIGN.

Meddelelser fra dansk dansehistorisk arkiv 19 (2000). Dansk dansehistorisk arkiv, København 2000. 22 s., ill., ISSN 0107-685X.

Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VII (1996-99), red. af Lisbet Torp. Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, København 2000. 76 s., ill., ISSN 0900-2111.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 12 (1999) og 13 (2000). Paul Sacher Stiftung, Basel. 74, 58 s., ill., noder, ISSN 1015-0536.

Nordic Sounds, red. af Anders Beyer, 1-4 (2000), 32 s., ill., ISSN 0108-2914.

Paul Sacher in Memoriam. Paul Sacher Stiftung, Basel 2000. 64 s., ill., noder, ISSN 1015-0536.

Svensk Tidskrift för Musikkforskning 82 (2000), red. af Anders Carlsson. Svenska Samfundet för Musikkforskning, Göteborg 2000. 170 s., ill., ISSN 0081-9816.

Stadsmusikanter i Danmark (udstillingskatalog). Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, København 1999. 36 s., ill., noder, ISBN 87-88422-72-0.

BOGUDGIVELSER

Hans Buhl: *Sfæernes harmoni: en videnskabs-historie, om forholdet mellem musik og fysik*. Steno Museets Venner, Århus 2000. 87 s., ill., ISBN 87-88708-26-8.

Karsten Eskildsen: *Carl Nielsen: livet og musik-ken*. Odense bys museer, Odense 1999. 95 s., ill., ISBN 87-7838-498-2.

Henrik Glahn: *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973*. København, ANIS 2000. 256 s., ill., noder, ISBN 87-7457-254-7.

Eva Hvidt, Mogens Andersen & Per Erland Rasmussen (eds.): *Fluktuationer: Festskrift til Ib Nørholm*. MAMusik, Frederiksberg 2001. 375 s., ill., noder, ISBN 87-987722-2-8, inkl. cd.

Margareta Jersild & Ingrid Åkesson: *Folklig Koral-sång. En musketnologisk undersökning av baggrunden, bruket och musiken* (Skrifter ut-givna av svenskt visarkiv 14). Gidlunds förlag, [Hedemora] 2000. 256 s., ill., noder, cd, ISBN 91-7844-307-5.

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (eds.): *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology* (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music 91). Stockholm 2000. 160 s., ill., noder, ISBN 91-89038-17-7.

Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ron-ström: *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlunds förlag, Hede-mora 2000. 468 s., ill., ISBN 91-7844-322-9, inkl. cd.

Helga de la Motte-Haber (ed.): *Klangkunst. Tö-nende Objekte und klingende Räume* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 12). Laaber, Laa-ber 1999. 352 s., ill., noder, ISBN 3-89007-432-4.

Heinrich Schenker: *The Art of Performance* (Heri-bert Esser (ed.), Irene Schreier Scott (transl.)). Oxford University Press, New York & Oxford 2000. 101 s., ill., noder, ISBN 0-19-512254-2.

CD-UDGIVELSER

Guitarra Española (værker af Tárrega, Pujol, Moreno Torroba, Rodrigo). Jyrki Myllärinen (guitar). Jubal JCD-44, Pihapolku 2000 (1 cd med booklet, 12 s.).

Olivier Messiaen: *Meditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Folke Forsman (orgel). Jubal JCD-43, Pihapolku 2000 (1 cd med booklet, 12 s.).

Golbang: *Golbang*. Caprice CAP 21640, Stock-holm 2000 (1 cd med booklet, 20 s.).

Kalabra: *Folka*. Caprice CAP 21613, Stockholm 2000 (1 cd med booklet, 12 s.).

Music from Honduras I, Caprice CAP 21632, Stockholm 2000 (1 cd med booklet, 40 s.).

Music from Honduras II: Garifuna Music, Caprice CAP 21638, Stockholm 2000 (1 cd med booklet, 36 s.).

Skribenter i dette bind

Mogens Andersen, cand.mag.,
 Borups Allé 123, 2. th., 2000 Frederiksberg
 ma@numusic.dk

Jakob Cloos Bojesen, ph.d.-stipendiat,
 cand.mag., Kjellerupsgade 27, st.,
 9000 Aalborg
 clo@musik.auc.dk

Anders Bonde, ph.d.-stipendiat, cand.phil.,
 Skanderupvej 8, st. th., 2610 Rødovre
 abonde@musik.auc.dk

Jens Brincker, lektor, cand.mag.,
 Falkoner Allé 110, 2., 2000 Frederiksberg
 jbr@hum.ku.dk

Annette Erler, projektforsker, mag.art.,
 Næsbyholmvej 23, 2700 Brønshøj
 annette.erler@natmus.dk

Michael Fjeldsøe, projektkoordinator, ph.d.,
 Vestervang 34 A, 2. th., 2500 Valby
 ukmf@ringamt.dk

Niels Bo Foltmann, forskningsbibliotekar,
 mag.art., Rødtjørnevej 18A, 2720 Vanløse
 nbf@kb.dk

Daniel M. Grimley, Lecturer in Music, M.A.,
 M.Phil., Ph.D., School of Performing Arts,
 University of Surrey, Guildford GU2 5HX
 D.Grimley@surrey.ac.uk

Thomas Holme Hansen, seniorstipendiat,
 ph.d., Harald Kiddesvej 42, 8230 Åbyhøj
 musthh@hum.au.dk

Jens Hesselager, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
 Halfdansgade 51, 1. th., 2300 København S
 hesselag@hum.ku.dk

Sven-Erik Holgersen, netværkssekretær,
 cand.mag., Overbys Alle 25, 2500 Valby
 svho@dpu.dk

Anne Ørbæk Jensen, forskningsbibliotekar,
 cand.mag., Hammerichsvej 41,
 4760 Vordingborg
 aoj@kb.dk

Eva Maria Jensen, ph.d.-studerende,
 cand.mag., organist, Mariendalsvej 41, 2.,
 2000 Frederiksberg
 emj@teol.ku.dk

Jesper Juellund Jensen, ph.d.-stipendiat,
 cand.mag., Bodenhoffs Plads 20, 5.,
 1430 København K
 jij@cyrk.dk

Jens Henrik Koudal, seniorforsker, dr. phil.,
 Tølløsevej 103, 2700 Brønshøj
 koudal@dafo.dk

Hans Kuhn, professor,
 50 Vasey Crescent, Campbell ACT 2612
 Australia, ehkuhn@mail.netspeed.com.au

Susan G. Lewis, ph.d. cand.,
 Princeton University, Department of Music,
 Woolworth Center of Musical Studies,
 Princeton, New Jersey 08544-1007
 suelewis@princeton.edu

Kitti Messina, dottoressa (cand.mag.),
 Via Arosio 3, I-20052 Monza (MI)
 kittimessina@yahoo.it

Morten Michelsen, adjunkt, ph.d.,
 Hvidbjergvej 7, 1. th., 2720 Vanløse
 momich@hum.ku.dk

Steen Kaargaard Nielsen, adjunkt, ph.d.,
 Vestre Ringgade 192, 1. th., 8000 Århus C
 musskn@hum.au.dk

Siegfried Oechsle, professor, dr. phil.,
 Geibelplatz 10, D-24116 Kiel
 oechsle@hum.ku.dk

Nils Holger Petersen, lektor
 Mimersgade 56, 1., 2200 København N
 nils.petersen@sfm.ntnu.no

Peter Reinholdsson, pædagogisk konsulent,
 b.sc., b.a., ph.d., Bellmansgatan 124 2tr,
 SE-754 26 Uppsala,
 peter.reinholdsson@musik.uu.se

Signe Rotter, videnskabelig assistent,
 Musikwissenschaftliches Institut der
 Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
 Olshausenstraße 40, D-24098 Kiel
 rotter@musik.uni-kiel.de

Erik Steinskog, stipendiat, cand.philol.,
Skoleveien 37, N-1458 Fjellstrand
erik.steinskog@hf.ntnu.no

Peter Wang, docent
Agnetevej 8, 9000 Aalborg
nmpw@maili.stofanet.dk

Gunnar Ternhag, docent,
Institutionen för musikvetenskap vid
Uppsala universitet,
Övre Slottsgatan 6, SE-753 10 Uppsala
gunnar.ternhag@dfr.se

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. Artikler forsynes af forfatteren med et kort resumé.

4. Alle titler kursiveres. Citater sættes i anførelsestegn. 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.