



DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXIX
2001

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXIX

DANSK ÅRBOG
FOR MUSIKFORSKNING

XXIX

2001

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

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

I kommission hos
Engstrøm & Sødning Musikforlag

KØBENHAVN 2002

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

© 2002 forfatterne

Sats og layout: Hans Mathiasen
Tryk: Werks Offset A/S, Århus
ISBN 87-88328-19-8 · ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af *Statens Humanistiske Forskningsråd*

Deadline for næste årgang (XXX) er 1. oktober 2002

Dansk Årbog for Musikforskning, c/o Musikvidenskabeligt Institut,
Klerkegade 2, DK-1308 København K, www.hum.au.dk/musik/dsfm
Redaktion: Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen
Redaktionssekretær: Emil Svendsen

Redaktionskomité:

Danmark

Peter Woetmann Christoffersen (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 Folkemindesamling), Bertel Krarup (Det Fynske Musikkonservatorium), Charlotte Rørdam Larsen (Aarhus Universitet), Hans Peter Larsen (Danmarks Radio), Bo Marschner (Aarhus Universitet), Peder Kaj Pedersen (Aalborg Universitet), Heinrich W. Schwab (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)

Illustrationen s. 40 er gengivet med tilladelse © J.F. Willumsen / COPY-DAN,
billedkunst 20020027

Omslag: Carl Nielsen: Andante tranquillo e Scherzo for Strygeorkester, manuskript, Det Kongelige Bibliotek samt illustration fra Henry Peacham: Minerva Britannia, or a Garden of Heroical Devices, London 1612, s. 142

Indhold

REDAKTIONELT	7
ARTIKLER	
Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art PETER HAUGE	9
Musikalsk symbolisme. En indkredsning af symbolismen og en særlig musikalsk symbolisme inden for 'det moderne' ESBEN TANGE	37
Dansk musikvidenskabs integration af Adlers stilkoncept. En ny betingelse for tænkningen af musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede FREDERIK PIO	57
Music and Its Resonating Body HALLGJERD AKSNES	81
NEKROLOGER	
Dan Fog 11.8.1919-31.8.2000	103
Nils Schiørring 10.4.1910-3.10.2001	104
Søren Sørensen 29.9.1920-20.11.2001	106
Erik Wiedemann 7.5.1930-2.3.2001	108
RAPPORTER	
<i>Projekter</i>	
Meningernes musik: Tv-musikkens rolle i og uden for mediet (<i>Iben Have</i>)	110
"The Past is Always Present" – an Investigation of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos (<i>Tore Tvarnø Lind</i>)	111
Det virtuelle musikbibliotek (<i>Anne Ørbæk Jensen</i>)	112
<i>Kongresser</i>	
Carl Nielsen i Birmingham (<i>Michael Fjeldsøe</i>)	114
1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001 (<i>Thomas Holme Hansen</i>)	115

Ritual, Liturgy and Magic in Early Modern Music Theatre (Nils Holger Petersen)	116
Symposium in Memory of Carsten Høeg (Christian Troelsgård)	117

Institutioner

Musikforskning ved Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet (Annette Jung)	119
--	-----

ANMELDELSER

Bøger

Eva Hvidt, Mogens Andersen & Per Erland Rasmussen (eds.): <i>Fluktuationer. Festskrift til Ib Nørholm</i> (Søren H. Schauser)	121
Peter Wang: <i>Affinitet og tonalitet. En analyse af dur-mol-tonalitetens grundspørgsmål</i> (Jacob Derkert)	122
Kirsten Fredens & Elsebeth Kirk: <i>Musikalsk læring</i> (Michael Fjeldsø)	124
Henrik Marstal & Henriette Moos: <i>Filtreringer. Elektronisk musik fra tone- generatorer til samplere 1898-2001</i> / Lars Kjerulf Petersen: <i>Technokultur – musikken, fellesskabet, samfundet</i> (Charlotte Rørdam Larsen)	125
Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (eds.): <i>The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology</i> (Annette Erler)	127
Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström: <i>Musik – Medier – Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap</i> / Eva Fock: <i>Mon farven har en anden lyd. Strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark</i> (Annemette Kirkegaard)	128
Birger Langkjær: <i>Den lyttende tilskuer: Perception af lyd og musik i film</i> (Iben Have)	131

Cd'er

<i>Den danske revy 1930-1940</i> , vol. 1-7 (Morten Michelsen)	132
--	-----

BIBLIOGRAFI 2001

(Anne Ørbæk Jensen)	134
---------------------	-----

INFORMATION

Dansk Selskab for Musikforskning 2001	144
Tilsendte publikationer	145
Skribenter i dette bind	146
Forfattervejledning	147

Det er en velvoksen udgave af *Dansk Årbog for Musikforskning*, som hermed sendes på gaden, og allerede årbogens øgede sidetal giver et hint om, at de fire unge musikforskere, der er årets artikelforfattere, har meget på hjerte. De har kastet sig over de forskellige emner, der spreder sig over de seneste fem århundreder og afspejler meget forskellige erkendelsesinteresser. Mere traditionelle tilgange til faget er stadig virkende og kaster frugtbare resultater af sig. Samtidig blæser nye vinde fra andre grene af humaniora og påvirker de yngste generationer af musikforskere. Som fag udvider musikvidenskaben sig derfor til stadighed og for nogle er der en vis befrielse i at kunne bevæge sig over et større område og i højere grad trække på og gå i dialog med den viden, som er skabt uden for traditionelle, musikvidenskabelige vidensområder. Den tværfaglighed, som var slagordet i 70'erne og 80'erne, synes nu at slå igennem som almindelig praksis – og vel at mærke snarere som en indstilling hos den enkelte forsker end som samarbejder flere forskere imellem.

Denne tendens står klart hos norske Hallgjerd Aksnes, der har bidraget med en artikel, som viser, hvordan nyere kognitionsforskning og metafor-teori med fokus på en kropslig forståelsesramme kan bringes til anvendelse i musikanalysen og kaste lys over hidtil lidet påagtede aspekter af musikken. Kognitionsforskningen har manifesteret sig som et af de centrale paradigmer i de seneste års humaniora, og Aksnes er blandt de første nordiske musikforskere, som har trukket på den viden.

Frederik Pio tager også udgangspunkt i nyere teoridannelser, men tager fat i nogle helt andre tendenser. Han undersøger, hvordan den moderne musikvidenskab slår igennem i Danmark i 1920'erne med stor inspiration fra den stilhistoriske tradition, primært fra det tysksprogede område. Blandt pointerne er, at denne nye måde at tænke musikvidenskab på også har påvirket vores måde at opfatte og regulere musikalitet som sådan.

Ud fra den litterære og billedkunstneriske symbolisme diskuterer Esben Tange konstituenterne i en særlig musikalsk symbolisme, og afprøver denne tilgang på Rued Langgaards *Sferernes Musik*, hvor han bl.a. påviser, hvordan Langgaard i sin kompositionsteknik opfatter musikkens byggestene som større blokke eller momenter, der fungerer som betydningsbærende istemningsåttelser.

Endelig analyserer Peter Hauge John Dowlands samling af 21 instrumentalsatser, *Lacrimae, or seven Tears*, og med udgangspunkt i elisabethansk filosofi og æstetik bruger han den analytiske nærlæsning til at give et bud på, hvordan samlingens overordnede struktur kan forstås som en illustration af datidens filosofiske forestillingsverden.

Også de øvrige dele af årbogen afspejler udvidelsen af det musikvidenskabelige felt. Nogle rapporter og anmeldelser befinder sig stadig i dét, der tidligere var et musikvidenskabeligt centrum, men bøger med et musiketnologisk udgangspunkt fylder meget, ligesom feltet populærmusik er genstand for stor interesse. Ligeledes giver årbogen indblik i den store aktivitet, der udfolder sig inden for feltet byzantinsk musik, der har et af sine internationale tyngdepunkter i København.

Nye forskere kommer til, men i den sidste tid har vi også måttet tage afsked med flere gamle kæmper, alle Doctores philosophiae. Æresdoktor ved Københavns Universitet Dan Fog døde i august 2000, og i løbet af 2001 døde professor emeritus ved Aarhus Universitet Søren Sørensen samt professor emeritus Nils Schiørring og dr.phil. Erik Wiedemann, begge Københavns Universitet. De har alle haft stor betydning for dansk musikvidenskab.

Ud over bogens skribenter vil redaktionen gerne takke University of Chicago for tilladelse til at afbilde nogle illustrationer fra Mark Johnsons *The Body in the Mind*, Rolf Wallin, C.F. Peters Musik-Verlag og Edition Wilhelm Hansen for tilladelse til at bringe nodeeksempler, og Peter Hauge for hjælp med korrekturlæsningen. Også en tak til redaktionskomiteen, hvis ekspertise og ideer vi har kunnet trække på, og til årbogens redaktionssekretær Emil Svendsen. Endelig en tak til Statens Humanistiske Forskningsråd for den økonomiske støtte til udgivelsen.

København og Århus i marts 2002
Michael Fjeldsø, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen

Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art

By PETER HAUGE

In 1604 John Dowland (1563-1626) published *Lachrimæ, or Seaven Teares figvred In Seaven Passionate Pauans, with diuers other Pauans, Galiards, and Almands*.¹ The collection consists of instrumental music in five parts and a lute part. There are 21 pieces in all of which only six pavans were newly composed (nos. 2-7); the remaining pieces are old songs and lute solos especially rewritten for the collection. The *Lachrimæ, or Seaven Teares* is no ordinary repertoire as it was the first time consort music, specifically written for “the Lute, Viols, or Violons”, appeared in England. At the time only very few publications of consort music had appeared at all, apart from Anthony Holborne’s *Pauans, Galiiards, Almains* and Thomas Morley’s *First Booke of Consort Lessons*, which were both published in 1599. That the work was dedicated to Queen Anne, wife of James I and sister of Christian IV of Denmark who was Dowland’s employer 1598-1606, reveals the importance the composer attached to the volume. Dowland explains that writing, collecting and arranging the music “was begun where you [i.e. Anne] were borne, and ended where you raigne”.² This indicates that he had already started preparing *Lachrimæ, or Seaven Teares* when, in the summer of 1603, he set out to visit England on private business.³

Queen Elizabeth I had died in late March 1603, and shortly before Dowland arrived in England, Anne had travelled south from Scotland to join her husband in Westminster for his coronation on 25 July as the new king of Great Britain. After the ceremonies in the Autumn of 1603, the court travelled to Winchester where it remained approximately three weeks, avoiding the plague which raged at the time.⁴ According to Dowland’s dedication it was here he met the queen, and presumably it was also here that he presented the collection to her.⁵ It seems likely that on presentation of the manuscript to Anne and with a dedication to the new queen, he received a gratuity which he might have used towards printing

¹ The collection has been dealt with by David Pinto, “Dowland’s Tears: Aspects of *Lachrimæ*”, *The Lute* 37 (1997) pp. 44-75; and Peter Holman, *Dowland: Lachrimæ (1604)*, Cambridge 1999. However, Pinto and Holman do not study the music in detail, and their approach and conclusions differ from those of the present article.

² John Dowland, *Lachrimæ, or Seaven Teares*, London n.d. [1604], dedication, sig. A2^f; for an interesting view on the missing date of publication, see Holman (1999) pp. 6-7.

³ Copenhagen, The Royal Archives, “Rentemesterregnskab” 1604-5, fol. 590^v.

⁴ John Stow & Edmund Howes, *Annales, or, A Generall Chronicle of England*, London 1631, p. 828; and John Nichols, *The Progresses of King James the First*, London 1828, vol. 1, pp. 274-78.

⁵ Dowland (1604) sig. A2^f.

expenses. The remark on the title page, “to be solde at the Authors house in Fetter-lane”, infers that Dowland was presumably the publisher and financed the project himself. As he did not return to Denmark until 10 July 1604, he had the opportunity to oversee the publication.⁶ Thus the minor stop-press corrections, which were made during the printing process, were most likely approved by Dowland himself.⁷

The present article attempts to uncover the overall structure of the collection and, in particular, to study in detail the seven *Lachrimæ* pavans (Table 1, nos. 1-7, see p. 14). Since the first pavan of the collection, *Lachrimæ Antiquæ*, was also published in 1600 as a lute song with the title “Flow my teares”, a closer examination of the *Lachrimæ* is made on the basis of the poem. In addition, a music analysis of the first seven pavans is also presented. The approach takes its point of departure from concepts and theories (philosophical as well as musical), which Dowland most likely knew and could have employed. Thus the poem is read in the context of other contemporary poetry and philosophical writings, rather than employing a twentieth-century framework; and the music analysis is based on contemporary music theory, taking into consideration the modal systems, for example, rather than major/minor harmonic tonality. The main purpose has been to try to understand how the composer – through “long and troublesome worke” giving the pieces “their last foile and polishment”⁸ – may have arrived at the structure he did, and how an Elizabethan intellectual might have read Dowland’s collection of consort music.

Allegory, Symbolism and Dedicattee

As in the rest of Europe, the Elizabethans made extensive use of allegory. The arts were often suffused with Neoplatonic-Hermetic doctrines and, in particular, the popular Aristotelian-Ptolemaic cosmology. In this way the Elizabethan poets, visual artists and architects experimented and sought new modes of expression and to place man within the laws of the cosmic universe. Numbers and intervals, for example, were interpreted as the manifestation and result of the ideas emanating from the divine creator, and by studying numbers, the philosophers thought it possible to achieve divine knowledge of the correspondence between the uni-

⁶ “Rentemesterregnskab” (1604-5) fol. 590^v. Kenneth Sparr, “Some Unobserved Information about John Dowland, Thomas Campion and Philip Rosseter”, *The Lute Society Journal* 27 (1987) pp. 35-37, shows that Dowland was in England on 5 May 1604.

⁷ E.g.: Dowland (1604) dedication (sig. A2^r): Dowland’s name is missing in the British Library copy (= BL); *Lachrimæ Tristes* (sig. C2^v, bassus, b. 20, third note): BL has a crochet, Manchester Public Library copy (= ML) has the correct dotted minim; *M. Iohn Langtons Pauan* (sig. Gr^v, cantus, b. 20, first note): BL has a crochet, ML has the correct minim; *M. Henry Noell his Galiard* (sig. I1^v, bassus, b. 23): BL has the correct *d*, ML has *f*. Corrected sheets were mixed with uncorrected, since changes are found in both copies. On the music printing process in late Renaissance England, see John Milsom, “Tallis, Byrd and the ‘Incorrected Copy’: Some Cautionary Notes for Editors of Early Music Printed from Movable Type”, *Music & Letters* 77 (1996) pp. 350-54.

⁸ Dowland (1604) sig. A2^v.

verse (macrocosm) and man (microcosm).⁹ Influenced by the melancholic temperament (especially love melancholy), art was believed to be conceived through a divine inspiration of which God was the ultimate source.¹⁰ Inspiration – and hence art – would contain a hidden knowledge of man's creation and his previous happy position in Paradise. The goal was to achieve divine omniscience and thus return to the sublime state of being as before the Fall from Paradise – a fall caused when Eve enticed Adam to eat the forbidden fruit of the Tree of Knowledge.¹¹

James and Anne were no exception in their appreciation of symbolism and allegory. It therefore seems highly probable that Dowland's important collection contains microcosmical and macrocosmical correspondences and symbolism. A popular allegory is found already in the epigram following the title page. Here Queen Anne is compared to Juno in power, Minerva in wisdom, and Venus in beauty:

Dedicated to Queen Anne. With you as queen three times blessed are the
Scots, the English, and the Irish: you the sister, wife, and mother of a king.
You hold three realms joined; you hold three divinities in one, a Juno in
power, a Pallas in wisdom, and a Venus in beauty.¹²

Dowland was presumably inspired by a popular mythological theme in which Queen Elizabeth was presented together with the three goddesses. The implication was, of course, that Elizabeth excelled them in their respective virtues.¹³ The reinterpretation of this mythological theme was a popular allegory associated with Elizabeth. But in the epigram to the *Lachrimæ, or Seaven Teares*, Dowland has applied exactly the same allegory to Anne. It was not uncommon to adapt the various symbols and allegories of Elizabeth to Anne of Denmark, though it came

⁹ Cf. Isabel Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London 1979, p. 179. On Elizabethan philosophical thought, see E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth 1943/repr. 1972; Frances A. Yates, *Astrea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975/repr. 1985; John N. King, "Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen", *Renaissance Quarterly* 43 (1990) pp. 30-74; and Vaughan Hart, *Art and Magic in the Courts of the Stuarts*, London & New York 1994. On allegory, see Michael Murrin, *The Veil of Allegory: Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago 1969.

¹⁰ On melancholy, see Frances A. Yates, "Inspired Melancholy", *Library Bulletin* 34 (1981) pp. 27-44; and Peter Hauge, "Musikkens filosofi eller filosofiens musik i senrenæssance", Nina Bendix & Mogens Friis (eds.), *Musa-Årbog*, Aarhus 1992, pp. 9-32.

¹¹ There might seem to be a paradox between seeking divine knowledge and being expelled from Paradise for eating of the Tree of Knowledge. According to the Mosaic Genesis Man was not allowed to eat of the Tree; however, according to the Hermetic account of creation, Man had been the true image of God and hence also in possession of divine knowledge before the Fall; cf. Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964/repr. 1982, pp. 1-19.

¹² Dowland (1604) title page verso: "ANNÆ REGINA / Sacrum. / Ter felix te Regina Scotus-Anglus-Hybernus: / Tu soror, & coniux Regis, itemq. parens. / Juncta tenes tria Regna, tenes tria numina in uno, / Iuno opibus, sensu Pallas, & ore Venus?"

¹³ See also Richard Barnfield, *Cynthia with certaine Sonnets, and the Legend of Cassandra*, London 1595, Montague Summers (ed.), *The Poems of Richard Barnfield*, London n.d., pp. 49-55; and Henry Peele, *The Arrangement of Paris*, London 1584, sig. E4^v. Thanks are due to Ian Harwood for drawing my attention to Peele.

to an end after some years. Following the death of Elizabeth in 1603, the Oriana symbol, for instance, was transferred to the new queen: Ori-Anna.¹⁴ It is also likely that the number of pieces in *Lachrimæ, or Seaven Teares* is significant and might contain symbolic allusions. Twenty-one (three times seven) was believed to correspond to the total number of realms of both macrocosmos and microcosmos, and it therefore had special connotations as it embraced the entire universe. The collection could be seen as an entity in itself – “a lesser world” of man, who was the microcosmos of the universe.¹⁵ Dowland’s collection was a man’s creation, as man was the creation of God.

However, the political and diplomatic disputes between England and Denmark, which escalated into a dangerous climax in the winter of 1602, would seem to suggest that the original dedicatee was Elizabeth and not Anne. Through the diplomat Stephen Lesieur, Dowland was asked to procure information from the Danish Court concerning some unsuccessful negotiations which had taken place in Bremen during the Autumn of 1602. In return the diplomat promised that he would make Dowland’s “true hart & service to her majestie knowen to [his] good”, and that he would also be repaid.¹⁶ Dowland indicates that he began ordering the collection when in Denmark; hence he must have been working on it during the winter of 1602 while Elizabeth was still alive. Keeping in mind Lesieur’s promise of a reward and introduction to the queen, it is tempting to conclude that the *Lachrimæ, or Seaven Teares* was originally conceived as an important part of Dowland’s endeavours to lobby for a post at Elizabeth’s court. Unfortunately the queen died, and Dowland had to find another dedicatee, the most obvious substitute being Anne of Denmark. On the accession of James and Anne, ties between England and Denmark became more amicable, and it would have been unrealistic for Dowland to petition actively for employment at the new English court without offending his Danish employer. Had Elizabeth been alive, and considering the continuing disputes, the matter might very well have been completely different and in Dowland’s favour.

The Overall Structure

When arranging a volume of music, it seems logical to assume an order of some kind, either in terms of tonality, type or title. Since there is no systematisation in

¹⁴ Roy C. Strong, “Queen Elizabeth I as Oriana”, *Studies in the Renaissance* 6 (1959) pp. 258-59; Oriana was the Arcadian queen of shepherds.

¹⁵ Cf. Robert Fludd, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica historia*, Oppenheim 1617-18, vol. 2, tract. I, p. 254, where the universe and Man are divided into three areas corresponding to the three octaves of the Gamut, G-f”.

¹⁶ Cf. Peter Hauge, “Was Dowland a Spy?”, *Early Music Performer* 6 (Aug. 2000) pp. 10-13; the letter is discussed in detail in Peter Hauge, “Political Disputes between England and Denmark 1598-1606: Was Dowland an Informant at the Danish Court?”, forthcoming in *The Lute* 41 (2001). Holman (1999) p. 20, suggests that the *Lachrimæ* were composed in England during the winter 1604-5; thus, according to Holman, Dowland’s original idea could not have been to dedicate the music to Elizabeth.

terms of tonality,¹⁷ dance type or title must have been an obvious and important factor for the publisher, who presumably in this instance was also the composer. The pieces have indeed been placed in groups according to dance type: all the pavans together (nos. 1-10), all the galliards together (nos. 11-19), and all the almands together (nos. 20-21) (see Table 1, p. 14). It is also interesting to note that the dances are placed in a hierarchical order. According to Thoinot Arbeau (1589), the pavan was a processional dance, “beautiful, grave” and most appropriate for “honorable persons” such as “kings, princes, and *Signeurs graues*”. The pavans are therefore placed first and are followed by the galliards which were lively dances. The almand, the most ancient, was considered a plain dance of “mediocre grauité”.¹⁸ Within this arrangement of dance types, one would expect additional systematisations – this time according to title.

When looking at Table 1, it becomes apparent that the *King of Denmark's Galliard* – the first galliard which is named after Dowland's master and brother of the new queen of Great Britain – is the centre of the whole collection. Two sets of *Denaries* – ten, the most perfect and universal number – are placed on each side of the piece, giving the impression of the king, not as an ordinary earthly man, but as a very special and supreme person among all the dedicatees.¹⁹

When dividing the collection into three sections, each containing seven pieces, the centre of the middle section is still the *King of Denmark's Galliard*. This particular division is even hinted at in the title, *Lachrimæ, or Seaven Teares figyred in Seaven Passionate Pauans*. The number seven has a special meaning as it is composed of three, signifying Trinity and the universe, and four, symbolising the elemental world. Seven is also the unification of the intellectual (mind) and physical (body) worlds.²⁰ On taking a closer look at the titles of rank in the middle section, another pattern emerges: from the centre (no. 11) where the highest rank is placed, they descend in importance (10-9-8 and 12-13-14) so the outer movements have the lowest rank. *Iohn Langtons Pauan* seems misplaced since his title is merely “M?”. However, it appears that Langton was knighted in June 1603, and as Dowland was in England by August that year, he must have been aware of the

¹⁷ See discussion below on music analysis.

¹⁸ Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1589, pp. 29^{r-v}, 39^v, 67^r; see also Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597, p. 181.

¹⁹ Heinrich Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia*, Lyons 1531, John French (trans.), *Three Books of Occult Philosophy*, London 1651, vol. 2, pp. 210-11: “The number ten is called every number, or an universall number, compleat, signifying the full course of life: for beyond that we cannot number, but by replication [...] This number also is as circular as unity, because being heaped together, returns into a unity, from whence it had its beginning, and it is the end, and perfection of all numbers, and the beginning of tens”.

²⁰ Agrippa (1531/1651) vol. 2, p. 193: “And the *Pythagorians* call it the Vehiculum of mans life, which it doth not receive from its parts so, as it perfects by its proper right of its whole, for it contains body, and soul, for the body consists of four Elements, and is endowed with four qualities: Also the number three respects the soul [...] The number seaven therefore [...] joyns the soul to the body”.

TABLE OF CONTENTS			TONAL TYPE		
Dance	No.	Title	System	Clefs	Final
Pavans	1	Lachrimæ Antiquæ	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	2	Lachrimæ Antiquæ Nouæ	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	3	Lachrimæ Gementes	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	4	Lachrimæ Tristes	♭	C1 C2 <u>C4</u> <u>C3</u> F4	A
	5	Lachrimæ Coactæ	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	6	Lachrimæ Amantis	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	7	Lachrimæ Veræ	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	8	Semper Dowland Semper Dolens	♭	C1 C2 C3 C4 F4	D
	9	Sir Henry Vmptons Funerall	♭	C1 C2 C3 C4 F4	G
	10	M. Iohn Langtons Pauan	♭	G2 C2 C3 C4 F4	F
Galliards	11	The King of Denmarks Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F4	D
	12	The Earle of Essex Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F4	G
	13	Sir Iohn Souch his Galiard	♭	C1 C2 C3 C4 F4	A
	14	M. Henry Noell his Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F4	G
	15	M. Giles Hoby his Galiard	♭	G2 C2 C3 C3 F3	D
	16	M. Nicho. Gryffith his Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F3	A
	17	M. Thomas Collier his Galiard[...]	♭	G2 G2 C2 C3 F4	G
	18	Captaine Piper his Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F4	G
	19	M. Bucton his Galiard	♭	G2 C2 C3 C4 F4	G
Almands	20	M ^{rs} . Nichols Almand	♭	G2 C2 C3 C4 F4	C
	21	M. George Whitehead his Almand	♭	G2 C2 C3 C3 F4	C

Table 1. *Lachrimæ, or Seaven Teares (1604), sig. Br^r.*

event.²¹ The reference to Langton as mister is presumably an editorial blunder.²² The third section, in which “Captaine Piper” is placed in the centre among the ordinary misters and the only mistress, reveals a similar pattern. If Christian IV

²¹ William A. Shaw, *The Knights of England*, London 1906, vol. 2, p. 111. The piece appears with the correct title in *Varietie of Lute-Lessons: Necessarie Observations*, London 1610, collected by Dowland’s son, Robert.

²² It is possible that the error was emended in other editions similar to other stop-press corrections; see note 7.

and Captain Piper are the centres of their respective sections, the fourth pavan must be the centre of the first section. It is tempting to suggest that the entire collection corresponds to the three distinct realms of the christianised Aristotelian-Ptolemaic cosmology popular in the Renaissance:

1. The seven *Lachrimae* pavans (nos. 1-7) correspond to the supercelestial sphere above the planets (the abode of God), which was believed to be constant, orderly, and eternal;
2. the titles of address (nos. 8-14) correspond to the planets;
3. the last seven pieces (nos. 15-21) correspond to the inferior and terrestrial world, often described in terms such as inconstancy, corruption, and generation.²³

The division into three sections or worlds explains why so little is known about the dedicatees of the lowest, most inferior world, in which Piper is the most prominent. He was a notorious pirate who captured, among others, Danish vessels. Christian IV, placed in the planetary sphere, is thus in complete contrast to Piper, emphasising the difference between the two realms. The severe disputes between Denmark and England and a possible dedication of the entire volume to Elizabeth would underline the hierarchy, with Christian IV in a position inferior to that of the English queen and Piper placed in an even lower one. Though the Danish king is the centre of the volume – and in that context an important figure – it would, nevertheless, be Elizabeth who presided over and embraced the whole collection (macrocosmos). Such a dedication would certainly have flattered Queen Elizabeth.

It seems most likely that Dowland, the composer, editor and publisher, was very conscious of the way in which he compiled the volume of music, creating sections and placing the movements in a specific order. He employed symbolism and allegory to create an entity, suggesting a hidden meaning in the same way as the universe contained secret knowledge. One is tempted to conclude that this collection of music is a microcosm – that is, an image of the “true and real” universe (macrocosm) – containing a proper Platonic correspondence: as Apollo, the sun, is the centre of the universe, Christian IV is the centre of Dowland’s universe – and of his creation: his most important volume of music.²⁴

The Text of “Flow my teares”

The lute song, “Flow my teares” (Fig. 1), was first published in the *Second Booke of Songs or Ayres* (1600) where it has also been appended the title “Lachrimae”. There is no indication as to whom the poet might have been, though it is possible that

²³ Cf. Fludd (1617-18) vol. 2, tract. I, p. 254, ill.; and Rivers (1979) p. 73.

²⁴ Dowland (1604) sig. A2^r: “In which time I haue endeouored by my poore labour and study to manifest my humblenesse and dutie to your highnesse; being my selfe one of your most affectionate Subjects, and also seruant to your most Princely Brother, the onely Patron and Sun-shine of my else vnhappy Fortunes”.

it was Dowland.²⁵ The first version of the tune, however, was as the lute solo composed before 1596 when it appeared in William Barley's *A New Booke of Tabliture* presumably without Dowland's authorisation.²⁶ Hence the poem was written to fit the music. It may reveal the ideas which lie behind the *Lachrimæ* pavans as well as indicating a possible interpretation of the somewhat esoteric titles of the pavans. The *Lachrimæ, or Seaven Teares* from 1604 does not include the text; however, the original tune – which appears as the first pavan, *Lachrimæ Antiquæ* – and the references to tears (“*Lachrimæ*”) in the titles of pavans 1-7 suggest that performers would very much have been aware of the popular poem.

Flow my teares fall from your springs,
 Exilde for cuer: Let mee morne
 Where nights black bird hir sad infamy sings,
 There let me liue forlorne.

Downe vain lights shine you no more,
 No nights are dark enough for those
 That in despaire their last fortunes deplore
 Light doth but shame disclose.

Neuer may my woes be relieued,
 Since pittie is fled,
 And teares, and sighes, and grones my wearie dayes,
 Of all ioyes have deprived.

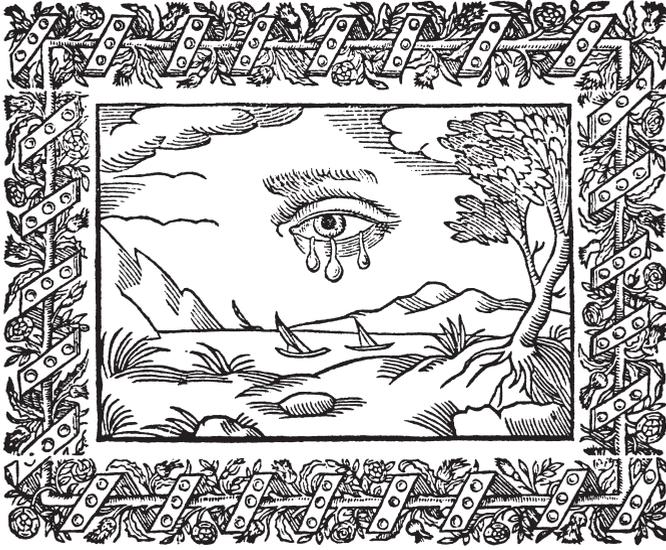
From the highest spire of contentment,
 My fortune is throwne,
 And feare, and griefe, and paine for my deserts,
 Are my hopes since hope is gone.

Harke you shadowes that in darckness dwell,
 Learne to contemne light,
 Happie, happie they that in hell
 Feele not the worlds despite.

Fig. 1. Second Booke of Songes or Ayres, London 1600, sigs. B2^v-C1^r, “Flow my teares”, also titled “Lachrimæ”.

²⁵ Cf. Diana Poulton, *John Dowland*, London 1972/repr. 1982, pp. 126-27, 255-56; Winifred Maynard, *Elizabethan Lyric Poetry and Its Music*, Oxford 1986, pp. 116-17; and Edward Doughtie, *Lyrics from English Airs (1596-1622)*, Harvard 1970, pp. 475-76.

²⁶ Poulton (1972/1982) p. 118; and Holman (1999) p. 36.



LOOKE how the *Limbeck* gentlie downe distil's,
 In pearlie drops, his heartes deare quintessence:
 So I, poore Eie, while coldest forrow fills,
 My brest by flames, enforce this moisture thence
 In Christall floods, that thus their limits breake,
 Drowning the heart, before the tongue can speake.

Great Ladie, Teares haue moou'd the savage feirce,
 And wrested Pittie, from a Tyrants ire:
 And drops in time, do hardest Marble peirce,
 But ah I feare me, I too high aspire,
 Then with those beames, so bright had never shin'd,
 Or that thou hadst, beene from thy cradle blind.

Ill. 1. Henry Peacham, *Minerva Britannia, or a Garden of Heroical Devices*, London 1612, p. 142, "Hei mihi quod vidi".

Many of the concepts mentioned in the poem might seem somewhat obscure. When seen through the eyes of a contemporary intellectual, however, they reveal an interesting picture of the aesthetics, philosophy and religion of the time. It is evident that "tears" play a central role in the poem, and, together with "sorrow" and "love" for instance, they were important concepts in the Elizabethan world picture. Many of these ideas are defined and discussed in the emblematic literature and in books on courtly manners. In his *Minerva Britannia* (1612), Peacham includes a curious emblem showing tears running from an eye placed in the sky above a lake on which some boats are sailing (Ill. 1).²⁷

²⁷ Henry Peacham, *Minerva Britannia*, London 1612, p. 142.

Combining the illustration with the epigram and the motto reveals the meaning of the emblem. “Hei mihi quod vidi” (Alas, for I have seen) refers to *Genesis* where God warns Adam not to eat the fruit of the Tree of Knowledge.²⁸ But the serpent persuades Eve to eat it by saying “your eyes shall be opened, ye shall be as gods, knowing both good & evil” (*Genesis*, III:5). Consequently, they are expelled from Paradise. The epigram explains that the “flames” result in tears trying to quench the fire in the heart. “Flames” are beams of light, and light also symbolised knowledge, and fits therefore nicely with Peacham’s motto.

But this process – in which eyes and ears were the two entrances leading directly to the heart, the residence of the soul – is closely linked with the concept of love, that is love understood both as *Venus vulgaris* and *Venus coelestis*: tears and sighs become signs of man possessed of love.²⁹ Elizabethan poets made extensive use of these philosophical ideas. Spenser writes in the *Tears of the Muses* (1591):

What wrath of Gods, or wicked influence
Of Starres conspiring wretched men t’afflict,
Hath powrd on earth this noyous pestilence,
That mortall mindes doth inwardly infect
With loue of blindnesse and of ignorance,
To dwell in darkenesse without souenance?

What difference twixt man and beast is left,
When th’heauenlie light of knowledge is put out,
And th’ornaments of wisdome are bereft?
Then wandreth he in error and in doubt,
Vnwecting of the danger hee is in,
Through fleshes frailtie and deceit of sin.

In this wide world in which they wretches stray,
It is the onelie comfort which they haue,
It is their light, their loadstarre and their day;
But hell and darkenesse and the grislie graue
Is ignorance, the enemy of grace,
That mindes of men borne heauenlie doth debace.

²⁸ “Video” can also be translated as to perceive, to learn or to comprehend.

²⁹ Cf. Baldassare Castiglione, *The Courtyer of Count Baldessar Castilio [...] done into Englyshe by Thomas Hoby*, London 1561, Walter Raleigh (ed.), *The Tudor Translations*, London 1900, vol. 23, pp. 356–57. For *Venus vulgaris* and *Venus coelestis*, see Edmund Spenser, *Fowre Hymnes*, London 1596, J.C. Smith & E. De Selincourt (eds.), *Spenser: Poetical Works*, Oxford 1912/repr. 1989, pp. 586–89, 593–96; and Castiglione (1561/1900) pp. 358–60. On love, light, fire and tears, see Castiglione (1561/1900) p. 356. On tears and knowledge, see Desiderius Erasmus, *Moriae encomium*, Paris 1511, Betty Radice (trans.), *Erasmus: Praise of Folly*, Harmondsworth 1971, pp. 188–89.

Through knowledge we behold the worlds creation,
 How in his cradle first he fostred was;
 And iudge of Natures cunning operation,
 How things she formed of a formlesse mas:
 By knowledge wee do learne our selues to knowe,
 And what to man, and what to God wee owe.³⁰

When comparing Spenser's thoughts with "Flow my teares", it is tempting to suggest that Dowland's sentence "Light doth but shame disclose" (Fig. 1, second stanza), confirms that man through light gains the knowledge of his former happiness and divinity as the image of God. However, he also realises the reason for his disgraceful position in the terrestrial world.³¹ Dowland's "last fortunes" (second stanza) refers to the Fall; and "From the highest spire of contentment, My fortune is throwne" (fourth stanza) refers to the expulsion from Paradise to the unhappy earthly condition to which man now pertains. The final stanza implores man to shun gaining knowledge of his former happiness, for it is only possible as an ignorant to enjoy life on Earth, not realising the former joy he once possessed. Man could regain the image and his lost divinity through a painful process – painful, because he at the same time learned why he fell from Paradise. Spenser's "An Hymne of Heavenly Love" (1596) reveals:

But pride impatient of long resting peace,
 Did puffe them vp with greedy bold ambition,
 That they gan cast their state how to increase
 About the fortune of their first condition,
 And sit in Gods owne seat without comission:
 The brightest Angell, euen the Child of light,
 Drew millions more against their God to fight.

Th'Almighty seeing their so bold assay,
 Kindled the flame of his consuming yre,
 And with his onely breath them blew away
 From heauens hight, to which they did aspyre,
 To deepest hell, and lake of damned fyre;
 Where they in darknesse and dread horror dwell,
 Hating the happie light from which they fell.³²

³⁰ Spenser, *The Teares of the Muses*, London 1591, Smith & De Selincourt (1912/1989) p. 485.

³¹ See also John Milton, *Of Education*, London 1644, Ernest Sirluck (ed.), *Complete Prose Works of John Milton*, New Haven 1969, vol. 2, pp. 366-67.

³² Spenser (1596) p. 594.

The final phrase is echoed in Dowland's fifth stanza, "Harke you shadowes that in darckness dwell, Learne to contemne light". These ideas were widely referred to – not only by poets, but also by the clergy.³³ The theme of Dowland's "Flow my teares" was popular, perhaps because it was based on the large amount of poetry and religious material which appeared during the late sixteenth century. The connection between the Fall, the seven *Lachrimæ* pavans and salvation was emphasised most clearly by the Puritan lawyer, William Prynne (1633):

Alas there are *but few that finde the narrow way* [...] and those few what are they? Not dancers, but *mourners*: not laughers, but *weepers*; whose tune is *Lachrimæ*, whose musicke, *sighs for sinne*; who know no other Cinqua-pace but this to Heaven, *to goe mourning all the day long for their iniquities; to mourne in secret like Doves, to chatter like Cranes for their owne and others sinnes. Fasting, prayers, mourning, teares, tribulations, martyrdome were the onely rounds* [i.e. dances] *that led all the Saints to Heaven*.³⁴

The circular process of expulsion, acknowledgement of the reason for the Fall (the idea of "nosce teipsum", to know thyself) and the return to the heavenly state was very much part of the Elizabethan philosophy and every-day life.³⁵ There was only one way for man to regain divinity: through a painful process in which he is concomitantly reminded of the reason for his expulsion. At the same time, the poet of "Flow my teares" tries to deter those who are not qualified to refrain from even attempting to attain divine knowledge. It is only possible to enjoy life in the material world in a state of ignorance of the previous paradisiac condition in complete rest and tranquillity; and more important, the coveted process is only for the select few.³⁶ The position of the melancholic musician, singing "Flow my teares" for example to the accompaniment of the lute, is profoundly tragic when compared to his correspondent: the rational and wise Apollo presiding over the nine Muses on Mount Parnassus, chanting divinely to the celestial lyre. Then man's unhappy earthly life becomes very noticeable.

³³ See especially Godfrey Goodman, Bishop of Gloucester, *The Fall of Adam from Paradise*, London 1629, p. 444 (repr. of *The Fall of Man; or, the Corruption of Nature*, London 1616). The idea is also mentioned in William Ingpen, *The Secrets of Numbers*, London 1624, p. 89. See also Henry Hawkins, *Partheneia Sacra*, London 1633, pp. 139, 148.

³⁴ William Prynne, *Histrio-Mastix. The Players Scourge*, London 1633, p. 244; the "cinqua-pace" is the fifth step (jump) of the galliard; doves are the attributes of Venus; cranes could symbolise vigilance. Prynne seems to imply that "Flow my teares" is about the appraisal of Venus coelestis.

³⁵ Cf. Tillyard (1943/1972) pp. 79-83.

³⁶ Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, London 1595, Katherine Duncan-Jones (ed.), *Sir Philip Sidney*, Oxford 1989, p. 249: "I conjure you all that [...] to believe, with me, that there are many mysteries contained in poetry, which of purpose were written darkly, lest by profane wits it should be abused".

Analysis

Analysing early music from around the turn of the sixteenth century has created a long series of important – and at times also controversial – discussions.³⁷ An approach based entirely on harmonic tonality has proven somewhat unsatisfactory as it does not necessarily explain a composer's possible pre-compositional framework. Though modal designations can be more revealing, such an approach can be rather problematic, too, and was so even in the Renaissance and early Baroque. Contemporary theorists and composers often disagreed in the classification of music according to the modal systems, depending on whether they employed the traditional 8-mode system with its roots based firmly in liturgical practice or the 12-mode system, including the Aeolian and Ionian modes, which Glarean proposed in 1547 mainly in order to remove the ambiguities and irregularities of the earlier system. Lechner, a pupil of Orlando di Lasso, maintained that his teacher adhered to the 8-mode system; yet theorists such as Hoffmann (1582), Raselius (1589), Calvisius (1600) and Nucius (1613) classified Lasso's music according to the 12-mode system.³⁸ During the early seventeenth century, the conservative and somewhat complex 8-mode system became more and more closely associated with liturgical music, whereas the 12-mode system became associated with secular (instrumental) music.³⁹ However, disagreements within a modal system also occur depending on the composer's or theorist's approach; that is, whether they only used the modes as a classification system, looking at the external characteristics (*range* of individual parts, and *final*, i.e., the lowest sounding pitch of the final chord), or as a compositional framework, studying the internal features (octave species, melodic patterns, hierarchy of cadences, etc.). The dispute around 1600 between Artusi and Giulio, Claudio Monteverdi's brother, is an excellent example; that is, whether Claudio's "Cruda Amarilli" belonged to the authentic Mixolydian mode 7 (range: $g-g'$, final: G) or the plagal Hypoionian mode 12 ($g-g'$, C).⁴⁰

³⁷ See in particular the seminal writings of Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Robert O. Gjerdingen (trans.), Princeton 1990; Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, Ellen S. Beebe (trans.), New York 1988; Harold S. Powers, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony", *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) pp. 428-70.

³⁸ On Lasso's use of the 8-mode system, see Georg Reichert, "Martin Crucius und die Musik in Tübingen um 1590", *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953) pp. 210-12. Eucharius Hoffmann, *Doctrina de tonis seu modis musicis*, Greifswald 1582; Andreas Raselius, *Hexachordum seu quaestiones musicae poeticae*, Nuremberg 1589; Seth Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600; and Johannes Nucius, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, Neisse 1613.

³⁹ Calvisius, *Melopoïia seu melodiae condensae ratio*, Erfurt 1592, sig. H3^r; Calvisius (1600) pp. 36-37; Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venice 1605/repr. 1611, p. 39; and Girolamo Diruta, *Seconda parte del transilvano dialogo*, Venice 1609/repr. 1622, lib. 3, p. 1.

⁴⁰ On the controversies, see Tim Carter, "Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music", Nancy K. Barker & Barbara Russano Hannings (eds.), *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, New York 1992, pp. 171-94; and Frans Wiering, "Internal and External Views of the Modes", Cristle Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, New York & London 1998, pp. 90-91.

Taking a general overview of Dowland's songs published between 1597 and 1603, it becomes apparent that they are more or less kept within the same vocal range – that is, *e'-e''*, sometimes including the range up to *g''*.⁴¹ Thus Dowland employs the same ambitus independent of key signature (*cantus durus*, ♯, or *mollis*, ♭) and whether the final be E, F, A or G – details which otherwise are important elements in contemporary music theory. External modal signifiers such as ambitus and final will not, therefore, necessarily reveal the mode of Dowland's songs, and the distinction between authentic and plagal modes in terms of ambitus seems to have been amalgamated. This was part of a process in which the ambitus of a piece gradually lost its relevance for the distinction between authentic and plagal modes. Contemporary theorists began to argue that a modal designation – especially in instrumental music which could employ a much wider ambitus than vocal music – should instead rely on internal signifiers such as the melodic framework and the hierarchy of cadential degrees.⁴²

Dowland's *Lachrimæ, or Seaven Teares* is not, apparently, arranged according to tonal types.⁴³ The only pieces with common external features are, indeed, the seven *Lachrimæ* pavans (see Table 1):⁴⁴ all employ the same clef combination (low clefs), same transpositional system (*cantus durus*) and the same final (A), and they can therefore be assigned to the same tonal type or modal category. But this classification reveals only that the external features are retained or that the overall framework is the same throughout pavans 1-7 – an observation which is not surprising as pavans 2-6 are based on pavan 1, in modern terms a theme with a set of variations.

The analysis will only address the *Lachrimæ* pavans and presupposes that they were consciously composed and arranged by Dowland in a sequential order: that is, the first seven pavans form one group connected by title (“tears”) and same tonal type. A classification according to one of the two modal systems is not the primary aim, though it may be the ultimate outcome of the analysis; rather, what is important to study is how specific details are developed or changed through the progression from pavan 1, *Lachrimæ Antiquæ*, to no. 7, *Lachrimæ Vere*. In order to expose possible internal changes, the following essen-

⁴¹ John Dowland, *First Booke of Songes or Ayres*, London 1597; *Second Booke of Songs or Ayres*, London 1600; *Third and Last Booke of Songs or Aires*, London 1603.

⁴² Cf. Giovanni Maria Trabaci, *Il secondo libro de ricercate*, Naples 1615, p. 41.

⁴³ Employing an “etic methodology” Powers (1981) seeks to place polyphonic music into tonal types or modal categories by using the minimal, objective markers – final, transpositional system and high or low clef combinations. The external distinction between an authentic/plagal modal pair with same final and transposition is that the authentic mode, because of a higher ambitus, employs high clefs (G2-C2-C3-F3) whereas the plagal mode will use low clefs (C1-C3-C4-F4). Thus the untransposed (♯) authentic mode 1 will have final on D with the cleffing G2-C2-C3-F3; the untransposed (♯) plagal mode 2 will have D as final and the cleffing C1-C3-C4-F4. For an extensive discussion and the background for tonal types, see Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960 (Habilitationsschrift); and Powers (1981).

⁴⁴ All the pavans are tripartite with each section repeated (AA-BB-CC).

tial elements – according to contemporary music theorists – are examined: melodic patterns of the initial phrases, including central intervals and notes; cadences and cadential degrees; furthermore, the bass part in the initial phrases is briefly examined.

Initial Melodic Patterns and Central Intervals

The melodic structure of the exordium of pavan 1 (Ex. 1a, b. 1) emphasises first the stepwise descent of the perfect fourth, $a'-e'$, and perhaps even more strongly the following ascending leap of the minor sixth, $e'-c''$. Not only is this interval very audible but it describes also the upper limit of the ambitus of the cantus in the first section.⁴⁵ These two dominant intervals were associated with lament.⁴⁶ The descending fourth, which is found throughout the seven pavans though placed in different parts, shows no transformation in the first three pavans; however, in the four remaining pieces it is moved around finally ending up in the bassus of pavan 7. The interval, E-C, is very dominant in the first pavan – not only because it appears so clearly in the cantus, but it is also the first interval employed in the quintus. In addition, the importance of the initial phrase of the cantus, consisting of the descending fourth and the minor sixth leap, is emphasised by its reappearance in semibreves in the final phrase of the bassus (bb. 22-23).

Contrary to the descending fourth, the minor sixth of the first pavan seems to become more difficult to discern. In the second pavan (Ex. 1b), the distance between the two notes, e' and c'' , is prolonged by ornamentation filling in six extra semibreves; in addition, c' does not occur in the quintus until bar 2, second semibreve. In the quintus of pavan 3 (Ex. 1c), the interval becomes part of the octave $e-e'$. In pavan 4 (Ex. 1d), the interval is not employed in the first section, but is rather found in the tenor in the middle section (b. 13). In the fifth pavan, it occurs briefly as a diminution (crochets) in the quintus (Ex. 1e, b. 1); the melodic features of the cantus, however, sketch the interval in augmentation, placing the c'' on the third beat of the second bar, rather than on the fourth beat of the first bar as in pavan 1. The interval is concealed even more in pavans 6-7 (Exx. 1f-g). In the quintus of pavan 6 (b. 1), an extra note and a rest has been inserted between e and c' . In pavan 7 (bb. 1-2) the quintus outlines an ornamented descending minor sixth. At the same as the minor sixth leap fades away, it seems that the interval $a'-c''$ gains in prominence.

⁴⁵ The only other instance, in which the ascending minor sixth leap occurs, is in Dowland (1597) no. 16, though this song belongs to another tonal type (final: E, *cantus durus*).

⁴⁶ The descending fourth is found in numerous compositions of lament, cf. Ellen Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", *Musical Quarterly* 65 (1979) pp. 346-59; according to contemporary theorists the upward minor sixth leap expressed "great pain like lamenting" ("saltus per sextam mollem unicus [...] magnitudinem doloris exprimit, aptus ejulatus"), cf. Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, Linz 1619, lib. 3, p. 75.

Ex. 1. Initial themes of the seven *Lachrima*. The music examples have been excerpted from the British Library copy. The text in Ex. 1a has been added from Dowland's *Second Booke of Songs or Ayres* (1600), "Flow my teares".

C
A
B

[Flow my teares fall from your springs. Ex - ilde for e - uer: Let mee mourne where]

Ex. 1a. Pavan 1 (*Lachrima Antiqua*).

C
A
B

Ex. 1b. Pavan 2 (*Lachrima Antiqua Noua*).

C
A
B

Ex. 1c. Pavan 3 (*Lachrima Gementes*).

Musical score for Ex. 1d, Pavan 4 (Lachrima Tristes). The score is in 3/4 time and consists of three staves: C/A (Cello/Alto), Q (Violin), and T/B (Tenor/Bass). The C/A staff features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The Q staff has a more rhythmic melody with some rests. The T/B staff provides a steady bass line with some longer notes.

Ex. 1d. Pavan 4 (*Lachrima Tristes*).

Musical score for Ex. 1e, Pavan 5 (Lachrima Coactæ). The score is in 4/4 time and consists of three staves: C/A (Cello/Alto), T/Q (Tenor/Violin), and B (Bass). The C/A staff has a melodic line with some rests. The T/Q staff has a rhythmic melody. The B staff has a simple bass line with some longer notes.

Ex. 1e. Pavan 5 (*Lachrima Coactæ*).

Musical score for Ex. 1f, Pavan 6 (Lachrima Amantis). The score is in 3/4 time and consists of three staves: C/A (Cello/Alto), T (Tenor), and Q/B (Violin/Bass). The C/A staff has a melodic line with some rests. The T staff has a rhythmic melody. The Q/B staff has a simple bass line with some longer notes.

Ex. 1f. Pavan 6 (*Lachrima Amantis*).

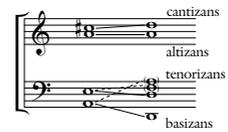
Musical score for Ex. 1g, Pavan 7 (Lachrima Veræ). The score is in 3/4 time and consists of three staves: C/A (Cello/Alto), T/Q (Tenor/Violin), and B (Bass). The C/A staff has a melodic line with some rests. The T/Q staff has a rhythmic melody. The B staff has a simple bass line with some longer notes.

Ex. 1g. Pavan 7 (*Lachrima Veræ*).

Cadences and Cadential Degrees⁴⁷

The so-called Phrygian cadence (or *clausula in mi*), which theorists considered a normal procedure for ending on E, appears in abundance in the first pavan: the *clausula tenorizans* is placed in the lowest part descending from F to E while the *clausula cantizans*, placed in one of the upper parts according to importance, proceeds a whole tone upwards (D-E). During the late sixteenth century, this semiperfect cadence was usually immediately followed by a cadence on A (Ex. 1a, bb. 2-3).⁴⁸ It should be noted that in the lute-song version, Dowland has placed the text so that the punctuation follows the cadence on E; thus, since the cadence was interpreted as a rhetorical pause (a comma, e.g.), it would seem that the composer in this case has chosen to define the Phrygian cadence on E as more important than the following one on A.⁴⁹ An interesting pattern emerges when comparing the final cadence of the second section of all the seven *Lachrima* pavans. The Phrygian cadence, which is very audible in the first three pieces, changes character completely in pavans 4-7 (Exx. 2a-g). Similar to the melodic framework, Dowland slowly transforms the features of the Phrygian cadence and hence also diminishes the importance of this cadential form: in pavan 2 by the insertion of two extra semibreves, moving the final to a weaker beat (Ex. 2b); and in pavan 3 the composer has transposed the final in the bassus an octave up (Ex. 2c). In the fourth, the Phrygian cadence on E is avoided altogether by skipping the semitone between E and F (Ex. 2d); rather, Dowland has concealed the *clausula cantizans* in the altus three to two bars before the end, disguising it even more by ornamenting it (Ex. 2d, bb. 15-16). The *clausula tenorizans* has been placed in the

⁴⁷ The cadence is defined as two parts moving from an imperfect to a perfect consonance (most often an octave), not as a harmonic progression between two chords. One part descends a tone from the penultimate to the final note (if a semitone, the cadence is semiperfect), this is a *clausula tenorizans*. When it became popular to end with a full harmony, the *clausula tenorizans* would (in a four-part texture) proceed a tone upwards, hence including the third of the chord. The second part ascends a semitone from the penultimate to the final note and is named a *clausula cantizans*. The bassus, *clausula basizans*, is fitted to the tenor and cantus so the final note occurs a fifth above the tenor or an octave below. In compositions of four parts, a *clausula altizans* is formed above the tenor, ending on a fifth.



All cadential patterns (except *clausula basizans*) can be placed in whatever voice the composer wishes, depending on the importance of the cadence. However, to create the strongest emphasis and perfection, the three different *clausulae* (*cantizans*, *tenorizans*, and *basizans*) are placed in their respective parts (cantus, tenor, and bassus). Each mode is characterised by having a distinct set of possible cadential degrees, ordered in a hierarchy of importance, which is not necessarily the same in both modal systems or in the same pair of authentic/plagal modes. According to Pedro Cerone (*El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*, Naples 1613, p. 902), e.g., the authentic mode 9 (cantus: *a'-a''*, final: A) has principle cadences on *a'*, *e''*, *c''* and minor ones on *d''*, *f''*, *g''*; the plagal mode 10 (cantus: *e'-e''*, final: A) has principle cadences on *a'*, *e''*, and minor ones on *c''*, *d''*, *g'*.

⁴⁸ See e.g. Calvisius (1592) sig. G8^f.

⁴⁹ Phrygian cadences occur in bb. 2, 6, 11, 16, 20; cadences on A in bb. 8, 19, 25.

quintus, weakening it, however, by a syncopation (b. 15). Dowland suggests a weak Phrygian cadence on the fifth above E by placing *clausula cantizans* (a'-b') in the cantus and *tenorizans* in the tenor (c'-b').⁵⁰

Ex. 2. End of second section of the seven *Lachrimæ*, transformation of the Phrygian cadence. The music examples have been excerpted from the British Library copy.

Ex. 2a. End of second section of pavan 1 (*Lachrimæ Antiquæ*).

Ex. 2b. End of second section of pavan 2 (*Lachrimæ Antiquæ Nouæ*).

Ex. 2c. End of second section of pavan 3 (*Lachrimæ Gementes*).

⁵⁰ Note that in this pavan the quintus is set below the tenor.

15
C
A
T
Q
B

Ex. 2d. End of second section of pavan 4 (*Lachrimæ Tristes*).

15
C
A
T
Q
B

Ex. 2e. End of second section of pavan 5 (*Lachrimæ Coactæ*).

15
C
A
T
Q
B

Ex. 2f. End of second section of pavan 6 (*Lachrimæ Amantis*).

15
C
A
T
Q
B

Ex. 2g. End of second section of pavan 7 (*Lachrimæ Vere*).

The final cadence of the second section of pavan 5 and pavan 6 (Exx. 2e-f) has changed character. A complete transformation has taken place with no references to the Phrygian cadence on E. Dowland has created a 'new' way to approach E by employing the *clausula basizans* in the lowest part, thus moving a fourth from B to E; at the same time, the *clausula cantizans* moves upwards a semitone (D[#]-E). The cadence of pavan 5 should be considered fairly strong as the voicings, *clausulae cantizans* and *basizans*, have been placed in their respective parts, whereas the *tenorizans* appears in the quintus. The cadence of pavan 6 would seem weaker as the important *clausula cantizans* has been moved to the altus; however, the composer has inserted two extra semibreves (b. 17), thus drawing attention to the new cadential form on E. By employing D[#] in the *clausula cantizans* and B in *basizans*, Dowland has avoided the Phrygian cadence in pavans 5-6, thus removing a very audible and special feature of the first three pavans. In effect, Dowland has normalised the cadence on E – a closure which was highly exceptional, and is seldom found in polyphonic music of the time. In the second section of pavan 7, the traditional Phrygian cadence appears again (Ex. 2g). In the final bars of the third section (bb. 22-23), however, Dowland once more employs the fourth relationship between B and E as a *clausula basizans* (Ex. 3).⁵¹ Nevertheless, he quickly changes the ascending semitone of the *clausula cantizans*, placed in the tenor, thereby weakening the cadence.

Ex. 3. End of third section of pavan 7 (*Lachrimæ Vere*), cadence preceding B – E – A.
The music example has been excerpted from the British Library copy.

When considering Dowland's use of different cadential degrees, the middle sections clearly show a transformation (Table 2). The first three pavans, however, are static in terms of cadential developments. The fourth pavan is the piece in which experiments begin to appear as new cadences on C, G, E and B are tried out; in addition, the cadences – and especially the Phrygian – employed in the previous three pieces, have become somewhat weak in the fourth pavan. Pavans 5 and 6 display determined use of new ways of cadencing on E: in comparison with the

⁵¹ The cadence is evaded (*fuggita*) and proceeds to *c'* instead of *e'*. B, employed in a *clausula basizans* to E or as the root of a B major chord, is only found six times in the books of airs (cf. note 41): (1597) nos. 15, 20; (1600) nos. 1, 2, 21; (1603) no. 1.

previous pavans, the cadence on E in the fifth is prolonged by extensive chromatic alterations – even employing the rare A[#]. In consequence of the displacement of the cadential voicings in pavan 6, cadences become weak and unimportant until the final one, precisely formed on E, is reached.⁵² Pavan 7, on the other hand, ends the transformation by using some of the cadential methods of pavans 1-4; that is, the cadence on G is borrowed from no. 4, the cadence on C from nos. 1, 2, 3 and 4, and the final Phrygian cadence of the second section from nos. 1, 2 and 3.

Pavan	Cadences	Accidentals
1	E* C (D)	C [#] G [#]
2	E* C	F [#] G [#]
3	E* C (A)	F [#] G [#]
4	C G (A) (E) (B*) (E*)	F [#] C [#] G [#] D [#] B ^b
5	E B A (D)	F [#] C [#] G [#] D [#] A [#] B ^b
6	E (A) (B)	F [#] C [#] G [#] D [#] B ^b
7	E* C G (D)	F [#] G [#] B ^b

Brackets indicate a weaker cadence, either because of the placement of the voicings (see note 47) or because of the length of the cadence.

* indicates a Phrygian cadence.

Table 2. Pavans 1-7: cadences and accidentals in the second sections.

Comparing the end of the first sections of the *Lachrimæ* pavans, the placement of the cadential voicings reveals a similar pattern (Table 3). Pavans 1, 2 and 3 are static; in pavan 4, the placement of the *clausula altizans* – the less important of the *clausulae* – is moved from quintus to altus. Pavan 5 has the same voicings as pavans 1-3; but in pavan 6, the *clausula tenorizans* is moved to the quintus, and back to the tenor in pavan 7. The final cadence of all the third sections is retained with the same voicings throughout the seven pavans. In no. 4, however, the fifth degree above the final is not used – instead the third (C[#]) is doubled thus omitting the *altizans*. As in the case of other details, this also draws attention to the fourth pavan as the centre of the seven pavans.

The Bassus

The initial phrase of the bassus of pavans 1-6 also changes character. In pavans 1-3 it begins with a closed, circular or static movement, starting on A and returning to A (Exx. 1a-c). Again, pavan 4 is exceptional, since the bassus has a four-bar long descending line (Ex. 1d), which turns into an ascending line in both pavans 5 and 6 (Exx. 1e-f). The initial phrase of the last pavan, however, is the stepwise

⁵² On cadential voicings see note 47.

Pavan	1			2			3			4			5			6			7		
Section	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Cantus	c		c	c		c	c		c	c		c	c	c	c	c		c	c		c
Altus		c			c			c		a				a	c		a	c		a	c
Tenor	t	a	t	t	a	t	t	a	t	t		t	t	a	t		a	t	t	a	t
Quintus	a		a	a		a	a		a				a	t	a	t	t	a			a
Bassus	b	t	b	b	t	b	b	t	b	b		b	b	b	b	b	b	b	b	t	b

c: *clausula cantizans*

a: *clausula altizans*

t: *clausula tenorizans*

b: *clausula basizans*

Table 3. Cadences at end of sections of pavans 1-7, placement of the cadential voicings, *clausulae cantizans, tenorizans, basizans and altizans.*

descending fourth which otherwise is found only in the upper parts of the previous pavans. Thus Dowland has created a mirror image in the seventh and last of the *Lachrimæ* pavans. The composer has opened with a device which, when transferred to the bass, implies a Phrygian cadence on E (Ex. 1g).

Music Analysis: Conclusion

Though the external signifiers – final, transpositional system and clef combination – suggest a static outer form of pavans 1-7, an analysis of some of the significant internal elements indicates that fundamental changes truly take place, especially during pavans 4, 5 and 6; pavans 2 and 3, however, are kept within the framework of the first pavan. Tables 2 and 3 indicate that pavan 4 is the central piece in which interesting developments begin to appear: there is no emphasis on the minor sixth, *e'-c''*, as in the first three pavans and especially as in the first pavan; rather, it is the interval, *a'-c''*, which seems to be stressed. In addition, cadential degrees other than those employed in the previous pavans are implied and emphasised in pavan 4, and in the middle section of the pavan use is suddenly made of new accidentals (D^\sharp , B^b). That pavan 4 is the centre, is also indicated in the overall hierarchical structure of the collection (Table 1). Some details, such as the cadential hierarchy, the use of additional chromatic alterations in the middle sections of pavans 5 and 6 and the changes in the melodic framework, are continuously developed. It is evident, nevertheless, that pavan 7 halts this development and returns to employing elements exploited in the first three pieces.

How are these melodic and cadential transformations, which slowly and subtly take place during the seven *Lachrimæ*, to be interpreted? Many details suggest that the first pavan should be classified as a mode 3 piece: the minor sixth, *e'-c''*,

is the *repercussio*⁵³ of mode 3, and the Phrygian cadence is the most important cadence of modes 3 and 4. Though the final of these two modes is E, it is very common to find pieces ending on A instead – A is the co-final and appears as a consequence of the Phrygian cadence. In addition, the same initial melodic construct can be found in polyphonic music which contemporary theorists designated as being in mode 3. Thus Lasso's motet, "In me transierunt" (1562) which was seen as a text-book example of mode 3, shows very similar characteristic features as Dowland's *Lachrimae Antiquae*.⁵⁴ Lasso employs the same melodic pattern as Dowland does in the first bars of the quintus.⁵⁵ Furthermore, Lasso makes extensive use of the Phrygian cadence and his bass-line is similar to the one Dowland employs in the second pavan. It is possible to categorise the first three pavans as being in mode 3 of the octenary system; however, the characteristic elements of mode 3, giving the pieces their archaic form, are slowly transformed indicating that Dowland is consciously playing with the traditional features of the 8-mode system. In the fourth pavan, for example, the composer suggests a weak Phrygian cadence on the fifth above E (Ex. 2d, cantus-tenor). In the 8-mode system, B was used extremely seldom as part of a *clausula basizans* (B-E), and if employed, it was certainly as a transitional cadence.⁵⁶ Even according to the 12-mode system, in which the B theoretically was considered a regular cadential degree, theorists argue that because of its harshness cadences on A and C preferably should be employed.⁵⁷

Many of the alterations can therefore be characterised as extending the boundaries of the octenary system – at times even going beyond it. Does this consequently indicate that Dowland's compositional construct was not the traditional 8-mode system, but rather the 12-mode system according to which A and C are proper finals and not merely co-finals? Some elements would seem to adhere better to Glarean's 12 modes: the external signifiers, that is the final, range and octave species (cantus: *e'-a'-e''*) suggest mode 10 (see also note 47). The melodic structure of pavans 4-7 would seem to confirm this classification.⁵⁸ It is also in these pavans that the minor sixth leap (the traditional *repercussio*) is avoided. The pitch C has become a cadential degree rather than part of the interval E-C – this

⁵³ *Repercussio* is the interval of repercussion, that is the interval between the final and a secondary focal note. The *repercussio* is often part of the melodic framework, and the notes are usually employed as cadential degrees.

⁵⁴ Orlando di Lasso, *Sacrae cantiones quinque vocum*, Nuremberg 1562, F.X. Haberl (ed.), *Orlando di Lasso: Sämtliche Werke*, Leipzig 1908, vol. 9, pp. 49-52. On modal designations of Lasso's piece, see e.g. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, p. 73; Hoffmann (1582) sig. D5^r; Raselius (1589) sig. G7^v; Calvisius (1600) p. 51; and Nucius (1613) sig. I4^v.

⁵⁵ For modern discussions on the melodic patterns of modes 3 and 4, see in particular Meier (1988) pp. 226-34; and Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992, pp. 72-86.

⁵⁶ This development was already implied in pavan 4 in which the second section begins with a brief cadence on E, employing the *clausula basizans* (bb. 9-10).

⁵⁷ E.g. Calvisius (1592) sig. H4^r.

⁵⁸ On the melodic patterns of modes 11 and 12, see Meier (1992) pp. 86-95, 135-40.

also agrees with the dodecachordal system. It is only because of the internal features (*repercussio*, Phrygian cadence, e.g.) that pavans 1-3 are not so easily classified as mode 10. Though it would be highly original, it is also possible that the composer has utilised both modal systems: the traditional and conservative 8-mode system for pavans 1-3, and for the remaining four pavans Dowland has employed the more modern 12-mode system. This would also be in accordance with the allegorical interpretation.

The confusion was presumably just as great for Dowland's contemporaries as it is for us today. Especially modes 3 and 4 created many obstacles and disagreements among theorists trying to classify music by studying internal characteristics. The close relationship between modes 3, 4 and modes 9, 10 is very much accentuated by theorists adhering to the 12-mode system.⁵⁹ It is also possible that Dowland merely used a tonal category (final: A, low clefs and *cantus durus*) as his basis, and on this chose to create a framework employing characteristic features associated with the traditional Phrygian modes. Within the tonal category, these features have slowly changed to such an extent that the link with the original framework, as found in pavan 1, has vanished; however, it is partly established in the seventh pavan where both new and old devices are found. While Dowland experiments with the internal features, it does not interfere with an overall classification of the *Lachrimæ* to a specific tonal category. Whatever classification system Dowland might have adhered to, the conclusion remains that significant, internal characteristics are, indeed, slowly changing from pavan 1 to 7.

Synthesis: Text, Symbolism and Music

The music analysis suggests that the first three *Lachrimæ* form one, nearly static group. These pavans would fit mode 3 of the traditional 8-mode system or are kept within an archaic framework of mode 10 of Glarean's 12-mode system. The introductory bars of the bassus outlines a closed or 'circular' movement. No unusual musical devices are employed. Also the titles (and interpreting them in terms of number symbolism) indicate that the three pavans can be seen as constituting one group – an allegory of the celestial world in which the first pavan is "the fontaine of all vertue and power".⁶⁰ The number one was indivisible and considered the source of all numbers (but not a number itself) and associated with the divine creator;⁶¹ this symbolism relates to *Lachrimæ Antiquæ* (old/original tears), the archetype of the following *Lachrimæ*.⁶² The second pavan, *Lachrimæ Antiquæ Novæ* (new old/original tears), is the first creation based on the original

⁵⁹ See e.g. Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venice 1558/repr. 1573, lib. iv, cap. 22-23, pp. 401-2, 416; Calvisius (1592) sig. H4^r; and Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Bologna 1673, pp. 138, 140 (ex.).

⁶⁰ Ingpen (1624) p. 30.

⁶¹ Ingpen (1624) p. 12; and Agrippa (1531/1651) vol. 2, p. 174.

⁶² The Latin terms have been translated using Thomas Thomas, *Dictionarium linguae latinae et anglicanae*, London 1587.

and marks the beginning of division and development.⁶³ The third pavan, *Lachrimæ Gementes* (groaning tears), is the first of two to have a title unambiguously indicating lament. The second and third pavans, approaching the fourth, move further away from the original source of the celestial world.

Similarly, pavans 4, 5 and 6 make up another group, representing the elemental or material world. The number four symbolised the “perpetuall fountain” of nature and production, and was considered highly significant as it embodied the material world (four winds, four seasons, four temperaments, four elements, e.g.).⁶⁴ Many details found in the fourth pavan, *Lachrimæ Tristes* (grave or bitter tears), have changed character: the confrontation between new and traditional methods of approaching a cadence on E is evident; the *repercussio* is avoided; and for the first time, the bass line reveals a determined descending octave (Ex. 1d), perhaps symbolising man’s fall from the celestial world to the terrestrial. What at first sight would seem to be a mistake might be intentional: the clefs of the tenor and quintus of pavan 4 have been exchanged (Table 1) as well as the ambitus of the two parts. But the melodic material of the initial phrase of the tenor and quintus is the same as in the first three pavans. In spite of the change of clef, the *clausula tenorizans* is still found in the tenor as in pavans 1-3, and 5 (see Table 3), and not in the quintus, as one might expect if the parts were misplaced.⁶⁵ This detail is obvious for those placed around a table reading the music for the first time, and it seems that Dowland thus has been able to draw attention to pavan 4, presumably provoking a minor delay between pavans 3 and 4.

From a music-analytical point of view, pavans 5 and 6 can be seen as a dynamic development of ideas sown in the fourth pavan. Pavan 5, *Lachrimæ Coactæ* (i.e. to prove, to mix),⁶⁶ is interesting, because both number and title refer to an alchemical process of mixing two opposite forces – feminine and masculine (2+3), for instance.⁶⁷ Five was dedicated to the god Mercury; and mercury as a metal was an important ingredient in the alchemical process of finding the Philosophers’ Stone.⁶⁸ It is apparent that Dowland is experimenting in pavan 5 (Table 2):

⁶³ Ingpen (1624) p. 13; and Agrippa (1531/1651) vol. 2, pp. 174-76.

⁶⁴ Ingpen (1624) p. 30; and Agrippa (1531/1651) vol. 2, pp. 183-87.

⁶⁵ Richard Rastall, “Spatial Effects in English Instrumental Consort Music, c. 1560-1605”, *Early Music* 25 (1997) pp. 282-83, argues that the reversal of the clefs is probably an error.

⁶⁶ Holman (1999) p. 56, believes that the title, *Lachrimæ Coactæ*, “‘enforced tears’ or perhaps ‘insincere tears’ or even ‘crocodile tears’ suggests a connection with one of the most striking melancholy types: the revenger or malcontent”. However, when reading Thomas (1587), one arrives at a different conclusion: “*Coactus*: Assembled, gathered, growne together, constrained, forced, compelled, wrought”; “*Cogo ex Con & Ago*: To gather, to assemble, to bring together: to make thicke: to close or knit together: also, to constraine, to driue in, to make to goe in by force, to compell or force: to restraine, to conclude & inferre necessarilie: to proue by strong argument: to set or bring in order, to milke a beast”.

⁶⁷ Ingpen (1624) p. 39; and Agrippa (1531/1651) vol. 2, p. 188. A common alchemical interpretation of “solve et coagula” was the loss and transformation of form; Roger Bacon, *The Mirror of Alchimy*, London 1597, p. 32, explains: “This solution and congelation [...] are the solution of the bodie, and the congelation of the Spirite, and they are two, yet haue but one operation”.

⁶⁸ That is, seeking the knowledge to attain the primal state of being as Adam and Eve in Paradise.

he has employed six different accidentals in the middle section in comparison with five in both pavan 4 and 6; in addition, no obvious use of the archaic elements – the *repercussio* and the Phrygian cadence – are found. After bringing together opposite forces, the sixth pavan appears: the number is the most perfect in nature as $1+2+3$ equals $1 \times 2 \times 3$; God created the World in six days, and it is also the number of redemption;⁶⁹ six was dedicated to the goddess of love, Venus, and the title of the sixth pavan is *Lachrimæ Amantis* (the lover's tears). Love, the desire of divine beauty (*Venus coelestis*), was an important part of the process in regaining divine knowledge and the former position in Paradise. In *Lachrimæ* 5 and 6 the initial phrase of the bass has become an ascending line (Exx. 1e-f), which could be interpreted as man's awakening desire to return to his former position. Comparing the second sections of pavans 1-3 with 4-6 (Table 2), it becomes evident that Dowland is experimenting with the cadential degrees and the use of accidentals, thereby emphasising the grouping of the pavans. The B, which was highly irregular as a cadential degree in the 8-mode system and very seldom used in polyphonic music, gains more and more prominence through pavans 4, 5, and 6 (the elemental world).

In pavan 7, *Lachrimæ Veræ* (true tears), Dowland changes direction, employing elements which are in accordance with both modal systems. The descending fourth, which is very audible in the first pavan, where it is found in the highest part, occurs also in the seventh, but transferred to the lowest part (Ex. 1g). In the second section of *Lachrimæ Veræ*, Dowland returns to the original use of the Phrygian cadence; yet he does not avoid exploitation of the B in order to form a cadence on E (Ex. 3). Thus the composer has successfully combined the use of old and new procedures within the same piece. While *Lachrimæ Antiquæ* is the original source and foundation of the following pavans, *Lachrimæ Veræ* is the synthesis of pavans 1-6. This process could be compared with Agrippa's comment that seven symbolises that the "soul joins the body" – that is, the celestial and the elemental worlds are coalesced, and together with the opposition experienced (original tears and tears of lament) they become ultimately a complete entity expressed through the seventh pavan, "the true tears".⁷⁰

The circle has now been completed as described in the poem "Flow my teares". Is that what Dowland wished to portray in the music? That is, by employing a development of specific internal characteristics, the composer has sought to illustrate (or rather to make audible) the common and highly popular Elizabethan notion of the Fall of man – a concept which for the Elizabethan intellectual conveyed the whole meaning of life. From a state of complete tranquillity in the celestial spheres (pavans 1-3: near-static, archaic), man was expelled (pavan 4: irregular characteristics begin to appear) and through a painful learning process (pavans 5-6: full-blown experiments), it was possible to regain the previous state

⁶⁹ Ingpen (1624) p. 44; and Agrippa (1531/1651) vol. 2, p. 191.

⁷⁰ For different conclusions, see Pinto (1997) p. 61; and Holman (1999) p. 60.

of happiness (pavan 7: the coalescence of old and new devices). It is *Lachrimæ Antiquæ*, the old/original tears, which through a slow process are metamorphosed into *Lachrimæ Veræ*, the true, uncorrupted tears. It is tempting to suggest that this is what Dowland refers to when stating in the dedication to Queen Anne:

Vouchsafe then (worthy Goddess) your Gracious protection to these showers of Harmonie, least if you frowne on them, they bee Metamorphosed into true teares.⁷¹

RESUMÉ

I 1604 udgav John Dowland *Lachrimæ, or Seaven Teares*. Samlingen, der består af 21 instrumentale dansesatser, heriblandt de syv berømte tårepavaner, er dedikeret til dronning Anne, Christian IV's søster. Nærværende artikel søger at belyse samlingens overordnede struktur med inddragelsen af tidens allegoriske og symbolske begreber.

Samlingens mest originale satser – de syv *Lachrimæ*-pavaner, som specielt fremhæves i titlen – er genstand for en nærmere analyse, der består af to dele: 1) da den første pavane *Lachrimæ Antiquæ* er et arrangement af hhv. Dowlands lutsolo "Lachrimæ Pavan" og hans lutsang "Flow my teares", er en fortolkning af digtet sammenholdt med andre digte fra perioden, ligesom den elisabethanske filosofi og æstetik er inddraget; 2) den musikalske analyse tager sit udgangspunkt i samtidens musikteoretiske begreber. Hele analysen sammenstilles med de enkelte pavaners latinske titler og plads i samlingen.

Således afdækkes det, hvordan Dowland måske har søgt at illustrere den umådeligt populære filosofiske forestilling om menneskets higen efter at opnå samme lyksalige tilstand som Adam og Eva før uddrivelsen fra Paradiset.

⁷¹ Dowland (1604) sig. A2^r.

Musikalsk symbolisme

*En indkredsning af symbolismen og en særlig musikalsk symbolisme inden for 'det moderne'**

Af ESBEN TANGE

En af 'det modernes'¹ vigtigste fremtrædelsesformer er symbolismen, der i Danmark fik en væsentlig stemme i tidsskriftet *Taarnet*. Heri skrev tidsskriftets redaktør Johannes Jørgensen i 1893 artiklen "Symbolisme":

Kunstneren derimod fatter, instinktmæssigt og intuitivt, Tilværelsens sande Væsen. Han føler sin Sjæls Sammenhæng med Naturens Sjæl og aner bag Tingenes tilsyneladende LigeGYldighed en hjemlig Verden, hvori hans Aand har en evig Indfødsret.

Den sande Kunstner er derfor nødvendigt Symbolist. Hans Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprungen. [...] Virkeligheden bliver for ham kun en højere Verdens Symbol.²

Johannes Jørgensens artikel i *Taarnet* kan opfattes som en programerklæring for symbolismen i Danmark. Året inden skrev den østrigske forfatter og litteraturkritiker Herman Bahr sit programskrift om symbolismen, hvori han gør rede for en overleveret symbolisme – forstået som romantikken fra Goethe til Wagner og Victor Hugo – og så en ny symbolisme, hvis kodeord er nerver og stemning.³ Igennem det sansebare symbol vil den nye symbolistiske kunstner fastholde og udtrykke den stemning, der fører ind til selve nerven – til den enkelte kunstners mentale tilstand. Men samtidig har den symbolistiske kunstner også kontakt med en større verden uden for det rent menneskelige. Han genkender den "Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprungen", som Johannes Jørgensen skriver. Både i romantikken og i symbolismen er der en grundforestilling om, at verden er metafysisk; at verden er større og mere end den erfaringsverden, vi normalt opfatter. Men i modsætning til symbolisterne, der i trods mod naturalismens åndløse materia-

* Nærværende artikel er baseret på forfatterens kandidatspeciale, Esben Tange: *Symbol og symbolisme omkring år 1900 eksemplificeret ved Rued Langgaards Sferernes Musik*, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1999. Specialet består af en teoretisk diskussion af symbolisme og musikalsk symbolisme, en symbolistisk betydningsanalyse af Rued Langgaards *Sferernes Musik* (1916-18) samt en indkredsning af en særlig symbolistisk musikæstetik gældende for Rued Langgaards musik i årene 1915-24.

¹ Jf. diskussionen af 'det moderne' nedenfor s. 43.

² Johannes Jørgensen: "Symbolisme" (1893), *Taarnet*. *Udgivet af Johannes Jørgensen 1893-1894*. *Fotografisk optrykt med efterskrift og registre ved F.J. Billeskov Jansen*, København 1981, bind 1, s. 55.

³ Hermann Bahr: "Symbolisten" (1892), Gotthart Wunberg (ed.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, s. 248-54.

lisme insisterer på en åndelig dimension i tilværelsen, kunne romantikkens kunstnere referere til en panteistisk verdensanskuelse, idet troen på en enhed mellem Gud og verden stadig var intakt. Denne tro er baseret på en længsel efter en 'gylden tidsalder', der ganske vist fortoner sig i en fjern fortid, men ikke desto mindre er styrende for den romantiske forestillingsverden:

Vor Zeiten, wohl unendlich fern, muß die Welt einmal eine universale harmonische Einheit gewesen sein, ein goldenes Zeitalter, in dem es keine Trennung, keine Grenzen gab, weder zwischen Mensch und Natur, noch zwischen den Künsten.⁴

Til trods for at den romantiske bevidsthed er præget af identitetskrise og tabfølelse, da der er et misforhold mellem den umiddelbare virkelighed og den alment givne forestilling om en oprindelig universal harmonisk enhed, så er der altså netop denne forestilling at søge tilflugt i. Derimod gælder det for symbolisterne, at "oventil er Udsigten lukket for det moderne Menneske";⁵ hvilket er en indirekte reference til Friedrich Nietzsches manende formulering: "Gud er død"⁶ og en påpegning af, at der ikke længere er nogen religiøs og etisk konstant at henviser til, hverken i menneskelivet eller i kunsten. Ikke desto mindre forsøger den symbolistiske kunstner at opbygge en metafysisk forankret virkelighedsforståelse, der kan udfylde det åndelige tomrum, som gudstabet har efterladt. Der ved bliver det også muligt at skabe en åndelig klangbund for symbolet.

Det mangetydige symbol

Denne åndelige klangbund er oftest af synkretistisk karakter, idet symbolisterne i høj grad må skabe og udtrykke deres metafysiske forestilling ved hjælp af de overleverede filosofiske og religiøse systemer, der nu forbindes på en ny måde. Dette kan bl.a. opleves i Alexander Skriabins orkesterværk *Prométhéus. Ilddigt* (1908-10)⁷ og i Rued Langgaards *Sferernes Musik*, der begge refererer til en teosofisk forestillingsverden.⁸ En konsekvens af, at den enkelte kunstner må opbygge et eget betydningsunivers af synkretistisk art eller vælge ud blandt tidens mere eller mindre veldefinerede filosofiske og religiøse retninger, er, at den åndelige klangbund, som symbolet opererer i, udgør et udstrakt kontinuum, der kan opfattes som den symbolistiske tidsånd. Skiftende elementer af dette kontinuum gøres så til kernepunkter hos den enkelte kunstner og i det enkelte kunstværk. Af samme grund er symbolbrugen og dermed også det symbolistiske kunstværk som sådan i udstrakt grad individualiseret:

⁴ Peter Rummenhüller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989, s. 13.

⁵ Jørgensen (1893) s. 53.

⁶ Friedrich Nietzsche: *Således talte Zarathustra*, København 1983, s. 9. Værket er skrevet 1883-85 og første del, hvori gudstabet tematiseres, udkom 1883.

⁷ Faubion Bowers: "Prometheus: The Poem of Fire", i partituret til Alexander Skriabin: *Prométhéus. The Poem of Fire*, London 1980, s. iii.

⁸ Teosofien er en væsentlig forudsætning for ikke blot *Sferernes Musik*, men for en række værker i Langgaards symbolistiske periode 1915-24; jf. Tange (1999) s. 89-100.

Das gleiche Symbol mag für den Autor etwas anderes bedeuten als für den Leser, und für den einen Leser etwas anderes als für den anderen. Aus alledem geht hervor, daß ein Symbol nicht in einer einzigen Schicht des Geistes wurzeln und sich nicht auf einer einzigen Ebene des Seelenlebens bewegen kann [...].⁹

Som en konsekvens af symbolets mangetydighed kræver det et eksplicit studie af en række faktorer at aflæse symbolerne i et symbolistisk kunstværk, bl.a. indsigt i den pågældende kunstners metafysiske forestillingsverden samt klarlægning af, hvordan denne afspejler sig i symboler i vedkommendes kunstværker. Disse symboler sanses gennem stemningen, der ofte er et labilt univers med udgangspunkt i en konkret kunstnerisk virkelighed og med tråde ud i det “moderne nerveliv”, som den danske litteraturkritiker Valdemar Vedel i 1888 betegnede tidens åndelige atmosfære.¹⁰ Som en konsekvens af det kaldte symbolisterne sig også syntetister, idet de mente deres kunst bestod af en syntese, hvor det ydre og det indre – natur og sind – smelter sammen, og hvor form, betydning og sansning bliver ét.

Distancering

På samme tid som det symbolistiske kunstværk er præget af en syntese, hvor en række elementer samles til et hele, er det også et splittet og sammensat værk, da det afviser naturalismens mere virkelighedsnære motivafbildning. Proportionerne er ofte atypiske og sammensætningen af elementer fører til en distancering fra de velkendte konfigurationer. Distancen opstår, idet det naturalistiske forlæg for kunstværket på den ene side kan skelnes og på den anden side sløres af de kunstgreb, der foretages. Der er altså et skin af det bekendte, men samtidig en omformning, som sætter det kendte i en distanceret belysning.

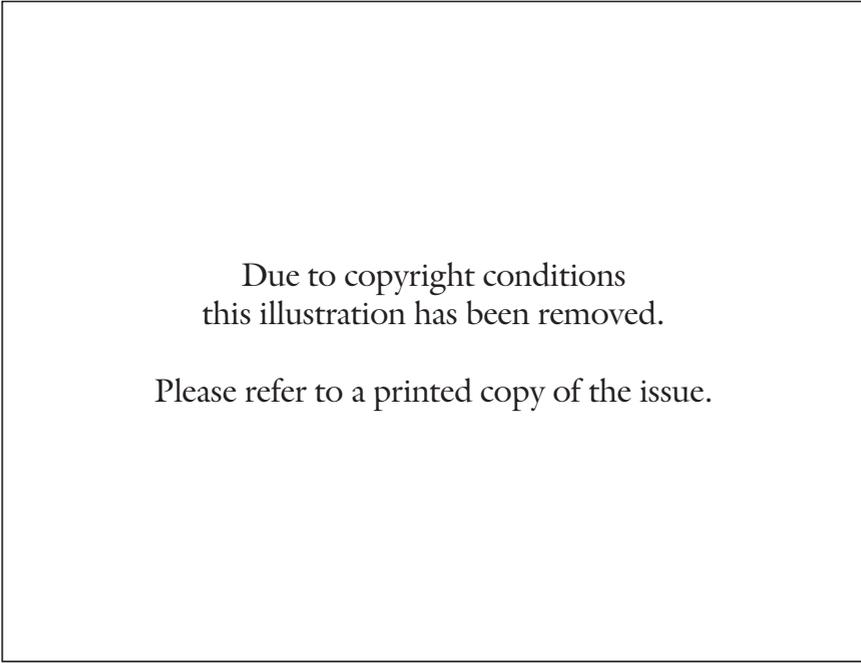
Distanceringen er fundamental i den symbolistiske kunst, da den symbolistiske betydningsdannelse delvis er en konsekvens af de brudflader, der opstår når vante logiske sammenhænge mellem forskellige elementer i kunstværkets fremtoning nedbrydes. Sammen med betydningsfelter placeret uden for det konkrete kunstværk er brudfladernes karakter og indhold styrende for kunstværkets endelige betydning, og som en følge af dette er der i princippet ingen grænser for, hvilke motiviske elementer det symbolistiske kunstværk kan bestå af. Af samme grund er symbolisme ikke en stil.

Symbolismus ist kein Stil; er bedient sich jedoch vielfältiger Stilmittel, die er seiner jeweiligen Aussagetendenz anpaßt, und gleicht damit dem Manierismus. Alle symbolistischen Mittel dienen zunächst der Verfremdung, der Auflösung konventioneller Naturvorstellungen: die Natur muß gleichsam aufgelockert werden, um neue Vorstellungen beinhalten zu können.¹¹

⁹ Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, s. 45-46.

¹⁰ Henrik Wivel: *Den store Stil. Dansk symbolisme og impressionisme omkring år 1900*, København 1995, s. 24.

¹¹ Hofstätter (1965) s. 78.



Ill. 1. J.F. Willumsen: Frugtbarhed, radering (1891).

I forlængelse af ovenstående arbejder Hofstätter med begrebet permutation.¹² Permutationen opstår, når der i det samme kunstværk sammenføres forskellige elementer, som ud fra en naturalistisk kunstopfattelse må opfattes som fremmedlegemer i forhold til hinanden. Dette kan foregå på to niveauer, der er indbyrdes uafhængige: naturalistisk permutation og stilistisk permutation. I tilfælde af en forandring eller kunstig prægning af et naturalistisk motiv – som f.eks. afbildning af fantasi- og fabeldyr – drejer det sig om naturalistisk permutation, og i tilfælde af en sammenføring af forskellige stilarter i det samme kunstværk er der tale om stilistisk permutation. Som en følge af den stilistiske mangfoldighed, der præger den stilistiske permutation, fremgår det ofte, at den symbolistiske kunstner i samme værk både benytter sig af fortidens og samtidens stilistiske hovedretninger. Herved understreges det, at symbolismen som nævnt netop ikke er en stil, men snarere en æstetisk strategi og virkelighedstilgang.

Tingen

Samtidig med at der benyttes en anden logik end den overleverede i sammensætningen af det symbolistiske kunstværks delelementer, dyrkes særlige fysiske fremtrædelser ofte i en usædvanlig grad. Derved opstår der et usædvanligt sanseligt udtryk, der kan sammenfattes i begrebet 'tingen'.

¹² Hofstätter (1965) s. 81-91.

J.F. Willumsens radering *Frugtbarhed* (1891) (se ill. 1) er trods en primitivistisk stil både et eksempel på en usædvanlig samtidighed af værkelementer og et mønstereksempel på dyrkelse af 'tingen', hvilket kommer til udtryk i de omhyggeligt udpenslede tern på den gravide kvindes forklæde samt i det sindrige net af forgreninger, der skabes ud fra et enkelt aks' knopskydninger. Herved fremelsker de ornamentale forgreninger en 'tingens' egen æstetik og tilfører kunstværket et dynamisk element i samspillet med det motiviske udgangspunkt. Denne dyrkelse af 'tingen' kan have et utal af former. Hos symbolistiske digtere kan det komme til udtryk i en særlig sprogtoner eller i eksponeringen af et særligt miljø, og hos komponisterne kan der f.eks. opleves en forkærlighed for særlige instrumenteringer eller akkordmæssige strukturer.

I 'det moderne' får det materialistiske i form af 'tingen' en anden betydning end det havde i naturalismen, da det i 'det moderne' dyrkes for sin evne til dels at være eksponent for det strengt personlige, der er knyttet til en subjektiv sansning af genstande og elementer præget af særlige materialistiske karakteristika, dels for at udgøre det punkt, der giver adgang til en åndelig dimension hinsides 'tingens' fysiske fremtrædelse. I tilfældet med Willumsens *Frugtbarhed* understøttes dette skift i betydning af det digt, der indgår i selve motivet.

<p>L'art ancien a son ancienne langue que le monde peu á peu a appris á comprendre. Un art nouveau a une langue nouvellement formée que le monde doit apprendre avant de la comprendre.</p>	<p>Den gamle kunst har sit eget sprog som man lidt efter lidt lærer at forstå. En moderne kunst har et nyt sprog som man må lære, før man forstår den.¹³</p>
---	---

Henrik Wivel kalder Willumsens radering for "et programværk for halvfemsernes symbolisme",¹⁴ idet teksten varsler en moderne kunst med et nyt sprog: symbolismen. En del af det nye sprog kommer i dette tilfælde til udtryk ved, at selve kunstværket ikke blot består af traditionelle motiviske elementer, idet teksten er ridset ind i stålpladen og omslynger aksets rod, som var det en del af motivet. To forskellige medier – et billedligt og et tekstligt – er altså forenet og kan således tilføre hinanden betydning, lige såvel som de hver især, isoleret set, kan formidle en egen betydning. I praksis er Willumsens *Frugtbarhed* både en programerklæring for den nye symbolistiske kunst som sådan, og så desuden et symbolistisk billede i sig selv, der på samme tid skildrer og besværges frugtbarheden. Og for at ingen skal være i tvivl om betydningen af *Frugtbarhed*, har Willumsen if. Henrik Wivel endda forsynet raderingen med en ledsagende forklaring: "En frugtsommelig Kvinde og et af sig selv stadig spirende Ax som Symbol paa Formeringen".¹⁵

Ganske vist er der ikke noget nyt i, at et kunstværk som f.eks. Willumsens radering har en titel, ligesom der heller ikke er noget usædvanligt i, at kunstneren

¹³ Oversættelse i Leila Krogh: *Katalogbog. J.F. Willumsens Museum*, København 1986, s. 12.

¹⁴ Wivel (1995) s. 26.

¹⁵ Wivel (1995) s. 26.

har knyttet ledsagende forklaringer til kunstværket. Derimod er det nyt, analogt med 'det nye sprog' som nævnt ovenfor, at teksten, og det teksten formidler, er blevet en integreret del af kunstværket, således at tekst og – i dette tilfælde et visuelt – kunstnerisk udtryk begge er blevet forudsætninger for opfattelsen af kunstværket i sin helhed. Dertil kommer at *Frugtbarhed* er et godt eksempel på skabelsen af en særlig stemning, der ofte præger symbolistiske kunstværker. Litteraturforskeren Bo Hakon Jørgensen betoner det symbolistiske kunstværks "bestræbelse på at suggerere en stemning af betydning",¹⁶ hvilket oftest foregår ved så at sige at forlænge og fastholde en stemning i tid. På dette felt har musikken et fortrin, da toner netop udspiller sig i tid og kan fastholdes over længere stræk, hvorved en sjælelig tilstand kan rodfæstes. Men også forfatteren eller billedkunstneren kan opbygge en stemning. Enten ved hjælp af et slående billedligt udtryk eller ved hjælp af en særlig dyrkelse af 'tingen'. I tilfældet med *Frugtbarhed* opleves dette især via det vidt forgrenede aks, der lader til at fortsætte udover raderingens flade. Derved oplever man som beskuer, at dette blot er spiren til et måske uendeligt fletværk af indbyrdes relationer, hvilket stemmer godt overens med udsagnet om frugtbarhed, da det ufødte barn stadig kun står på tærsklen af det egentlige jordiske liv. Willumsens *Frugtbarhed* udtrykker altså en stemning af spirende liv, der i sin natur som uendeligt forgrenet og uoverskueligt forlængst har sprængt den tilstillede billedramme. Herved viser stemningen sig også i princippet at være allestedsnærværende og af syntetisk karakter; den rækker ind i menneskets psyke, den indhyller virkelighedens fysiske fremtoning, og i kunstværket skaber stemningen en sanselig baggrund og forudsætning for symbolernes virke.

Symbolistisk kunst

Med udgangspunkt i den præsenterede forståelse af symbolismen som en historisk forankret virkelighedstilgang og selvstændig æstetisk retning opfattes den symbolistiske kunst som en metafysisk kunst, der udspiller sig i det tomrum, gudstabet har efterladt. Herved refereres der både til lighedspunkterne og forskellene mellem symbolbruget i henholdsvis romantikken og symbolismen, da den metafysiske dimension er gældende for både den romantiske kunst og den symbolistiske kunst, mens gudstabet er et særligt vilkår, der kun er gældende for symbolismen omkring år 1900 og frem.

Det enkelte symbolistiske kunstværk er præget af sansebare symboler, der udtrykkes gennem stemninger. Heri indgår en dyrkelse af 'tingen', men samtidig forudsættes det, at den enkelte kunstner er i stand til at skabe en åndelig betydning af syntetisk karakter igennem de stemningsbårne symboler.

¹⁶ Bo Hakon Jørgensen: "Feberen i blodet – om suggestion og symbol", Bente Scavenius (ed.): *Grib tiden*, København 2001, s. 188.

Musikalsk symbolisme og 'det moderne'

De symbolistiske kunstformer par excellence er poesi og malerkunst.¹⁷ Derimod er symbolisme ikke anerkendt som en musikalsk betegnelse.¹⁸ Det er dog muligt at indkredse en selvstændig musikalsk symbolisme inden for Carl Dahlhaus' forståelsesramme for en selvstændig musikhistorisk periode fra 1889 til 1914, som karakteriseres som 'det musikalske moderne', og som er baseret på Hermann Bahrs beskrivelse af 'det moderne'.¹⁹ Ganske vist havde begrebet 'det moderne' ikke nogen entydig betydning omkring 1900,²⁰ og tillige falder en del af de værker, der kandiderer til at kunne forstås inden for begrebet 'det musikalske moderne', uden for den tidsramme på 25 år, som Dahlhaus opstiller for perioden. Men da 'det moderne' blev opfattet som en bred forståelsesramme for tidens åndelige selvforståelse,²¹ udgør det også en vigtig forudsætning for – samt et selvstændigt spor i – den efterfølgende tids kunstopfattelse og dermed også en mulig æstetisk strategi for den umiddelbare eftertids komponister.

Hos bl.a. Hermann Bahr får man en fornemmelse af, hvilken forandrende kraft 'det moderne' udgjorde i datidens samfund. I hans essay "Die Moderne" fra 1890 er tonen desperat og defaistisk, og sproget er præget af religiøse billeder både i beskrivelsen af 'det moderne' som en undergangskultur og i præsentationen af den mulige udfrielse i kraft af 'det modernes tro':

Es geht eine wilde Pein durch diese Zeit und der Schmerz ist nicht mehr erträglich. Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall. Ist es das große Sterben, das über die Welt gekommen? [...]

Daß aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, daß es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne.²²

Kunsten er altså det medium og den åndelige kraft, der skal udfri menneskeheden af den lidelse, som Bahr bl.a. omtaler som "den store død".²³ Et af de

¹⁷ Digteren Charles Baudelaire opfattes af mange som en stamfar til symbolismen, der siden blev præget af bl.a. digteren Stéphane Mallarmé i Frankrig. Også billedkunstnerne Paul Gauguin og Odilon Redon var centrale skikkelser i symbolismen. Blandt de førende danske repræsentanter finder man bl.a. Johannes Jørgensen og Sophus Claussen samt J.F. Willumsen og Johan Rohde.

¹⁸ F.eks. er ordet "symbol" eller "symbolisme" overhovedet ikke nævnt i *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

¹⁹ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, s. 280.

²⁰ Tange (1999) s. 8.

²¹ Dahlhaus opfatter ikke sin tidsramme for 'det musikalske moderne' som ufravigelig. Afhængig af hvilke kriterier man sætter, kan også 1908 og 1924 opfattes som afslutning på det 'det modernes' epoke og dermed som den egentlige begyndelse på 'det 20. århundredes musik'. Dahlhaus (1980) s. 281.

²² Hermann Bahr: "Die Moderne" (1890), Wunberg (1981) s. 189.

²³ Herved skaber Hermann Bahr en forbindelse mellem en bibelsk dommedagsforestilling og 'det modernes' virkelighed præget af gudstabet, som det formuleres af Nietzsche med "Gud er død".

musikværker fra årtierne omkring 1900, der forholder sig til – og forsøger at råde bod på – denne situation er Langgaards *Sfærenes Musik*, der selvom det er komponeret 1916-18 her henregnes under ‘det moderne’. Værket har tillige en række symbolistiske karakteristika, da det er præget af en distancering fra kendte musikalske formtyper og stilistiske udtryk og inddrager et metafysisk betydningsfelt. Dette ses bl.a. i form af en række deloverskrifter, der er knyttet direkte til passager i den musikalske tekst (se ill. 2).

SPHÄRENMUSIK

Eine Lebens- und Todes-Fantasie
für Soli, Chor, grosses Orchester und ein fernes Orchester

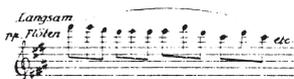
von

RUD LANGGAARD

geb. 1893 in Kopenhagen



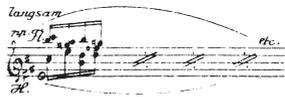
Wie Sonnenstrahlen auf einem mit duftenden Blumen bedeckten Sarg. —



Wie Sternenschimmer an einem bläulichen Himmel bei Sonnenuntergang. —



Wie Licht und Abgrund. —



Wie die Brechung der Sonnenstrahlen in den Wellen. —



Wie Tauperle schimmert in der Sonne an einem schönen Sommertag.



Sehnsucht — Verzweiflung — Extase.



Weitseele — Abgrund — Allerseelen.

<p><i>Agitato</i> Stimmen</p>	Ich will —
<p><i>Schnell</i> <i>ff</i></p>	Chaos — — — Ruin — — — fern und nah —
<p><i>agitato</i></p>	Blumen welken — —
<p><i>Feuertlich</i></p>	Blick durch Tränen auf die Sonne — — —
<p><i>Ein wenig belebt.</i> Viol. <i>ff</i></p>	Glockenreigen: Siehe, er kommt — — —
<p><i>zwei langsam</i></p>	Blumenevangelium — aus weiter Ferne.
<p><i>langsam/feierlich</i></p>	Der neue Tag — —
<p><i>Posaunen</i> <i>ff</i> (Schrei) <i>Schnell</i> Trommen (dröhnend) <i>ff</i></p>	Das Ende: Antichrist — Christ. — — —

Ill. 2. Programbladet til uropførelsen af *Sferernes Musik* i Karlsruhe den 26. november 1921. Gengivet efter Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi*, København 1993, s. 78-79.

Deloverskrifterne udgør i *Sferernes Musik* en væsentlig del af de ekstramusikalske elementer, der sammen med det klingende toneværk indgår i symboldannelsen. Ved hjælp af eksempler fra netop *Sferernes Musik* og med udgangspunkt i den overordnede symbolismeforståelse, som er sammenfattet i afsnittet om symbolistisk kunst, beskrives der her en række karakterer, der er eksplicite for den musikalske symbolisme: Momenter, permutationer, stemning, en anden logik og betydningsdannelse.

Momenter

[...] besynderlig sfæremusik med allehånde mere eller mindre prægnante motiver afløst af en fabelagtig larm med ni pauker og underlig hurtig klokkebimlen. Stil: hér Mahler, dér Schreker og dér Strauss, men alle misforstået.²⁴

Som den tyske anmelder bemærkede ved opførelsen af *Sfærerne Musik* i 1922, er værket bl.a. præget af stilblanding.²⁵ Dette er et typisk træk ved den symbolistiske musik og fører oftest til en sammensat storform, som ikke følger et traditionelt udviklingsforløb med en fortløbende progression. Derved nedtones den tidslige dimension, da der ikke udfoldes et samlet tidsligt forløb i hele værkets udstrækning, men til gengæld fører manifestationen af en fortløbende række af klanglige gestalter til en række musikalske tilstande præget af særlige rumlige karakteristika. Disse klanglige gestalter består ofte af en egen tonestruktur og klangfarve, som ikke bliver til som følge af en musikalsk bearbejdning gennem f.eks. tematisk og tonal udvikling. I stedet præsenteres disse klanglige gestalter som komplette blokke, der som regel optræder i det musikalske forløb uden forvarsel. Dette giver selvfølgelig problemer i forhold til de traditionelle analysemetoder knyttet til musik i den klassisk-romantiske tradition, der både tonalt og formmæssigt er baseret på en forestilling om sammenhæng og udvikling. Derfor har Bendt Viinholt Nielsen i forbindelse med arbejdet med Langgaards musik skitseret en formmodel, hvor musikken opfattes som bestående af en række 'momenter'.

Et moment kan så defineres som et antal takter, der er "stemningsbærende" i kraft af en egen melodik, harmoni, rytme, klangfarve og styrkegrad. Momenter er den uorganisk konciperede musiks byggeklodser, der i princippet er uafhængig af tematiske og motiviske forhold, men som hver for sig er karakteriseret ved stilistisk egalitet. Stil, gestik og klangfarve er lige så vigtige karakteristika som en melodisk bevægelse. Et moment kan således være alt fra et tema med akkompagnement til en to takter lang, vildt gestikulerende passage, der indgår som kontrastelement i en sats.²⁶

I kraft af den særlige sammensætning af musikalske parametre har hvert moment en musikalsk identitet og er ofte bærer af en egen stemning analogt med den

²⁴ Anmeldelse 18. maj 1922, *Berliner Lokal-Anzeiger*, af opførelsen af *Sfærerne Musik* i Berlin den 10. maj 1922. Citeret efter Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi*, København 1993, s. 100.

²⁵ Også i dag opfatter mange Rued Langgaards musik som usammenhængende og fragmentarisk. Dette kom bl.a. til udtryk ved den engelske førsteopførelse af Langgaards *Symfoni nr. 4 Løvfald*, der er beslægtet med og komponeret samme år, som *Sfærerne Musik* blev konciperet (1916). Symfonien blev spillet den 16. oktober 2001 i Birmingham og den 18. oktober skrev Andrew Clements bl.a. følgende i sin anmeldelse i *The Guardian*: "There's a programme of sorts (each section has a seasonal title); but it doesn't help to tease out the often clotted textures and abrupt transitions. The style is late Romantic, with more Wagner and Strauss than Brahms in the mix, but sometimes textures are allowed to pile up in an almost Ivesian way: the proportions are strange, and the thematic integration almost half-hearted?"

²⁶ Viinholt Nielsen (1993) s. 275.

betydning, som nævnes i afsnittet om symbolistisk kunst. Foruden den stemning, som skabes med musikalske virkemidler, er der ved begyndelsen af en række af momenterne knyttet de tidligere nævnte deloverskrifter. At stadfæste, hvor det ene moment slutter og det næste begynder, bygger nødvendigvis på en fortolkning, men netop i tilfældet med *Sferernes Musik* er denne fortolkning enkel at foretage, da momenterne er så godt som identiske med værkets umiddelbart opfattede struktur. Dette er også tilfældet i overgangen mellem de to sidste momenter: moment 21 (takt 549-98) og moment 22 (takt 599-620), der må opfattes som værkets kulmination (se eks. 1, s. 48-49). De to momenter afsluttende karakter er understreget ved den sidste deloverskrift "Das Ende: Antichrist – Christ. –"; som er knyttet til motiver, der første gang optræder i begyndelsen af moment 21 (jf. oversigten over deloverskrifter).

Moment 21 består af i alt 50 takter præget af eskalerende nuancer og tempo. Under hele forløbet har kor og pauker udholdt en d-mol akkord samtidig med, at der har været en gennemgående klokkeringning på C. Ind over dette statiske tonebillede er der i stigende grad skyllet kaskader af D-dur prægede skalabevægelser i blæsere og strygere. Dette kaotiske lydbillede afløses så brat i takt 597 af en pauke- og bækkenhvirvel samt strygertremolo, der alle skal fastholdes i et minut.²⁷ Derefter følger en generalpause og det afsluttende moment 22 intoneres af en B-dur septimakkord i strygere, pauker og harpearpeggio i fjernorkestret (dog tilføjes akkorden en sekst, da der spilles g i førstecello-stemmen). Desuden svøber et såkaldt 'glissando-piano' momentet i et kromatisk klangtæppe ved at lave glissader op og ned ad alle klaverets strenge. Alt i alt er overgangen mellem moment 21 og moment 22 et musikalsk scenskift med ændringer inden for de fleste musikalske parametre.

Permutationer

En direkte konsekvens af det momentopdelte forløb er en distancering i forhold til en traditionel musikalsk udvikling. En lignende distancering gør sig gældende som følge af de tidligere nævnte stilistiske og naturalistiske permutationer, der kendetegner det symbolistiske kunstværk. I den musikalske symbolisme opstår der stilistiske permutationer når forskellige stilistiske udtryk – ofte fra forskellige historiske perioder – sammensættes i ét musikalsk forløb. Naturalistiske permutationer opstår, når et givet musikalsk udtryk gradvist undergår en forvandling, hvorved f.eks. en kendt satstype mister sin musikalske identitet og karakter.

Sferernes Musik er præget af stilistisk permutation i en række af momenterne i det midterste hovedafsnit, da Langgaard her låner stilistiske elementer, der enten oprindeligt er knyttet til tidligere tiders musik eller blot adskiller sig fra de øvrige stilistiske elementer, som optræder i værket. Dette sker bl.a. i overgangen mellem moment 21 og moment 22 (se eks. 1).

²⁷ Akkorden i takt 597 i strygernes er en formindsket firklang (noteret cis-e-g-aïs), der kan opfattes som en ufuldkommen dominantnoneakkord (cis-e-g-b), der efter det lange D-dur/moltonale afsnit fungerer som en halvslutning over et orgelpunkt på tonen d i de ni pauker.

594

1. Fl. 2. Fl. 3. Fl. 4. Fl. 1. Cl. 2. Cl. 3. Cl. 1. 2. Tromb. 3. Tromb. 1. 2. Tromp. 3. 4. Tromp. 5. 6. Tromp. 7. 8. Tromp. 1. 2. Tromp. 3. Tromp. Tromb. 1. Tromb. 2. Tromb. 3. Tromb. 1. 2. Tromp. 3. 4. Tromp. 5. 6. Tromp. 7. 8. Tromp. Camp. Pia. 1 Tromp. Celo. 1. Celo. 2. Celo. 3. Celo. 4. Celo. 5. Celo. 6. Celo. 7. Celo. 8. Celo. I. Voc. II. Voc. Male. Voc.

*Das Glockengeläute hört plötzlich auf
The ringing of the bells stops suddenly
La sonnerie des cloches s'arrête
Eenagemaal!*

Im fernen Orchester: - In the orchestra at a distance: - O l'orchestre au loin.

*Das Lied dringt von einem Himmel
A diraction of one melody
Das Lied dringt von einem Himmel*

Naturalistisk permutation finder man f.eks. i moment 12, der har overskriften "Blumen welken" (se eks. 2). Dette afsnit begynder med en klassisk strygersats med D-dur-præg, som med sin karakteristiske leg med den store og lille septim har lighedstræk med Carl Niensens stil. Efterhånden undergår momentet dog en naturalistisk permutation, da de melodiske elementer bliver kortere og satsen bliver mere gennemsigtig og munder ud i en kadence for solofløjte. Satsen krakelerer så at sige indefra og dør derefter ud, hvilket skaber en distance til den livskraft og soliditet, som brugen af en kendt og velfunderet musikalsk teknik og stil signalerede. Derved skabes der med musikalske midler et udtryk, der kan komplementere det billede på uddøen og tab, som på det ekstramusikalske plan formuleres med titlen "Blumen welken".

333 [MOMENT 12]

10 *Animato grazioso. ♩ = 92*

338 *più animato*

343 *poco ritard.*

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cor. ingl.
Clas. 1
Clas. 2
Cor. 1, 2
Horn 1
Horn 2
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcl. C.

348 *quasi cadenza*

Fl. 1
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcl. C.

354 *rit.*

Fl. 1
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcl. C.

Eks. 2. Rued Langgaard: Sferernes Musik, t. 333-59. Moment 12: "Blumen welken".
Copyright © 1917 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Stemning

Den symbolistiske kunsts karakter af at udtrykke sig i stemninger understøttes i den musikalske symbolisme af en musikalsk form præget af momenter, da disse ofte har en statisk karakter, der fastholdes over tid. Derved kan den tidligere nævnte suggestion udstrækkes i en grad, så den har mulighed for at manifestere sig som en følelsesmæssig og sjælelig tilstand hos lytteren, alt imens det opleves, at tiden så at sige går i stå. Den sædvanlige bevidsthedsmæssige samtidighed af mange indtryk og følelsesmæssige impulser samles til en mere entydig tilstand, hvor det bliver muligt at ane den betydning og enhed, som symbolet repræsenterer og giver adgang til. Der skabes dog aldrig nogen entydig overensstemmelse mellem lytteren og symbolets bagvedliggende betydningsfelt, da dette har mysteriets karakter og derfor kun kan anes i glimt.

Stemmingsforløbene bryder med den sædvanlige dialektiske udviklingslogik, hvor forskellige udtrykselementer konfronteres og skaber en organisk dynamisk udvikling, da den stemningsprægede musik netop ikke er dynamisk, men i stedet er præget af næsten umærkelige ændringer eller abrupte skift, hvor der skiftes til en helt anden musikalsk tilstand. I nogle tilfælde, som f.eks. Charles Ives' *The Unanswered Question* (1908) kan et helt værk være underlagt den samme stemningstilstand, mens der i andre værker forekommer en række stemningsafsnit. Dette er tilfældet med *Sferernes Musik* hvor moment 12 med den uddøende strygersats og den afsluttende fløjtesolo udtrykker en forfaldsstemning. Moment 21 med sit udholdte tonevirvar udtrykker derimod en stemning af pulserende bersærk, der pludselig afsluttes med en veritabel nedsmeltning af den musikalske sats. Når musikken igen begynder i moment 22, er det i en fjern flimrende stemning præget af svage nuancer og med et gennemsigtigt lydbillede tilført himmelske klange af harpen i fjernorkestret.

En anden logik

Til trods for at opdelingen af et symbolistisk musikværk i stemningsbårne momenter skaber en form for klarhed og overblik i det musikalske forløb, giver det ikke nogen overordnet fortællelse af værkets indhold og betydning, da det ikke – på det storformale niveau – er opbygget efter logiske principper af musikalsk art. Derimod er det muligt, at der viser sig en anden form for logik, hvis de musikalske elementer sammenholdes med det bagvedliggende betydningsfelt, og der derved tages højde for, at den symbolistiske kunst er en metafysisk kunst, der udspiller sig i det tomrum, gudstabet har efterladt. Spændvidden i dette felt slås i *Sferernes Musik* allerede an i Langgaards mottolignende forord:

Die himmlische und irdische chaotische Musik von roten, glühenden Saiten, mit denen das Leben mit Raubtierkrallen spielt – mit der regenbogenfarbigen Krans um ihr

Den himmelske og jordiske kaotiske musik fra røde, glødende strenge, som livet spiller på med rovdyrklør – dette liv med dets regnbuefarvede krans om sit

Antlitz mit dem stereotypen –
 doch lebenden – dämonischen
 Lächeln wie von Lilienwänglein.

marmoransigt og det stereotype,
 dog levende, dæmoniske smil som
 fra liljekinder.²⁸

Den grænseløse dimension, som musikken her forbindes med, tilføres yderligere en metafysisk karakter, når man ser på det udviklingsforløb, som Langgaard har udtrykt med de 15 deloverskrifter (jf. oversigten). På dette verbale, begrebslige plan gennemgår værket et udviklingsforløb, der abstraktionsmæssigt går fra en nær fysisk verden til et højere åndeligt stade. Fra begyndelsens konkrete sanseberusede billeder (f.eks. “Wie Sonnenstrahlen auf einem mit duftende Blumen bedeckten Sarg”) over stærke jeg-bundne følelsesudbrud (f.eks. “Sehnsucht – Verzweiflung – Extase” og “Ich will – !”) til en religiøs forestillingsverden (f.eks. “Blumenevangelium – aus weiter Ferne” og “Das Ende: Antichrist – Christ – –”). Og at der virkelig er tale om et udviklingsforløb af metafysiske dimensioner, kan man forvise sig om ved at studere Langgaards tanker om Antikrist – Krist, der var et kernebegreb for ham, og som han formulerede i manuskriptet “Fremtidens Frelser og Kunsten”.²⁹ Her tager Langgaard udgangspunkt i en oplevelse af sin samtid som materialistisk og åndeligt forarmet. På den baggrund kritiserer han den institutionaliserede kirke og plæderer i stedet for, at kunsten kan udgøre en religiøs etisk værdi – “Kunsten som Talsmand for Kirkens Aand” –; men inden kunsten og dermed menneskeheden kan nå så vidt, skal kunsten fortolke det Langgaard kalder “Jeg’ets’ Storhedsfantasier”.³⁰ Eller sagt med andre ord:

Altsaa det musikalske Drama som religiøs, ja, kristelig etisk Vejleder. (Tanke-, Ord- og Musikdrama) hver paa sin maade: Antikrist som Herold for Krist (Aab. 17.17).

Thi i “Jeget” er ogsaa “det onde”. lad os da i Guds Navn ogsaa lære at kende dets Væsen tilbunds “um sehend zu werden”.

En dramatiseret Musik-Gudstjeneste: En ny Kunst.³¹

Rued Langgaard forestillede sig, at jeg’et i sidste instans sætter sig i Guds sted i skikkelse af Antikrist. Kun ved at udleve og erkende dette kan vi komme til en virkelig forståelse med det guddommelige, mener Langgaard. Set i det perspektiv er *Sferernes Musik* en skildring – og gennemlevelse – af vejen for menneskeheden fremtidige åndelige frelse. Antikrist der forvandles til Krist. Og dermed er der også lagt en overordnet metafysisk forståelsesramme ned over værket som sådan, og i særdeleshed momenterne 21 og 22 “Das Ende: Antichrist – Christ –”,

²⁸ Rued Immanuel Langgaard: *Sferernes Musik for Soli, Kor og Orkester*, København 1919, s. 3. Dansk oversættelse i Viinholt Nielsen (1993) s. 80.

²⁹ Rued Langgaard: “Fremtidens Frelser og Kunsten” (1923), manuskript, 32 s., *DK-Kk* RLS 139a. If. Viinholt Nielsen er manuskriptet skrevet i forbindelse med et foredrag, Rued Langgaard afholdt i den romerskkatolsk orienterede forening Academicum Catholicum i november 1923; Viinholt Nielsen (1993) s. 116.

³⁰ Begge citater: Langgaard (1923) s. 25.

³¹ Langgaard (1923) s. 25. Originalens understregning og ortografi.

der nu kan tolkes langt mere præcist. Den før omtalte fjerne flimrende stemning, som optræder i moment 22 efter den musikalske bersærk og nedsmeltning i moment 21, kan nu fremstå i et forklaret skær, da det, som kunne opleves som manglende musikalske logik, nu kan opfattes som en transcenderende proces hvor musikken – og med den tilhørerne – hæver sig op på et højere åndeligt stadium, efter at det gamle er gået til grunde.

Betydningsdannelse

Med udgangspunkt i det sidste eksempel kunne man måske tro, at det bare gjaldt om at finde den rette nøgle til et givent symbolistisk musikværk, hvorved alle musikalske delelementer ville vise sig i et fint mønster, som passede ind i en overordnet metafysisk idé. Men det er ikke kun det symbolistiske kunstværks overordnede metafysiske forståelsesramme, som kaster betydninger ind over værket fysiske fremtoning. Processen går også den anden vej, da der er elementer i værket konkrete fremtrædelse, som tilfører betydning til det udenforliggende betydningsfelt. Foruden almindelige musikalske virkemidler som melodi, tonalitet og dynamik kan det også dreje sig om sanselige elementer, der er knyttet til den tidligere nævnte dyrkelse af 'tingen'. F.eks. særlige akkordstrukturer, motivtyper eller en karakteristisk instrumentation, som enten har en almen kulturel symbolværdi eller måske kun en privat symbolværdi for komponisten.

En af de 'ting' Rued Langgaard dyrkede var klokker,³² der bl.a. i form af rørklokker, kirkeklokker og orkestrale klokkeimitationer indgår i rigt mål i hans musik, bl.a. i *Sfævernes Musik*. Klokkerne lader både til at være knyttet helt konkret til Marmorkirken i København og i mere overført forstand til kirken som institution, religiøse handlinger og religiøsitet i bredere forstand.³³ Set i det lys er det interessant, at den massive klokkekimen, der kan høres i moment 21 i *Sfævernes Musik*,³⁴ er fuldstændig fraværende i det efterfølgende moment 22, der via den sidste deloverskrift er knyttet til Krist.

Sammenholdes dette fravær af klokkeringning i den afsluttende transcenderende musik med Langgaards Antikrist-Krist-forestilling, der som tidligere nævnt bl.a. er en kritik af den officielle kirke, kan den bersærk og følgende nedsmelt-

³² Dette kommer bl.a. til udtryk i et erindringsglimt, som Rued Langgaard gemte på hele livet, og som må formodes at være en af hans absolut tidligste erindringer, da Langgaard på det pågældende tidspunkt var godt et år gammel: "1894 'Parsifal' i Musikforeningen. Jeg (Rued L.) i Barnevognen i garderoben I Koncertpalæet – afmægtig 'grebet' af de underlige afsluttende gralsklokker (Første Akt). Følte mig i Slægt dermed. - - Haabløshed i Barnevognen." Notesbog, Rued Langgaards privatarkiv, kapsel 3, Håndskriftsafdelingen, Det Kgl. Bibliotek, København. I denne lille sorte notesbog har Langgaards hustru Constance Langgaard oprindelig noteret "Opskrevet efter Udtale af Rued Langgaard". Siden er dette dog streget ud, så der nu står "Notater af Rued Langgaard". Dateret 1952. Vælger man at opfatte erindringsglimtet som indbildning, er det dog stadig et udsagn om Langgaards fascination af klokker, da han under alle omstændigheder har følt sig i 'slægt med' de omtalte gralsklokker.

³³ Viinholt Nielsen (1993) s. 283.

³⁴ Denne klokkekimen begynder allerede ved moment 20 (overskrift: "Der neue Tag —") og fortsætter derefter uafbrudt i 72 takter.

ning, som foregår i moment 21, opfattes som en opløsning af den kirke Langgaard kendte fra sin samtid. Dette betyder dog ikke, at Langgaard undsiger det religiøse eller kirken som sådan i *Sfærrernes Musik*, hvilket bl.a. skyldes den tidligere nævnte B-dur-septimakkord, der i begyndelsen af moment 22 høres i bl.a. harpen.³⁵ Bendt Viinholt Nielsen påviser, hvordan netop septimakkorder – og især B-dur-septimakkorder – hos Langgaard er et personligt skæbnesymbol, der på samme tid er et symbol på Marmorkirkens klokker og et evighedssymbol.³⁶ Det vil altså sige, at selvom det konkrete klokkesymbol er fraværende – de kimen- de rørklokker afsluttes brat inden det afsluttende transcenderende moment –, så er den religiøse dimension stadig til stede, men i en ny form i kraft af septimakkorderne. Derved viser det musikalske materiale i *Sfærrernes Musik* sig at være i stand til at præge karakteren af den forvandling, som er omdrejningspunktet i Langgaards Antikrist-Krist-forestilling. Samtidig er det også et eksempel på den indbyggede dynamik, der kan være mellem forskellige niveauer i et symbolistisk musikværk, samtidig med at det bevarer sin syntetiske karakter.

Perspektivering

Der er selvfølgelig andre analytiske tilgange til et symbolistisk værk som *Sfærrernes Musik* end den her anvendte. Det kan man f.eks. se ved at læse Erik Christensens analyse af *Sfærrernes Musik*,³⁷ hvor han sætter fokus på interaktionen mellem værkets rumlige og tempomæssige kvaliteter i forbindelse med en umiddelbar auditiv perception af værket. Men ønsker man at forsøge at forstå den mening og den betydning, der er knyttet til et symbolistisk kunstværk, så må man forsøge at sammenholde det i sin totalitet. Og det vil sige, at der både tages højde for ekstramusikalske elementer af metafysisk karakter og konkrete sansebare værk-elementer. Det er min overbevisning, at dette med fordel kan gøres i en række af Langgaards værker fra især 1915-24,³⁸ men også hos andre komponister mellem ca. 1890 og 1925.³⁹ Bl.a. lader værker af Gustav Mahler, Alexander Skriabin og Charles Ives sig ikke i tilstrækkelig grad forstå ved hjælp af en traditionel analyse. Og samtidig er der ofte til deres værker knyttet et åndeligt program, der er præget af en symbolistisk virkelighedsforståelse.

³⁵ Foruden B-dur-septimakkorden i begyndelsen af moment 22 høres der i øvrigt fra takt 603 en række af septimakkorder i koret.

³⁶ Viinholt Nielsen (1993) s. 283-84.

³⁷ Erik Christensen: *The Musical Timespace*, Aalborg 1996, s. 10-21 og 48-67.

³⁸ Tange (1999) s. 96-100.

³⁹ Symbolismens hovedår var årtiet 1890-1900, men den virkede i årtierne efter som en æstetisk reference og mulig åndelig samt kunstnerisk strategi. Også efter 1925 er det muligt at finde værker, der kan opfattes som symbolistiske.

SUMMARY

Starting from an understanding of symbolism as a historically situated approach to reality, which evolves from an experience of God's absence, the article characterizes the symbolistic works of art. These are of a metaphysical nature and characterized by perceivable symbols, which finds expression in atmospheres ('Stemninger'). At the same time distinct physical appearances in the works are cultivated, which are summarized in the idea of 'the thing'. Using Rued Langgaards *The Music of the Spheres* (1916-18) as a case in point, a specific symbolism of music is outlined within the concept of 'die musikalische Moderne' (Dahlhaus). Symbolistic works are characterized by violation of the traditional logic of musical development. They are composed of larger elements, which in and between themselves are exposed to permutation, leading to transformation and the juxtaposition of essentially different stylistic modes of expression. From that, and in interaction with extramusical factors, another kind of logic and semantics can arise in symbolistic musical works.

Dansk musikvidenskabs integration af Adlers stilkoncept

En ny betingelse for tankningen af musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede

Af FREDERIK PIO

Artiklen stiller skarpt på, hvorledes Guido Adlers stilbegreb installerer sig i dansk musikvidenskab i de første årtier af det 20. århundrede. Begrebet læses her som symptomatisk for en bredere redefinition af den musikvidenskabelige faglighed som sådan i denne periode. Samtidig registreres en forskydning i opfattelsen af, hvad 'videnskaben om musikken' kan siges at være. En forskydning, der medbetinges en ny opfattelse af musikalsk subjektivitet.

Musikwissenschaft

Tonefysiologen Hermann von Helmholtz' store musikvidenskabelige syntese *Die Lehre von den Tonempfindungen* (hvori han med Hugo Riemanns ord: "[...] begreift das gesammte Gebiet der exakten Tonwissenschaft")¹ ser dagens lys i 1862. Hermed demonstreres det mulige i at skræve fra fysikken over fysiologien til æstetiske stilproblematikker inden for en hidtil uset, enhedslig musiklærdom. Omtrent samtidig skrives der på anden vis et vigtigt kapitel i musikvidenskabens historie. Friedrich Chrysander undfanger året efter i december 1863 – i egenskab af redaktør for en ny musikalsk årbog – konceptet om institutionaliseringen af en enhedslig videnskab om tonekunsten:

Wissenschaft nennen wir dies im ächten und vollen Sinne; und um es anzudeuten, dass wir hier in ihren Kreis eintreten, uns ihren strengsten Anforderungen nicht entziehen und ihr nach Kräften in ihren ganzen Umfange dienen möchten, lassen wir die Jahrbücher unter dem Titel *für musikalische Wissenschaft* ausgehen. Das ganze Gebiet der Tonkunst soll darin, und möglichst gleichmässig, bedacht werden [...].²

Der er dermed tale om et tidsskrift, "[...] die sich das Ziel setzt, das Gesamtgebiet der Tonkunst nach *einheitlichen wissenschaftlichen* Grundsätzen zu behandeln"³ Idet man her vil leve op til de "strengeste fordringer", markeres det, at man nu vil lade musiklærdommen træde ind i den kreds, hvor man befletter sig

¹ Hugo Riemann: *Die Natur der Harmonik*, Leipzig 1882, s. 178.

² Friedrich Chrysander: "Vorwort und Einleitung", *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 1 (1863) s. II (min fremhævelse).

³ Chrysander (1863) s. II (min fremhævelse).

på en eksplicit videnskabelighed. Denne ny videnskabs objekt er den “helhedslige tonekunst” behandlet efter “enhedslige videnskabelige principper”, og en tidlig markering af et egentligt forum, der kan samle lærdommen under én musikalsk videnskab, er dermed på vej til at institutionalisere et centralt træk, for hvilket Helmholtz epistemologisk åbner. Det ny, institutionelle koncept, som Helmholtz’ videnskabelige demonstration i Chrysanders pen udmønter, er, at én institutionelt samlet videnskab nu har *bele* tonekunsten som sit objekt.

Efter to bind går årbogen ind, men konceptet er lagt frem. Vi skal således via *Allgemeine musikalische Zeitung*⁴ frem til 1885, før Chrysander i redaktionelt samarbejde med Adler og Philipp Spitta får søsat deres *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. På basis af den oprindelig af Chrysander i 1863 fremsatte idé om en samlet musikalsk videnskab udarbejder Adler et egentligt koncept. Dette munder ud i det for eftertiden uhyre indflydelsesrige forsøg på at etablere et teoretisk grundlag for en sådan ‘musikvidenskab’.⁵ Dermed indløser Adler videnskabsuniversalisten Helmholtz’ oprindelige vision om “[...] die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen [...] einerseits der *physikalischen und physiologischen Akustik*, anderseits der *Musikwissenschaft und Aesthetik*”.⁶ Med Adler kodificeres videnskaben om musikken ud fra en formel sidestilling af den historiske og den systematiske dimension, således at man nu betoner “die Vereinigung jener verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganze”.⁷ Da det enhedsvidenskabelige ideal (inspireret af positivismen) smitter af på åndsvidenskaberne, resulterer dette i at musikhistorien nu også vil være en metodisk-empirisk specificeret videnskab.

Jahns og Chrysanders store Mozart- og Händel-biografier i anden halvdel af 1850’erne udgør den tidligste markør af de filologiske og kildekritiske metodologiers ankomst inden for den historiske lærdom og erstatter et ældre historiefilosofisk udsyn. Disse tidlige innovationer peger frem mod et brud med de hårde, eksakte discipliners monopol på et ekspliciteret videnskabsideal. Således bestemmes den danske musikforsker Knud Jeppesens (eksplicit Adler-baserede) stilhistoriske Palestrinadisputats også senere som “[...] the first truly scientific examination of a style”.⁸ Dette som historisk besindelse på “[...] der Analogie der kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode”.⁹ Adlers fortjeneste er at have etableret en indflydelsesrig konception af musikvidenskaben i et historisk og systematisk spor. Som integreret i denne bestræbelse knæsætter

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung* begyndte at udkomme i 1863 og overtages i 1868 af Chrysander, der gør den til et forum for musikhistorisk forskning.

⁵ Guido Adler publicerer sit udkast “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” i *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885).

⁶ Hermann von Helmholtz: *Tonempfindungen als physiologische Grundlage für den Theorie der Musik*, Braunschweig 1862, s. 1.

⁷ Adler (1885) s. 20.

⁸ Ian Bent: “Musicology”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12 (1980) s. 842 (min fremhævelse).

⁹ Adler (1885) s. 15.

han det stilkoncept, om hvilket hele den værkorienterede musikhistorie kommer til at rotere langt op i det 20. århundrede. Adlers stilbegreb bliver ikke en kategori snævert hjemmehørende under den historiske analytik, men bestemmes som emblem for en musikvidenskabelig faglighed som sådan, som symbol på dialektikken mellem det historiske og systematiske spor. Stil “[...] bedeutet die ideelle Zusammenfassung all der Momente, die ein Kunstwerk, eine Kunstschule, eine Künstlerindividualität, eine Kunsttypus und eine Kunstoriginalität ausmachen. Es liegt in ihm die höchste Synthese in Einzel- und Gesamterscheinungen”.¹⁰

Adlers reformation af musikhistorien i det 20. århundrede stammer til dels fra hans oprindelige beundring for en af 1800-tallets store figurer Philipp Spitta, der med sin Bach-biografi ikke bare markerer et hovedkapitel i musikkens historiografi, men samtidig kan antyde hvorledes dette felt får en dansk formidling.¹¹ Således studerede den schweiziske musikforsker Peter Wagner hos denne store skoledanner fra Berlin. Og da en ung Erik Abrahamsen i begyndelsen af 1920’erne valfarter fra København til Freiburg i Schweiz for at forberede sin disputats, er det netop Peter Wagner, han opsøger. Der går således over to spor en lige linie fra disse hændelser i Tyskland til både Jeppesen, (der i sommeren 1922 promoveres til Dr.phil. under professor Adler, som beklæder den musikvidenskabelige lærestol ved universitetet i Wien) og til Abrahamsen. Disse to figurers betydning – som initierende organisatorer af musikvidenskabens institutioner i København og Århus – kan næppe overvurderes.

Subjektet og det musikalske sprog

I. Abrahamsen og Jeppesen

Nedenstående er hverken angreb på eller glorificering af stilvidenskaben, men et forsøg på at se dens fundering og dens praksis som et vilkår, vi mere eller mindre i dag er henvist til som en historisk betingelse for den tradition, vi er produkter af. Det er et forsøg på at se stils-kolen som betingelse for måden, hvorpå man har forholdt sig til musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede. Der peges på nogle kundskabsteoretiske ændringer i den universitære musiklærdom, som bliver synlige med Angul Hammerichs afsked i 1922 som docent i musikhistorie, og som markerer den efterfølgende institutionalisering af faget som musikvidenskab under Erik Abrahamsen. I diskussionen af stilvidenskaben vil jeg tage udgangspunkt i Abrahamsen og Jeppesen, da man kan se deres indsats som prisme for den transformation af vidensformerne, som stilvidenskaben afføder.

Knud Jeppesens disputats, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, bestemmes af forfatteren som et indspil i “Stilens Historie, som Guido Adler kræver den i sine for den nyere Musikhistorie grundlæggende Arbejder *Der Stil in der Musik* og *Methode der Musikgeschichte*”.¹² Jeppesens værk er en sats-

¹⁰ Guido Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, s. 113.

¹¹ Philipp Spitta: *Joh. Seb. Bach*, Leipzig 1916 (1873).

¹² Knud Jeppesen: *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923, s. 16, noten.

teknisk, empirisk påvisning af de stiltræk, der kendetegner Palestrinas musikalske produktion forstået som fuldendelsen og "Stil-kulminationen"¹³ af den middelalderlige, kirkelige vokalpolyfoni: "[...] i ham løber alle Strømme sammen, fra ham fører der Traade dybt ned i Tiderne, helt ned til den graa Middelalder og Gregor's sang"¹⁴

Erik Abrahamsens disputats *Le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark* er ligeledes "[...] en Paavisning af, at de i den nyeste Gregoriana-Forskning opstillede Stilprincipper for den kirkelige, middelalderlige Monodi ogsaa gælder som Konstruktionsprincipper for den middelalderlige danske Melodik"¹⁵ Også her er der tale om at "[...] bringe dansk Musik ind under de Synspunkter, den nyere Musikvidenskab anlægger"¹⁶ ved at påvise parallelle stiltræk mellem den gregorianske sang og den danske folkevise.

II. Subjektet

Adlers stilbegreb er karakteriseret ved at rumme en dialektik mellem det anonyme stilsprogs indre egenbevægelse og subjektets fuldendelse af denne bevægelse. Dermed forsøger Adler at begrunde stilens dannelse og udvikling inden for en 'rammelov'.¹⁷ Stilen som den lovmæssige ramme for musikens udvikling kan for Adler ikke blot forstås som en ydre udsmykningseffekt eller stileret for-siring af et musikalsk udtryk. Det er en *indre* udvikling, der er på spil. Allerede med hans dissertation fra 1880 ser man en bestræbelse på at ordne tonefremtrædelser i "Formalgruppen" efter deres "[...] gemeinsamen Eigenthümlichkeiten"¹⁸ En sådan formgruppe kan f.eks. sammenfattes af genren "Messe" eller "Motet". Det er disse figurationers tidslige sammenkædning, der senere bliver overtaget af forestillingen om "Stilgesetze" i tiltrædelsesforelæsningsen i 1898.¹⁹ Stilbegrebet funderes efterfølgende i *Der Stil in der Musik* (1911) og *Metode der Musikgeschichte* (1919). Det vil imidlertid være en tilsnigelse at betragte Adlers formgrupper i 1880 blot som tidlige eller uudviklede stilkategorier. Når han i 1885 taler om "Kunstgesetze"²⁰ og dermed gør den organiske udvikling gældende som lov-

¹³ Jeppesen (1923) s. 13

¹⁴ Jeppesen (1923) s. 12.

¹⁵ Erik Abrahamsen: *Le chant grégorien et la chanson populaire en Danemark*, København 1923, s. 206 (der citeres fra det danske resumé).

¹⁶ Abrahamsen (1923) s. 205.

¹⁷ Guido Adler: *Der stil in der Musik*, Leipzig 1929 (1911), s. 2. Om musikvidenskabens discipliner hedder det hos Torben Krogh at: "enhver af dem er vigtig for vor Stræben mod det store Hovedformaal: *at fastslaa Musikkens Lov*"; Torben Krogh: "Indledning til Musikvidenskab" (1924) s. 22, Musikvidenskabelige arbejder, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Samling, 2264-2^o.

¹⁸ Guido Adler: "Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600", *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1880) s. 725, 721.

¹⁹ Guido Adler: "Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898), s. 34. Stilbegrebet nævnes dog også sporadisk i 1880-afhandlingen (s. 737).

²⁰ Adler (1885) s. 9.

mæssig, bliver det samtidig klart, at denne selvberørende uddifferentiering af formgrupper rent historisk afkobler subjektet. I 1885 er musikhistoriens kategorier således ikke individets kategorier:

In höchster und letzter Instanz aber wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten, in ihrer gegenseitigen Verkettung, dem wechselseitigen Einfluss *ohne besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler*, die an dieser stetigen Entwicklung Theil genommen haben.²¹

Ved at opgrave lovmæssighedens gentagne repetitioner på bekostning af subjektets labile valg og omvalg vil videnskaben “[...] zum wichtigsten Resultat ihrer Forschungen: zur Fixierung der für die einzelnen Zweige der Kunst geltenden höchsten Gesetze, gelangend [...]”²² Her hviler denne praksis imidlertid stadigvæk på sammenstillingen af historiske grupper, “[...] gewöhnlich musikalische Formen genannt”²³ Det er refleksionen af dette problem (subjektet overfor formgrupperne), der over tid forskyder læsningen af musikalske former hen mod en stilkritisk praksis. I 1919 hedder det siden: “Man darf [...] nicht Stiluntersuchung mit Form- und Satzbestimmung vertauschen, sich nicht mit ihr begnügen”²⁴

Det er i denne proces, at det individuelle og det almene flyder sammen. Der er tale om en lovmæssig udviklingslogik i det musikalske stof, som selv geniet er indfattet i og henvist til. Stilvidenskaben påviser stilen som ydre symptom på kunstens underliggende, indre bevægelse. Dette forudsætter en målbeskrivelse, der muliggør en skelnen mellem stilens opstigning, blomstring og forfald. Rammen for dette perspektiv er evolutionistisk og organisk. De store stilkapitler i musikhistorien “[...] hat seinen Aufstieg, seine Hochblüte und seinen Niedergang und jede dieser Etappen hat ihre Symptome, ihre Kriterien”²⁵ Stilhistorikerens *modus operandi* er at påvise stilelementer i forhold til f.eks. harmonik, metrik, melodik og form. Disse føjes derefter sammen i et overordnet stilmønster som summen af disse elementer. De overordnede mønstre, der samler en række elementer under sig, ordnes derefter kronologisk i en periodisering af epoker. Idet *værket* hermed bliver den ny genstand for musikhistorien, bliver stilbegrebet den tildragelse, mod hvilken musikvidenskabens grene konvergerer: “Die Stilfragen sind das Sublimat aller theoretischen und historischen Untersuchungen und Feststellungen”²⁶ Symptomatisk for Adlers stilbegreb er, at det som nævnt mere bliver et musikvidenskabeligt end et snævert musikhistorisk koncept.

²¹ Adler (1885) s. 8 (min fremhævelse).

²² Adler (1885) s. 19.

²³ Adler (1885) s. 8.

²⁴ Adler (1919) s. 185.

²⁵ Adler (1911) s. 27. Også Jeppesen (1923) s. 233 anskuer stilen i dens “blomstringstid”

²⁶ Adler (1911) s. 1.

III. *Triaden*

Vendingen mod det musikalske menneske som en kategori, der konstituerer den musikhistoriske diskurs som stilvidenskab, lader til at være knyttet til det ny koncept om en egentlig musikalsk videnskab. I forlængelse heraf er den desuden knyttet til en historisk, teoretisk og praktisk triade, hvor stilkritikken som praktik kommer til at artikulere en syntese af denne treklang hos Adler. Idet Spitta ved offentliggørelsen af Adlers koncept for en musikvidenskab slutter op om det som et “[...] vollständiges wohldurchdachtes Program”;²⁷ og Adler bekræftende refererer Spittas videnskabsteoretiske position nedfældet i artiklen “Kunstwissenschaft und Kunst”;²⁸ så kan man hos dem se et sammenfald omkring refleksionen af den moderne videnskabeligheds musikalsk-kunstneriske status i denne periode. I forlængelse heraf kan man desuden se en fordring om en triadisk kompetencevifte, hvor den historiske musikvidenskab udover teoretisk-historiske momenter integrerer den musik-praktiske kunnen:

Was der Musikgelehrte von der Kunst nötig hat, ist Einsicht in ihre Technik und die Gabe künstlerischer Nachempfindung. Durch *praktische Übungen* muss die eine erworben, die andere entwickelt und verfeinert werden. *Aber sie sollen nicht dem Können dienen, sondern Mittel zum Wissen werden, und dieses Ziel setzt ihnen Grenze und Mass.*²⁹

Disse “praktiske øvelser” (der jo både kunne tænkes at være af ren teoretisk karakter eller omfatte konkret musikudøvelse) understreges her eksplicit som tjenende en “Wissen” som lærdom, frem for en “Können” af musikalsk-praktisk karakter. Formuleringen lader altså til at tage højde for, at der er en musikalsk udøvelse inde i billedet, som imidlertid begrænses af det sigte, der gøres gældende for denne praktik. At den musik-praktiske kunnen, i det omfang den inddrages, altså bør tjene lærdommen. Tydeligere bliver dette hos Adler i forbindelse med hans spørgen til værker, der står “[...] unter der Schwelle der kunsthistorischen Bewegungsrichtung, sei es als Augenblickserzeugungen, als äusserliche Zweckerscheinungen, oder *als Stilversuche der Lehrer, Theoretiker und Forscher zu Übungszwecken?*”³⁰ For at uddybe den musik-praktiske dimension, der tilsyneladende tages for givet som led i den videnskabelige musikhistorikers arbejde, refereres der sammesteds til “[...] die der Einarbeitung dienenden Experimentalstücke, *die ein Historiker schreibt, um sich etwa in den Stil [...] einzuleben?*”³¹

Doktrinen om en triadisk faglighed bliver dermed knyttet til stil i dens egenkab af overbegreb for den musikvidenskabelige praksis. Idet de centrale videnskabsteoretiske tekster i denne periode kommer fra Spitta og Adler, ser man, det

²⁷ Guido Adler: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1934, s. 29.

²⁸ Adler (1885) s. 19. Se hertil Philipp Spitta: “Kunstwissenschaft und Kunst”, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, s. 1-15.

²⁹ Philipp Spitta: “Denkmäler Deutscher Tonkunst”, *Grenzboten* 52 (1893) s. 25 (mine fremhævelser).

³⁰ Adler (1919) s. 61 (min fremhævelse).

³¹ Adler (1919) s. 61 (min fremhævelse).

er musikhistorikerne (Chrysander inkluderet), der reflekterer musikvidenskaben og kunstvidenskaben som helhed. Ud fra denne refleksion, og fordi de også er optaget af at italesætte musikhistorien som videnskab, konceptualiserer de tonekunstvidenskaben som sådan og bringer deres egen disciplin i kontakt med de eksakte videnskaber. Dermed varetages historiedisciplinens behov for at være videnskab i skyggen af de allerede succesfulde naturvidenskaber. Indlevelsen i stilen bliver knyttet til præmissen om musikkens sproglighed og dermed til fordringen om at kunne tale sproget. Stilvidenskabsmanden går med afsæt i en *praktisk* fortrolighed med dette sprog ind i en *teoretisk* analyse med henblik på at komme til en *historisk* forståelse af værket. Den satstekniske analyse af værket som historisk størrelse føres videre i en form og med et kendskab til det musiktekniske, der i alt væsentligt udspringer af en praktisk udøvelse af musikken. Når geniet ikke overskygges af den anonyme, selvberørende udviklingslogik i det musikalske materiale, er det netop som fuldender – som suveræn artikulator – af en indre bevægelse. At *tale* det musikalske stil-sprog perfekt er at *udtrykke* sig ubesværet.

At musikkens bestemmelse som sprog nu i professionel grad tilsiger evnen til at 'tale det', ses også i den uddannelsesmæssige profil blandt musikhistorikerne, der skifter fra en juridisk-økonomisk i anden halvdel af det 19. århundrede (Carl Thrane (1837-1916), Vilhelm Carl Ravn (1838-1905), Angul Hammerich (1848-1931)) til instrumental konservatoriebaggrund for den efterfølgende generation (Erik Abrahamsen (1893-1949), Knud Jeppesen (1892-1974), Torben Krogh (1895-1970)). Den teoretiske, historiske og praktiske musikkundskab samler sig altså i en kompetencemæssig triade i den stilvidenskabelige praksis, og markerer dermed et brud i forhold til Hammerich-generationens frem for alt kulturhistoriske og alment registrerende fremstilling af musiklivet.³² "Ulykken har [...] overalt været den, at Teoretikerne manglede historisk Sans, medens Historikerne paa deres Side manglede Sans for det Musiktekniske. Og Problemer som de her anslaaede kan kun løses, hvor Sans for begge disse Ting samtidig er tilstede" siger Jeppesen. Men samtidig er "Musikken [...] paa sin Vis et Sprog. Musik-Historikerens Opgave følgelig: dette Sprogs Historie".³³

Symptomatisk for dette brud i den metodiske praksis er, at både Jeppesen, Abrahamsen og Krogh er henvist til disputere i udlandet.³⁴ Fakultetet i København anfører over for Jeppesen i denne anledning, at man "ikke [mener] at være i Besiddelse af tilstrækkelig Sagkundskab til at kunne bedømme den af Dem [...] indsendte Afhandling".³⁵ Der sker altså en ændring, idet musiklærdommen med stilvidenskaben præciserer sin tærskel for videnskabelighed.³⁶

³² Triadetænkningen er i studieordningen under Hammerich fraværende, jf. *Årbog for Københavns Universitet* (1915-1920), del I, s. 293-94.

³³ Jeppesen (1923) s. 15, s. 16.

³⁴ Krogh disputerer i 1922 i Berlin på afhandlingen *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, København 1924.

³⁵ Jeppesen (1923) s. 5.

³⁶ Jf. Adler (1919) s. 35-36.

Dette kan opstilles i tre punkter: (a) *Den ekspliciterer sit analytiske perspektiv.* Jeppesen opstiller eksempelvis “4 stilistiske Momenter [...] i forhold til hvilke det er af størst Interesse at betragte Palestrina-Stilen. (1) Ordmaleri, (2) Kromatik, (3) Homofoni, (4) Dissonans”³⁷ (b) *Den definerer sin genstand* og markerer dermed et brud med den ældre tradition:

Musikkens Historie altsaa: Sprogets Historie, Musikværkernes Historie. Ikke: Personalhistorie, Kulturhistorie, Palæografi, Musikinstrumenternes Historie, Liturgiernes Historie eller hvad nu alle disse forskellige Discipliner hedder. De kan være udmærkede hver for sig, men henregnes til egentlig Musikhistorie kan de ikke.³⁸

(c) *Den opererer på et klart metodisk grundlag:* den musikteoretiske, satstekniske bestemmelse af musikkens historiske karakter funderes i antagelsen af dens evolutionistiske sprogkarakter.³⁹ Man kan sige, at musikken i det satstekniske bringes til at afsløre sin egen historiske indskrevethed. I den ny praksis finder musikken sig udleveret til det stilvidenskabelige blik som et empirisk objekt. Ledetråden er empirisk-satsteknisk og viser musikkens bestanddele isoleret og lokaliseret i værkpartituret. Proceduren er i kraft af dens videnskabelighed principielt gentagelig (dvs. metodisk reduktiv). Dermed *forklares* et værk som havende den musikalske værdi det har.

Stilvidenskabens norm

I. *Det ydres indre*

“Musikværkernes Udviklingshistorie”⁴⁰ bliver samtidig åndens udviklingshistorie, således at en værkproblematik afføder en psykologisk problematik. “I Palestrina-Stilen [...] er alt indtil den mindste Tøddel lagt under Loven”, men samtidig er musik “noget der foregaar *inden* i Mennesket”. De nye udtryksmidler, som stilvidenskabens afdækker, er “som Regel til stede [...] en rum Tid, forinden den afgørende Proces, [...] det psykologiske Nedslag finder sted”.⁴¹ Den stilhistoriske fremstilling af sproglovene i musikken står således grundlæggende i forhold til ideen om en indre, bagvedliggende instans, som det ydre tonemateriale i sin udfoldelse bliver et symptom på. “Værkernes Historie kan [...] gives to Retninger: Toneværkernes Historie set ind mod den samlede *Tonestilhistorie* og Toneværkernes Historie set ind mod *Tonekunstnerens sjælelige Liv*”.⁴² Dermed ser man stilvidenskabens empiriske lovmæssigheder deducere sig til en indre subjektivitet.

Et eksempel på dette er Abrahamsens diskussion af spørgsmålet om national identitet. Han hævder, at “Den gregorianske ‘Buelov’ er fra den rituelle Musik

³⁷ Jeppesen (1923) s. 35.

³⁸ Jeppesen (1923) s. 17.

³⁹ Jeppesen (1923) s. 16-17.

⁴⁰ Jeppesen (1923) s. 17.

⁴¹ Jeppesen (1923) s. 95.

⁴² Erik Abrahamsen: “Om musikhistorisk Undersøgelse” (1924) s. 14 (min fremhævelse), Musikvidenskabelige arbejder, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Samling, 2262-2^o.

gledet over i den verdslige Monodis Konstruktionsprincipper”. Buebevægelsen udgør som stiltræk den enkelte frases bane observeret i forhold til tonehøjden. Bueloven udtrykker altså en stilvidenskabelig antagelse om, at der “over den rituelle latinske Tekst [i den gregorianske sang, F.P.] og over den verdslige danske Poesi [i folkevisen, F.P.] hæver sig samme Tonekonstruktioner [...]”⁴³ “Den ældste nationale Tonekunst”, skriver Abrahamsen om den danske folkeviser, “har været undergivet den tonepsykiske Kausalitets Love. *Den danske Tonekunst har da sin Rod i de to store Racers Musikkultur, den romanske og den germanske, idet den evolve- rer fra disse to Racers Tonestil bliver den sig selv bevidst som dansk*”⁴⁴

Når det er en “Del af det moderne musikvidenskabelige Arbejde [at] paavis[e] [...] den tonepsykiske Kausalitet [...]”⁴⁵ er det altså med afsæt i antagelsen af en årsagssammenhæng, hvor en musikalsk subjektivitet bliver den centrerede instans i forståelsen af et kunstnerisk udsagn. En national musikalsk identitet fremstilles således på baggrund af en stilvidenskabelig påvist analogi i tonestilen.⁴⁶ “Bag ved [...] Tonefølelse[n] skjuler der sig sikkert én eller anden psykisk Forteelse, om hvilken Kilderne ikke direkte giver Oplysning, men som man ved Analogislutninger synes at kunne naa ind til [...]”⁴⁷ Den musikalske karakter af en national subjektivitet er dermed givet inden for rammerne af en lovmæssighed, der vidner om “gotisk Sjæl i dansk Tonekunst”⁴⁸ således at det nationale særpræg til dels fremtræder som en funktion af en videnskabelig påvist udviklingslogik hen mod en særegen dansk folketone. Med den bevidsthedsmæssige problematisering af udtrykket bliver musikkens oversættelse til det psykiske udtryk for en “tonetanke”, hvis renhed og klarhed vidner om menneskeåndens udfoldelse i det musikalske stof. “Tonefølelse[n] [...] føre[s] fra det psykiske ud i det fysiske [...]”⁴⁹ således at “Toneforbindelse[n] som [...] besjælet [...] paa ingen Maade [kan] benægtes”⁵⁰

Det stilhistoriske perspektivs filosofiske fundering, hvor “Indflydelsen paa vore Folkeviser fra [...] Gregoriana-Traditionen viser os [...] det evolutive Princip i Musikhistorien”⁵¹ resulterer således i en bestemmelse af værket i forhold til en national, musikalsk identitet. Den stilanalytiske besindelse på stilens indre logik står således i et gensidigt forhold til problematiseringen af en subjektiv dimension, idet den musikalske bevægelse går fra det “[...] Indre ud i den ydre Verden, fra den tonepsykiske Sfære ud i det tonematerielle Omraade”⁵² “Toneklange i deres sammenhæng med Tonestilarternes Historie”, hedder det et andet sted, “dæk-

⁴³ Abrahamsen (1923) s. 229.

⁴⁴ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁴⁵ Abrahamsen (1923) s. 206.

⁴⁶ Abrahamsens position blev efterfølgende anfægtet, bl.a. af en person, hvis arbejde Abraham- sen havde taget udgangspunkt i, nemlig Thomas Laub. Se hertil Laubs kritiske anmeldelse af Abrahamsens afhandling i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* II (1923) s. 143-45.

⁴⁷ Abrahamsen (1923) s. 221.

⁴⁸ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁴⁹ Abrahamsen (1923) s. 235.

⁵⁰ Jeppesen (1923) s. 154, noten.

⁵¹ Abrahamsen (1923) s. 234.

⁵² Abrahamsen (1923) s. 219.

ker over, – er Udtryk for – et sjæleligt Liv”.⁵³ Idet lovmæssighederne indirekte antydes som “baarne af Stilens inderste Vilje”,⁵⁴ bliver stilvidenskaben normativ på en dobbelt måde.

II. *Stil som ramme om et musikalsk udtryk*

Stilovmæssigheden bliver til dels en ekskluderende doktrin ud fra tanken om stilen som den konvention, man kan følge eller afvige fra. “Den fri Kvart, der forekommer paa 1 i Takten, betyder [...] i sig selv noget ganske unormalt”;⁵⁵ eller “[...] man iagttage[r] at det unormale ved Vendingen falder bort”.⁵⁶ Jeppesens begreb om “Snylte-Dissonans”⁵⁷ er tillige symptomatisk for, at afvigelsen fra en stilmorm i sig selv behæftes med en negativitet, der rækker ud over bruddet på et givent regelsæt. Overskridelsen er med andre ord ikke relativ til reglen, men forskyder sig fra konventionen, idet den behæftes med en (snylte-)‘natur’. Dermed kompenseres der for, at stilbegrebet udgør rammen om en udveksling mellem en specifik historisk situation og en heri indskrevet kompositorisk praksis, der som kunst bejler til det overhistoriske. Det naturlige bliver det selvindlysende.

Stilvidenskaben anskuer ikke bare den historiske proces i en retningsbestemt-hed, men antyder et *organisk* stilbegreb, under hvilket man i stilkulminationen ser højdepunktet af en udviklingsproces. Man påviser altså med kulminationen den *rene* udfoldelse af noget, der allerede har været givet i en mere primitiv form på et tidligere stadium. Det kvalitative kommer nu til at ligge i bestemmelsen af den enkelte kunstgenstands placering og funktion i en lovmæssig, historisk udviklingslogik. Der sluttes fra en række punktvisse, empiriske nedslag i enkeltværker til en metodisk sikret antagelse af en organisk-historisk, *overgribende* proces. Stilhistorien lægger altså en plan ind i den kunstneriske genstand. Værket bliver et frosset punkt i et overgribende flows egenbevægelse.

Det er imidlertid selve den filosofiske fundering af stilrammen, der i denne sammenhæng åbner for problematiseringen af en videnskabelig sanktioneret norm på et andet niveau, hvor “der spezifisch künstlerischen Qualität der äusseren Erscheinung [...] natürlich mit den inneren Eigenschaften auf das Innigste zusammenhängen”.⁵⁸ Det er samtidig her, man kan antyde det i stigende grad vanskelige for stilskolen ved at komme uden om en bestemmelse af den musikalske subjektivitet ved at fremhæve den historiserende tæknings dictum om at “[...] hvad der er virksomt i verdenshistorien, *virker også i menneskets indre*”.⁵⁹ Musikhistorikeren bliver således ifølge Abrahamsen ikke “[...] staaende ved det fælles

⁵³ Abrahamsen (1924) s. 15.

⁵⁴ Jeppesen (1923) s. 214.

⁵⁵ Jeppesen (1923) s. 94, noten.

⁵⁶ Jeppesen (1923) s. 153 (se også s. 209, 256, 261).

⁵⁷ Jeppesen (1923) s. 169.

⁵⁸ Adler (1911) s. 12.

⁵⁹ Wilhelm von Humboldt (1767-1835), en af historismens repræsentanter, citeret fra B.E. Jensens artikel “Historisme”, Finn Collin & Simo Køppe (eds.): *Humanistisk Videnskabsteori*, København 1995, s. 146 (min fremhævelse).

ejendommelige [dvs. “det der binder Tonekunstens Værker sammen i stilarter”] men [søger] gennem dette fælles ejendommelige [...] at naa frem til en Forstaaelse og en Forklaring af det individuelle”⁶⁰ Ideen om udvekslingen mellem det subjektive og objektive fremstår ligeledes i antagelsen af Mesterens subjektive “Viljesretning”, der kommer til syne i den suveræne artikulation af musikkens “Sproglove”. At kunne indoptage og dermed repræsentere dette materiales egenbevægelse i sin rene form er med andre ord måden, som komponisten stiller sin egen integritet (‘sans for’) til skue på:

Hvorledes kan der blive Plads til Geniet, den enkelte, i en Fremstilling, der i saa stærk Grad har Blikket rettet mod det Kollektive, Kompakte. Hertil maa svares: Geniet er den store Sprog-Bærer, den store Sprog-Fornyere. [...] han [taler] paa de manges Vegne, men han taler stærkere og sandere end de. [...] ingen teknisk Vanskelighed hindrer ham i hans Vej mod Udtryk-kets Skarphed, Sprogets lysende Klarhed.⁶¹

Med antagelsen af musikken som et sprog er det geniet, der taler sandest; han kan, hvad han vil, fordi han er bærer af det sprog, der kulminerer i stilovmæssigheden, som stilvidenskaben beskriver. I det musikalske sprogs klarhed bliver sandheden lovmæssig og rummer dermed både historiens enhed og individets sandhed: “[...] fra Stilen saaledes erkendt falder det skarpeste Lys over Menneskeandaen i dens forhold til Musikken”⁶² Det satstekniske overlejes med andre ord af det musikpsykologiske.⁶³ Dermed er antydet det *vilkår* for betydningsdannelsen, som stilkonceptet gør gældende. Den stilvidenskabelige objektivisering af musikken i en hård, “empirisk deskriptiv”⁶⁴ klarlæggelse af sprogbrugen baserer sig altså samtidig på en helliggørelse af musikken som udtryksmedie for en radikal subjektivitet. Dvs. “Menneskeåndens Forhold til Musikken: *Den indre, den egentlige Musikhistorie*”⁶⁵

III. Fra udtrykkets subjektivitet til stilens enhed

Spørgsmålet er, hvorledes den stilvidenskabelige praksis problematiserer subjektets musikalske udtryk. “Inden for musikhistorien og musikæstetikken [er] [...] i vor tid [...] fuldbyrdet, hvad man ville kalde ‘et metodeskifte’”⁶⁶ siger Abrahamsen i 1924 og fortsætter:

[...] der findes her et Skæringspunkt mellem den nyere Musiker-Biografi [den moderne musikhistorie efter filologisk inspiration, der samtidig besinder sig på og giver rum for individualiteten, F.P.⁶⁷] og den nyere Æstetik.

⁶⁰ Abrahamsen (1924) s. 11.

⁶¹ Jeppesen (1923) s. 20.

⁶² Jeppesen (1923) s. 84.

⁶³ Jeppesen (1923) s. 117.

⁶⁴ Jeppesen (1923) s. 16.

⁶⁵ Jeppesen (1923) s. 84 (min fremhævelse).

⁶⁶ Abrahamsen (1924) s. 2.

Den psykologiske Æstetik har jo som man vil forstaa, den allerstørste Interesse af at faa Kildemateriale bl.a. fra Musikhistorien [...] som Historikeren med sin historiske Indsigt kan garantere Psykologen er ægte og vidnefast.⁶⁸

Som led i det metodiske nybrud, Abrahamsen her registrerer (fra en musikhistorisk disciplin til en ny musikvidenskab), bliver subjektiviteten psykologisk afstemt i forhold til – eller bliver et integreret led i – musikhistorien. Også for Jeppesen vil “Først en saadan Disciplin [...] med fuld Ret kunne fortjene Navnet Musik-Psychologi”.⁶⁹ Musikæstetikken, der her har det musikalske kunstudtrykts væsen som genstand, står altså som psykologisk gren i forhold til den musikhistoriske disciplin. Det var jo også i forhold til disse to discipliner, der var sket “et metode-skifte” udmøntet i den ny Adler-inspirerede stilvidenskab:

Idet den *musikhistoriske* Biografi arbejder [...] for den psykologiske Musik-æstetik [...] belyse[s] den enkelte Kunstner saavel som Kunstneren overhovedet [...] hans sjælelige Disposition [...] hans Form for Føling med Livet [...] han[s] besvare[lse af] det aandelige i Tiden, som kommer til hans Erfaring, og det omfang i hvilket saadanne Følelsesreaktioner farver hans Forestillinger og dermed hans Kunst – idet denne Videnskab belyser alt dette, hjælper den jo samtidig Musikhistorien til at faa en ganske anderledes fast videnskabelig Basis under dens Behandling af Musikken, *Tone-stilen* i forhold til *Kunstnerindividualiteten*.⁷⁰

Musikvidenskabens tredeling i teoretisk, historisk og praktisk kundskab tænker altså det historiske stilperspektiv i relation til den subjektivitet, der ytrer sig i det musikalske udtrykts væsen: “Notwendig ist die Erforschung des Ausdruckcharakters im Zusammenhalt mit der Persönlichkeit des Künstlers [...]”⁷¹ Således bliver der indirekte investeret en musikalsk subjektivitet i en stilvidenskabelig praksis, ligesom epoken samtidig bliver forståelig på baggrund af en indre logik i det musikalske materiale.⁷²

Stilvidenskabens forholder sig altså i en vis forstand fordoblende til sin genstand, idet det ydre rummer noget indre, der igen er repræsenteret i det ydre. De træk, der samlet iagttages som stil, rækker ud over sig selv og vidner om en

⁶⁷ Jf. “Tonestilen [har] ikke alene [...] en Sammenhæng, en Oprindelseshistorie [...] ude i Tone-stilarterne men [har] samtidig [...] en Oprindelseshistorie inde i Komponistens Hjerne”; Abrahamsen (1924) s. 11. Dette er ikke eksplicit Abrahamsens position, men han tager den til efterretning i formuleringen af sin position.

⁶⁸ Abrahamsen (1924) s. 13.

⁶⁹ Jeppesen (1923) s. 17.

⁷⁰ Abrahamsen (1924) s. 13-14 (min fremhævelse).

⁷¹ Adler (1911) s. 12.

⁷² Kunstnerens musikalske subjektivitet er tavst til stede som det, stilvidenskabens skyggebokser med gennem værkanalysen: “Die stilistischen Eigenbedingungen der spezifisch musikalischen Hauptformen [...] verlangen jede für sich Betrachtung und Feststellung – das ‘Objektiv’ der Gattung neben dem ‘Subjektiv’ des Künstlers, der darin schafft”; Adler (1911) s. 240.

fornuftsbestemthed som et træk iboende virkeligheden. I det omfang musikken fremstår som indskrevet i sin historiske sammenhæng, viser den samtidig ud over denne virkelighed. Stilvidenskaben underkaster sig den enkeltstående, empiriske genstands karakter, men påberåber sig samtidig en enhed og sammenhæng, der rækker ud over værkets konkrete væren og gør det til vidnesbyrd om en ikke-fysisk fornuftsmæssighed. Det er i værkernes indre, naturnødvendige sammenhæng, at stilen giver sig selv som en indre tildragelse. Men samtidig inkarnerer stilen lovmæssigheden i dét ydre musikalske stof, som "Menneskeanden projiceret i det musikalske" kommer til syne i:

[...] ogsaa for Musikken gælder den klassiske Lov om Enhed i Mangfoldighed, Evnen til at finde Lighed i det tilsyneladende Forskelligartede [...] [det] indvundne Materiale maa [...] tjene til Opbygning af Sproglovene, Lovene for Musikkens Udvikling, der atter oversat i det Psychologiske antager Skikkelse af visse Krav og Viljesretninger [...] af dybeste Betydning for Kendskabet til det menneskelige Sjæleliv overhovedet, thi Musikken er det modtageligste, følsomste Stof hvori Menneskeanden nogensinde har fundet sit Udtryk.⁷³

Idet stilens enhed bliver lovmæssig finder det *indre*, musikalske udtryk sig udleveret som den stilvidenskabelige *genstand*. Når stilen som sproglov sætter rammen for vurderingen af det subjektive ud fra den tekniske musikanalyse, kan man sige, at tænkningen af den subjektive og objektive dimension *skærpes* over for hinanden. Stilens renhed bliver samtidig udtrykkets sandhed. Dermed trækker det musikalske menneske stilhistorien efter sig på sin vej frem mod sandheden om sig selv. Lovmæssigheden i musikken er udtryk for ideen om, at fornuften er noget vi kan afdække som værende *i* verden, ikke en instans vi blot benytter os af *i beskrivelsen* af verden. Sammenhængen og enheden er iboende virkeligheden (dvs. ontologiske størrelser). Stilvidenskabsmanden gennemfører en fornuftsmæssig plan, der udfolder en grundlæggende orden. Når komponisten handler i overensstemmelse med en lovmæssig udviklingslogik i stilen, er det altså udtryk for en dvælen ved den fornuft, der råder i det musikalske materiale selv. Adlerskolens enhedsprojekt udtrykker ideen om sammenhæng, genkendelse og transparens som udslag af det musikalskes møde med den vesterlandske metafysik. En metafysik for hvilken stilvidenskaben bliver den ny referenceinstans.

Genkendelse, nærvær og musikalitet

Den tilbagevendende bevægelse op mod en stilkulmination som det videnskabeligt påviste forbilledlige og dermed efterlignelsesværdige indstifter genkendelsen, hvori sandheden begribes. Man kan sige, at den videnskabelige stilanalyse bestræber sig på at påvise formtræk eller mønstre, der kan bringe den foreliggende genstand ind i en genkendelse i forhold til en stilkonvention. Stilvidenskaben

⁷³ Jeppesen (1923) s. 16-17.

identificerer med andre ord for at genkende. Derved bekræftes enheden og sammenhængen i det kunstneriske udtryk, man forholder sig til. Musikken bliver dermed givet os i et nærvær. Når Jeppesen taler om den indre musikhistorie, så er det en erkendelse, der træder frem i og med bestemmelsen af musikken som stilanalytisk *genstand*. Således er det i det videnskabeligt påviste ydre, at Adler ser en indre, selvberørende bevægelse.

Når den stilvidenskabelige skole intensiverer eller skærper disse to niveauer over for hinanden i tænkningen af musikken, er det bl.a. ved at lokalisere en 'kausalitet' mellem de to niveauer i deres parallelitet. Dermed bliver den subjektiverende/objektiverende tænkning af musikken nu grundlag for en *videnskabelig praksis*, hvis filosofiske fundering som nævnt netop tilsiger en genkendelse af musikken i et nærvær. Stilens indre sandhed er givet i værkets ydre *repræsentation* af denne sandhed. Det indre træder via dette princip frem i det ydre, og det er i den anerkendende genkendelse at nærværet tildrager sig og dermed forener repræsentationens to led i en enhed.

Det er på baggrund af denne situation, at identifikationen af en musikalsk essens i mennesket bliver forståelig som den instans, hvor repræsentationens dobbelthed kan forliges. Mennesket er der, hvor musikken giver sig både som subjektivt og objektivt fænomen. Det musikalske menneske er med andre ord *der; hvor nærværet tildrager sig*. Det suveræne forankringspunkt "des musikalischen Stils".⁷⁴ Stilvidenskaben kan dermed aldrig få lagt afgørende afstand til mennesket og nå en eksakt videnskabelighed. Som simultant subjekt for viden og objekt for viden vil mennesket altid indføre en ustabilitet i stilvidenskabens videnskabelige præstationer. Stilanalytikkens *modus operandi* forudsætter "[...] daß der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, anderseits mit den das Kunstwerk apperzipierenden Subjekten beschäftigt".⁷⁵ Dermed bliver det klart, at udstansningen af det musikalske menneske i en musikalitet stabiliserer stilprojektet i dets grundvold.

For at gribe musikken i dens *organiske* bevægelse og dermed se den som en *naturlig* afspejling af en ideal, naturnødvendig stilbevægelse, ligger der en bestemmelse af det musikalske menneske som integreret moment i stilkonceptualiseringen af musikken. Med det musikalske menneske kan mellemværendet mellem det subjektive og det objektive med andre ord forliges, således at den cirkulære henvisning mellem disse to kan bringes til ophør. Den sande (og dermed videnskabelige) viden er med andre ord henvist til at fiksere det dynamiske for at indstiftes i vished og nærvær. Nærværet fuldendes jo netop ved at lukke denne dobbelthed, i hvilken det musikalske fremtræder. Dette er et vilkår, stilskolens må tage på sig. *Nærværet kulminerer ved at bestemme det ubestemte*. Ligesom stilhistorien må være lovmæssig, fordi det ubestemte unddrager sig metafysikken, på samme måde må momentet af ikke-viden i den grundlæggende musikalske erfaring unddrage sig stilvidenskaben i dens filosofiske fundering. Når dette ikke er tilfældet, er det

⁷⁴ Adler (1911) s. i.

⁷⁵ Adler (1885) s. 12.

fordi det musikalske menneske ud af *nødvendighed* er integreret i den stilvidenskabelige praksis og dermed konsoliderer fordringerne indbygget i stilkonceptet.

Idet den stilhistoriske lovmæssighed gør de satte værdier selvberørende (dvs. adlydende en videnskabeligt påvist lov), bestemmes de dermed som eksisterende *i og for sig selv* og dermed uafhængigt af det musikliv, hvor al værdi hidrører fra: i mellemværendet mellem mennesker. Dermed kommer den stilvidenskabeligt sanktionerede musikalske værdi i modsætningsforhold til det øvrige musikliv, idet lovmæssigheden som abstrakt lov nødvendigvis må sætte sig ud over livssammenhænge og sociale kontekster som konstituerende for musikalsk værdi. Netop som “[...] der metaphysische Teil der Stilkritik”⁷⁶ tilhører den musikalske stils værdier det indre, det selv-identiske og dermed det *ubetingede*. Stilværdien i sin indre dimension er en værdi uafhængig af musiklivets sammenhænge og hvad der i øvrigt måtte foreligge i virkelighedens verden. Afgørelsen af værdi skubbes ud af verden og ind i en hinsideshed, der samtidig beroligende kan bringe det evindelige spørgsmål om, hvorfor tingene er som de er, til ophør.

Idet stils-kolen skubber denne indrehed ind bag musikens liv og endegyldigt begrundet værdispørgsmål, bringer den imidlertid samtidig noget andet i musikken til standsning. Når musikhistorien forstås som lovmæssig, adlyder den jo blot sin egen indre sammenhæng og dermed den transcendent stilbevægelses abstrakte monotoni: spiring, blomstring, forfald. Men dermed sætter denne position sig samtidig på en fordring om at sidde inde med nøglen til en mere sand og essentiel musikalsk verden end den foreliggende. Musiklivet som værdisætter og kvalificator af musikalsk værdi i mellemmenneskelige, relationelle og dermed *betingede* rammer får dermed en sekundær status i forhold til stilens *bagvedliggende*.

Den begrundende essens for den stilbevægelse, der er konstituerende for musikalske værdibestemmelser, er altid allerede i sin suveræne indrehed *hinsides* den virkelige verden. Den er i sin bagvedliggendehed producent af ubetingede værdier, som musikken i sin udvikling må tage til efterretning. Smagsdommen overflødiggøres, idet at det musikalske nu er afledt fra den historiske udviklingsbanes objektivitet: “Wenn früher ‘Geschmacksurteil’ [...] massgebend waren [...] sind jetzt prinzipielle Anordnungen zu treffen, deren Hauptgesichtspunkt die Berücksichtigung der Stilentwicklung ist”⁷⁷ Det er denne musikalske årsagsjagt, som kodificeres videnskabeligt med stilkonceptet og som falder tilbage på mennesket i det 20. århundrede. Det, der vægtlægges her, er *ikke* spørgsmålet om denne position så kan siges i virkeligheden at have sandheden eller falskheden på sin side. Der aftegnes blot et historisk vilkår, vi er henvist til.

Idet stilens udviklingslove følger det musikalske uudviklede vej over kulmination til forfald, da bliver denne skoles effektivering af en “Rangstellung”⁷⁸ – med sin historiske pegen på de højeste og laveste musikalske værdier – samtidig nøglen til forståelse og værdisættelse af den med stilvidenskaben *samtidige* tonekunst.

⁷⁶ Adler (1919) s. 185.

⁷⁷ Adler (1919) s. 63.

⁷⁸ Adler (1919) s. 53.

Det er altså historien, der værdisætter nutiden (og ikke omvendt): “[...] Urteil und Verständnis sollen gehoben und geläutert werden durch das Beispiel der Geschichte [...]”⁷⁹ Det med stilkolen samtidige musikliv bliver altså genstand for en mistro, der grunder i stilkonceptets cirkelbevægelse mellem en foreliggende musikalsk virkelighed som konstitueret på en bagvedliggende, mere sand virkelighed. Heri er samtidig givet stilvidenskabens vished omkring at måtte berigtige musiklivet i dets udfoldelse.

Det er på denne baggrund, at man i 1898 kan påkalde en “[...] *gefährlicher* [...] Vehemenz, mit der sich die aus der klassischen Zucht entlassenen Kunstjünger der Hypermodernen in die Arme werfen”.⁸⁰ Det er når en orden (som her Adlers) i praksis bliver udfordret og overskredet, at dens grænser og afgrænsninger bliver synlige: “Der Kunsttheoretiker [...] erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspiriert Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, dass es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, *so will er ihm auf die richtige Bahn führen*”.⁸¹ Det er her, at stilvidenskabens skyggeboksning med det musikalske menneske løber i armene på det 20. århundredes moderne ‘musikalitet’.⁸² Til dels som biprodukt af en ny stilvidenskabelig vilje til (musikalsk) viden:

Man kann alle im organischen Entwicklungsgang gelegenen, bedingenden Faktoren des Kunstschaffens als die *objektiven* Erfordernisse des Kunststiles bezeichnen, denen die aus der individuellen Anlage des Künstlers stammenden stilschaffenden Momente als *subjektive* gegenüberstehen. Beide sind im Kunstwerke selbst untrennbar verbunden.⁸³

Det er i eksaminationen af denne dobbelthed, at det musikalske kodificeres. Dette således at evalueringen af et individuelt, subjektivt niveau bliver problematiseret i sammenhæng med det videnskabelige koncept “stil” som rammen for effektueringen af lovmæssighed i musikken. Musikkens indre spejler sig med andre ord i menneskets indre. Idet en stilvidenskabeligt sanktioneret musikalsk norm vender sig mod individet skærpes en specifik og autoritativ logik, inden for hvilken det musikalske udtryk indregøres. Det er altså med den stilvidenskabelige kodificering af forholdet mellem tonekunstens indre og ydre, at der afsættes en effekt i forhold til subjektets musikalske erfaring. Sand viden om det, der musikalsk kommer til udtryk og dermed vidner om en musikalsk erfaring, er altså lige så meget identifikation og dermed fiksering af intensitet, som det er erkendelse og indsigt. Det er det, der gør at stilvidenskabens og musikalitetens normer på dette tidspunkt får et fælles fodfæste relativt til den samtidige musikalske krise, hvis monument for eftertiden er blevet fortællingen om tonalitetens sammenbrud.

⁷⁹ Adler (1898) s. 38.

⁸⁰ Adler (1898) s. 33 (min fremhævelse).

⁸¹ Adler (1885) s. 15 (min fremhævelse).

⁸² Se hertil Frederik Pio: “Foucault mellem musikalitet og musikvidenskab”, *Musik og Forskning* 25 (1999-2000) s. 163-300.

⁸³ Adler (1911) s. 6.

Videnskabens fordobling

I Abrahamsens indlæg – i den ‘docentkonkurrence’ på Københavns Universitet i 1924 der skal afgøre, hvem der efterfølger Hammerich i den musikvidenskabelige lærestol – er inspirationen fra Adlers videnskabskoncept klar:

Den efterhaanden almindeligt benyttede Betegnelse ‘Musikvidenskabens’ dækker trods ordets Entalsform, ikke over nogen enkelt Disciplin. Tager vi dette Ord i dets snævraste Betydning betegner det tre Discipliner: Musikhistorie, Musikteori og Musikæstetik. Tager vi det i en videre Betydning, betegner det yderligere en række Discipliner, der under den ene eller anden Form har Tonen som Genstand for Forskning, – og Begrebet ‘Musikvidenskabens’ kommer i saa Tilfælde til at omfatte, foruden de tre nævnte Fag, endvidere Tonepsykologi og Tonefysiologi, dertil kommer de Discipliner der beskæftiger sig med Tonen som saadan, dens Opstaaen, dens Udspredding i Rummet, dens Kvalitet.⁸⁴

Idet Abrahamsen går sejrrigt ud af denne konkurrence og dermed tiltræder docenturet, får Adlers konception fra 1885 en institutionel formidling herhjemme. En formidling, hvis kodning af den skønne musik som musikalsk ingenlunde er adskilt fra en ny vidensproduktion om det musikalske menneske. Adlers systematik består af fire søjler: 1. Teori (harmonik og rytmik samt deres relation); 2. Tonekunstens æstetik forstået som en “[...] Wertschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipierenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen*”.⁸⁵ 3. Pædagogik (didaktisk formidling af satslære samt metodik). 4. Musikologi (etnografi). Med undtagelse af den fjerde og sidste disciplin er de her anførte punkter (sammenfattende den systematiske viden over for den historiske) beslægtede med det program, under hvilket musikvidenskabens med Abrahamsen gennem 1920’erne og 30’erne gradvis institutionaliseres som et historisk og teoretisk studium overlejret af en praktisk musikkompetence. Dertil kommer at æstetik bliver et selvstændigt fag på studiet til magisterkonferensen.

Hos Abrahamsen hedder det i et brev til Undervisningsministeriet i 1935: “I de ti Aar jeg har fungeret som Lærer i Musikvidenskab ved Universitetet, har jeg efter bedste Evne søgt at omlægge Faget efter de stilvidenskabelige Krav, der i vort Slægtled gør sig gældende”.⁸⁶ Når den ny stilvidenskab under Abrahamsen med æstetik og pædagogik gradvis integrerer en diskurs, der problematiserer den musikalske adfærd og det musikalske udtryk, er det altså sammenfaldende med importen til Danmark af Adlerskolens konception af ‘stil’ som det formidlende led mellem en historisk og systematisk – og i forhold til den tidligere Hammerich-epoke – nu bredt defineret teoretisk, praktisk og historisk musikvidenskab. Med oprettelsen af skoleembedseksamen i bifaget sang i 1925⁸⁷ effektueres denne

⁸⁴ Abrahamsen (1924) s. 1.

⁸⁵ Adler (1885) s. 17.

⁸⁶ *Årbog for Københavns Universitet* (1934/35) s. 225.

⁸⁷ *Årbog for Københavns Universitet* (1924/25) s. 139.

tredelem, samtidig med at det musikhistoriske studium året inden ombenævnes til musikvidenskab.⁸⁸ Med tredelingen institutionaliseres altså en egentlig *musikvidenskab* i moderne form.

Det er ved at tænke stilvidenskabens praksis i forhold til dens filosofiske fundering, at det bliver muligt at antyde de effekter, der opstår. I den cirkulære bevægelse, hvor stilen på én gang er indregjort, filosofisk forudsætning og ydre, videnskabelig påvist kendsgerning, problematiseres som nævnt det musikalske menneske som den suveræne instans, der kan bringe denne cirkulære bevægelse til ophør. Det er i dette perspektiv ikke så meget værket som stilgenstand, men mere den musikalske adfærd, der på én gang samler, på den ene side individets intentioner, subjektivitet, opfattelser og smag, og på den anden side individets konkrete, iagttagelige musikalske adfærd. Stilbegrebets indre logik får med andre ord med dets praktiske funktion som videnskabeligt, institutionaliseret koncept en *afsmittende* effekt i forhold til ønsket om at se den stilvidenskabeligt sanktionerede idé om nærvær og enhed realiseret på individniveau; *dvs. at komme til klarhed over det menneske, fra hvilket den stilvidenskabelige genstand udgår*. I forhold til den musikalske adfærd vokser der en stræben efter at overskride dens ydrehed med ‘udtrykkets dybde’ som metafor for en indre instans’ enhedslige nærvær. Både det generelle koncept om musikalitet og om stil finder deres *repræsentation* i henholdsvis den enkeltes adfærd og det enkelte værk. Idet disse enkelttildragelser fastholdes i repræsentationen, bliver de indirekte tilordnet en smagsmæssig virkelighed.

Transformationen af lærdommen

Når professoren i musikvidenskab begyndende i lektionskatalogen for efteråret 1939 udbyder “gennemgang af musikhistorie (med musikæstetik)” samt meddeler, at man sammen med sanglektoren vil “afholde øvelser i stemmedannelse”, er dette symptom på et – i forhold til Hammerich-generationen – nyt metodisk kontrolleret videnskabsbegreb, der i praksis ikke længere lader sig frigøre fra den musikalske udøvelsespraksis. Den stilvidenskabelige triade bliver en triangulering af det musikalske menneske. Dette bl.a. fordi den stilvidenskabelige integration af æstetikken (nævnt hos Abrahamsen både som spekulativ og som psykologisk-erfaringsvidenskabelig lære om udtrykkets væsen)⁸⁹ i en stillhistorisk ramme nu arbejder på at finde et “[...] bestemt Kendetegn, der kunde vise Vejen frem til en *Bestemmelse af det Æstetiske selv*”.⁹⁰ Jeg mener, at denne brudflade, hvor musiklærdommen under humaniora gradvis kapper sin rodfæstethed i en livspraktisk horisonts dannelsesopdrag for at blive en selvlegitimerende, metodisk kontrolleret videnskab, er en central betingelse for forståelsen af det 20. århundredes musikalitetsbegreb. Hvor humaniora i sin klassiske funktion var redskab for en almen dannelse, bliver opdraget i den moderne musikpædagogiske diskurs nu en inte-

⁸⁸ *Årbog for Københavns Universitet* (1923/24) s. 26.

⁸⁹ Abrahamsen (1924) s. 12.

⁹⁰ Abrahamsen (1924) s. 13 (min fremhævelse).

greret del af en ny stilvidenskab. Både institutionelt, med indførelse af faget sang som bifag sideordnet det musikvidenskabelige konferensstudium i 1925, og meto- disk, med en psykologisk-æstetisk udtryksdimension problematiseret inden for en stilvidenskabelig ramme. Med til billedet hører også, at stilvidenskabsmanden Abrahamsen selv forestod undervisning i faget sang i gymnasieskolen.⁹¹

Med indførelsen af skoleembedseksamen i sang konsolideres denne forskyd- ning i kraft af den ny nyttefunktion, som institutionen nu tager på sig som ud- dannelses-‘fabrik’. Dvs. som institution bliver den nu honoreret i dens egenskab af producent af kandidater og samfundsmæssigt nødvendig *know-how*.⁹² Musik- studiet er blevet en videnskabelig erkendelsesform og må legitimere sig i over- ensstemmelse med denne status.

Ovenstående er symptom på en stigende modsætning i forholdet mellem den erfarede kunsterkendelse og livspraksis. Det er i den brudte forbindelse mellem disse to, at en musikalitet kan installere sig som referenceinstans til en nys institu- tionaliseret, videnskabelig erkendelsesform, der nu også problematiserer den sub- jektive, musikalske dimension. Og denne hændelse er netop bundet op med ånds- videnskabeliggørelsen af musik som stilvidenskab. Ser man på ‘stilus’-begrebets etymologiske herkomst betegnede det oprindeligt ‘skriveredskabet’ ved de græsk- romerske, retoriske skoler. Begrebet er i forbindelse med den spirende historisk- filologiske videnskabeliggørelse i Tyskland af musikstudiet i det 19. århundrede ikke bare et stilvidenskabeligt koncept, men også (som en gestus til sin antikke oprindelse) en metafor for det, med hvilket man udtrykker sig. “Der Griffel (‘sti- lus’), mit dem der Künstler seine Gedanken *zum Ausdruck bringt*, bekommt da eine metaphorische, symbolische Bedeutung [...] [als] das eigentümliche Gepräge [...] der künstlerischen Mitteilung”.⁹³ I lyset af det brud jeg har søgt at skitsere, bliver det 20. århundredes menneske med sin ‘musikalitet’ bærer af nye symbolværdier.

Abrahamsens indtræden i docenturet markerer en ændring, der lader sig regi- strere på en række punkter. (i) *Konceptmæssigt* forskyder lærdommen sig kund- skabsteoretisk sig fra almen-*kulturbhistorisk* optagethed af det almene musikliv over mod *stil*-ideen som ramme om værkernes historie, som de udfolder sig på bag- grund af en formalisering af ideen om et evolutionistisk stil-sprog. (ii) Musik- historiens *genstand* er under Hammerichs pen ikke skarpt afgrænset. Den er for

⁹¹ Jf. Nils Schiørring: “Musik”, Københavns Universitet 1479-1979, Bind XI: *Det filosofiske Fakul- tet 4. del* (ed. P.J. Jensen), København 1979, s. 385-86.

⁹² Med etableringen af musikvidenskab som moderne universitetsfag bliver figuren ‘den musik- lærde’ bestemt efter ny kriterier. Fortidige aktører som Chrysander, Kiesewetter, Köchel og vor egen Hammerich var ud af højborgerskabet, og dermed var en del af forudsætningen for deres liebhaver-virksomhed økonomisk uafhængighed. Med overgangen til et formaliseret ud- dannelsessystem bliver den musyklærde nu ‘universitetsprofessor’. En figur der adlyder et an- det sæt af betingelser. Det er her at filologer, jurister og embedsmænd som bl.a. K. Winter- feldt og A.W. Ambros gradvis erstattes af Adlers og Riemanns generation. Dvs. professions- folk med en erhvervmæssigt vægtlagt musikvidenskabelig skoling. Se hertil H. Riemanns lille opsats “Gelehrte und Künstler”, *Musikalisches Wochenblatt* (1893), s. 410-II.

⁹³ Adler (1911) s. 5 (min fremhævelse).

eksempel musikmindesmærkernes, -instrumenternes, -foreningernes og -institutionernes historie.⁹⁴ Med værkoptikken lokaliseres det musikhistoriske objekt nu i partituret. Hvor musikken tidligere var givet i en kulturel sammenhæng i ganske vid forstand, bestemmes musikken nu som til dels løsrevet fra verden i et rent indremusikalsk, satsteknisk perspektiv. (iii) *Subjektet* for den akademiske musikdiskurs kan ikke længere lignedes fuldkomment ved ‘musikhistorikeren’. ‘Stilvidenskabsmanden’ overlejrer nu dette billede. (iv) På niveauet for *teoretiske valg* (eller strategier) forskyder musikstudiet sig fra – i Hammerichs tid – at udfolde en musikhistorisk praksis til med stilvidenskaben at blive en syntetisk (teoretisk/historisk/praktisk) disciplin.

Det bemærkelsesværdige er, at begrebet om en ‘musikalitet’ dukker op omtrent samtidig med overgangen til en institutionaliseret (stil)videnskabeliggørelse af menneskets frembringelser i en musikhistorisk ramme. (Man bør ikke her forveksle det kronologiske sammenfald med en kausalitet). Dermed antydes det, at genoprettelsen af det universitære musikstudium med Hammerichs tilknytning fra og med anden halvdel af 1890’erne ikke kan siges rent epistemologisk at markere et brud med fortiden. Genoprettelsen er mere et symptom på en begyndende transformation inden for musiklærdommen, der først afgørende træder i karakter herhjemme i perioden fra 1924 frem til 1938, hvor et teoretisk, historisk, praktisk hovedfag i “Musik” oprettes. Overgangen kan sammenfattes i stikordsform:

- a. Fra en deskriptiv til en normativ praksis
- b. Fra musikhistorie til musikvidenskab
- c. Fra offentlige musikforelæsninger uden for rammerne af en studiestruktur (1896-1916), frem til oprettelse af en konferensuddannelse i “musikhistorie” (1915) og dermed et systematisk, meriterende studieforløb. I 1922 ønsker man nu “at ombytte Betegnelsen ‘Musikhistorie’ med det videre ‘Musikvidenskab’”.⁹⁵ Der oprettes dermed et docentur i musikvidenskab, der betegner den historisk, teoretisk, praktiske triade i form af magisterkonferensen, suppleret med bifaget sang
- d. Fra Hammerichs private (1895-1896) og midlertidige docentur (1896-1916) til et personligt docentur (1916-1922). Abrahamsen besætter i 1924 det nyoprettede, normerede docentur, der i 1926 omdannes til et ordinært professorat
- e. Inspirationen fra et livspraktisk dannelsesopdrag erstattes af et professionaliseret, nytteorienteret, kompetencegivende studium
- f. Fra en almen kulturhistorisk, registrerende fremstilling af musiklivet i alle dets facetter til et metodisk kontrolleret videnskabsbegreb med en eksplicit genstandsspecifikation

⁹⁴ Se Hammerichs værker: *Musikforeningens Historie 1836-1886*, København 1886; *Kjøbenhavns Musikkonservatorium 1867-1892*, København 1892; *Det historiske Orgel paa Frederiksborg Slot*, København 1897; og *Musikmindesmerker fra Middelalderen*, København 1912.

⁹⁵ *Årbog for Københavns Universitet* (1923/24) s. 26.

- g. Fra et historisk musikstudium til en historisk/teoretisk/praktisk musikvidenskab, hvor stilvidenskaben problematiserer den musikalske subjektivitet som integreret del af sin praksis
- h. Hvor den spekulative musiklærdom var redskab for en almen, selvbegrundende dannelse, sætter stilvidenskaben nu en gensidig cirkulær henvisning mellem sit filosofiske grundlag og den videnskabelig påviste kendsgerning. Videnskaben bevæger sig hen mod en meto- disk selvlegitimering.

En videnskabelig sand viden om musikalske frembringelser har en tendens til at installere mennesket i en afhængighed af den historisk specifikke måde, der 'vides på', idet der sættes en betingelse for den enkeltes vurderinger og handlen. Ideen om det musikalske menneske som bærer af en 'musikalitet' er ikke en ahistorisk idé, men ret beset en relativ ung foreteelse, som ikke står i et ubetydeligt forhold til opkomsten af en *videnskab* om musikken. *Homo Musicus* som bærer af det dannelses-surrogat, vi i dag kalder 'musikalitet', bliver i dette perspektiv en umiskendelig *moderne* tildragelse. Som Adler udtrykker det: "Der Stil durchdringt das Ganze [...]"⁹⁶

Konklusion

Når Jeppesen snakker om "den indre, den egentlige musikhistorie", er det symptomatisk for metafysikken, der jo vil se de materielle musikalske værker som blotte fremtrædelsesformer for en mere sand virkelighed, der er bagvedliggende. Dermed bliver den materielt og faktisk foreliggende virkelighed reduceret til netop det, som det musikalske *menneske* vil forstå som virkeligt: nemlig det – bag det ydre skin liggende – første, oprindeligste, højeste årsagsprincip (om dette benævnes Gud, Ånd eller Kunst er ret beset lige meget i denne forbindelse). Mennesket konstituerer dermed stilvidenskabeligt den 'objektive' musikalske virkelighed ved at afkræve den en tilbageførsel til en indre begrundelsessammenhæng, som musikhistoriens tildragelser kan afledes fra. I forlængelse af denne metafysik, som stilvidenskaben baserer sit projekt på, ser man jo også stilvidenskabens ønske om at ville se *mennesket* som det bevidste og suverænt betydningssættende centrum for ethvert musikalsk udsagn i dets totalitet.

Man har endvidere set, hvorledes der i stilskolen huserer et udtalt ønske om i den kunstneriske erkendelse at se en principiel genkendelse. Den sande viden *genkender* altså det uforanderligt musikalske, der som musikalsk stil træder frem i sin historisk specifikke egenart. Men der er samtidig tale om en genkendelse, der tænkes ud fra idealiseringen af et indre nærvær i mennesket, som dér, hvor tonekunsten musikalsk tildrager sig, erfares og med andre ord bliver *levende*. Det videnskabelige, musikalske menneske fungerer dermed i praksis som referent for det stilvidenskabelige projekt i dets bestræbelse på en *organisering* af kunstlivet.

⁹⁶ Adler (1911) s. 12.

Det er med stilvidenskaben, at det musikalske sprog påvises og identificeres. Stilskolens objektivering af musikkens sprogkarakter (det er sproget, der skaber begreber og dermed tingsliggør) bringer det musikalske til at betegne en 'musikalitet' i mennesket. Det er med stilsprogets musikalske grammatik som repræsentation, at der installeres en indre, centreret idealitet, som antages at trykke sig ud. Musikken objektiveret som stil-sprog konnoterer med andre ord en substans bag repræsentationen, som betydningen i sidste instans kan fundere sig i og vise tilbage til. *Den stilkonceptuelle objektivering af musikken i en sprogkarakter implicerer altså ideen om ét musikalsk, essentielt subjekt.*

Dette er symptomatisk for den klassiske fordom om, at videnskaben blot afspejler og systematiserer de evidenser, der oprindeligt gav sig til kende i det menneskelige subjekts bevidsthed. Men her har jeg netop prøvet at vende præcis denne vanetænkning om: at der intet er i videnskaben, som ikke først har kendt sin naturlige, selvindlysende plads i subjektets transparens for sig selv. Når stilskolen indlæser en uforanderlig og guddommelig sandhed nedenunder og bagved de skiftende perioders mesterværker, er dette jo blevet anledning til det kætterske spørgsmål, om det ikke præcis er den stilkonceptualiserede semiotik *selv*, der regulerer kunstens udtryk for denne enhedslige, kontinuerte organicitet? Disse betydninger er således ikke nødvendigvis noget, der pr. automatik eksisterer forud for den institutionelle indskrift af 'stil'. Den kunstneriske sandhed opbevares dermed stilkonceptuelt, og denne skole fremstår dermed som et magtfuldt indspil i den kamp om musikalsk betydning, som særlig efter 1906-8, hvor tonaliteten opløser sig, bliver sat på spil i spændingsfeltet mellem musikken og det menneske, der giver den liv.

Begrebsliggørelsen af musikalsk begavelse som 'musikalitet' er ikke en overhistorisk hændelse. Denne 'musikalitet' installerede sig i begyndelsen af det 20. århundrede – ikke da den ud af en indre trang så at sige 'selv ville det' – men måske mere, da det blev muligt at tænke den (eller da der var brug for den) inden for epokens videnshorisont. Dvs. præcis da der i *måden at vide på blev 'gjort plads' til det*, opstod objektet 'musikalitet'⁹⁷ i kølvandet på overvejelser og vidensformer, der *ikke primært* var rettet mod den musikalske begavelse som idé. Spørgsmålet er altså, om musikalsk begavelse som substantiel tildragelse i mennesket kunne tænkes før en videnskab om musikken – bl.a. stilkonceptuelt – *indrammede et institutionaliseret, vidensmæssigt rum for denne tænkning?* Måske én af fædrene til den systematiske musikvidenskabs tonefysiologi, Gustav Fechner ville kunne have givet os dette svar. Var det således ikke hans æstetik, der genopdagede Buffons dictum: "Le style c'est l'homme"? Dette måske blot som fernis over den kendsgerning at musikken først forener sig med noget guddommeligt i den bevægelse, hvor den endegyldigt erfarer at have mistet sine guder.

⁹⁷ Da al tænkning er sproglig, er det en central pointe, at tilsynecomsten af dette ny begreb bør opfattes som symptom på generelle forskydninger i betydningsdannelsen omkring musikalsk subjektivitet.

SUMMARY

The article, “The integration of the Adler concept of style in Danish musicology. A new prerequisite for the understanding of musical subjectivity in the 20th century”, investigates how Guido Adler’s concept of ‘Style’ is installed in Danish musicology during the second and third decade of the 20th century. The Adlerian concept of *‘der Stil’* is considered as a symptom, not only of a change in the definition of method and object of historical musicology, but also as a symptom of a general transformation of the musicological institution as such. In other words, the formation of the musicological institution in Denmark during the second and third decade of the 20th century provides a new answer to the old question: what is the science of music? This innovation reflects – as indicated by the concept of style – a loyalty to the famous Adlerian concept of a general *‘Musikwissenschaft’*. *‘Der Stil’* becomes a synthetic concept which as a theoretical emblem is superposed on this general conception of a science. The article asserts that the above mentioned ‘new answer’ – established within this horizon of style – must be considered a fundamental prerequisite to the way in which musical subjectivity is decided and fixed by means of the 20th century concept *‘Musikalität’* (musicality). In other words, the new musical knowledge of science becomes a grid through which modern musical man is now reconsidered.

Music and Its Resonating Body*

By HALLGJERD AKSNES

Traditionally, music analysis has been score-oriented and “disembodied” in the sense that the analysts have tended to regard themselves as external observers of musical structures inherent in the score. In recent years, however, one has seen many attempts to broaden the scope of music analysis, so as to include both the analysts’ own involvement and aspects of musical meaning which cannot be accounted for in the score. This article focuses on one essential source of musical meaning which has traditionally been excluded from analysis: our musical body. More precisely, the article seeks to show how both sounding music and score are understood in terms of our own embodiment, and how musical analysis can benefit from the inclusion of this aspect of meaning. What, then, do I mean by “our musical body”? This is a body which transcends Cartesian duality, as it includes both auditory, visual, emotional, kinesthetic, linguistic, and other modes of cognition.¹

In an attempt to throw light upon the workings of the musical body I will discuss the notion of metaphorical projection as it is understood within cognitive semantics, a discipline which studies the cognitive processes underlying our experiences of meaning. Since Aristotle, metaphor has been regarded as a linguistic phenomenon where an entity from one semantic field is transferred to another semantic field (cf. the etymology of the term “metaphor”: carrying-over). Cognitive metaphor theory regards metaphor not as a matter of language alone but as a basic cognitive principle where the transfers occur between conceptual domains; thus, the cognitive linguist George Lakoff defines metaphor as “a cross-domain mapping in the conceptual system”.² The notion of conceptual domains has the same function within cognitive science as the notion of semantic fields has within traditional semantics – however, whereas semantic fields are strictly linguistic, conceptual domains comprise both language and the sensory modalities. Another difference between traditional metaphor theory and cognitive metaphor theory is that according to cognitive metaphor theory, the motivation for meta-

* The research has been funded by the Norwegian Research Council. The first part of this article was published in G. Stefani, E. Tarasti & L. Marconi (eds.), *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologna 1998.

¹ In the following I will distinguish between modalities of perception (sensory modalities) and modes of cognition as complex modes of cognition like music and language can involve several different sensory modalities at one and the same time.

² George Lakoff, “The Contemporary Theory of Metaphor”, A. Ortony (ed.): *Metaphor and Thought*, second revised edition, Cambridge 1993, p. 203.

phorical mappings can be both iconic and indexical, as the music semiotician Robert Hatten has pointed out.³ An example of the latter is the ubiquitous metaphor which Lakoff and Johnson have named *more is up* (e.g., “My income *rose* last year”),⁴ where the mapping is based on a correlation rather than on an underlying similarity.

The use of metaphors to describe music – especially metaphors with strong emotional connotations – has often been rejected as hopelessly subjective and unscientific by music analysts. However, as the music theorist Marion Guck has demonstrated, even the most scientifically oriented analyses abound in metaphorical language.⁵ Metaphorical projections seem to be ubiquitous in musical experience, and are manifested not least through cross-modal associations, which are so pervasive that we tend to regard the most common associations as intrinsic to the music itself (e.g., the color metaphors used to describe sonorous qualities, as in the German term *Klangfarbe*). I wish to argue that many of the body-based metaphors which arise through our encounters with music can in fact be intersubjective, due to shared biological and cultural dispositions, and that much of the music is lost if we focus solely on the “disembodied” score in music analysis.

How, then, can metaphorical mappings operate in music? Let us start out with a metaphorical conception that is particularly important in art; that of balance. According to the philosopher Mark Johnson, our different uses of the term “balance” derive from a limited number of basic conceptual structures which he calls “image schemata” and describes as “recurring structures of, or in, our perceptual interactions, bodily experiences, and cognitive operations”.⁶ He emphasizes that these structures are experientially based, developing through our encounters and interactions with our environments. This implies that image schemata are dynamic, and that they are modified during the course of our development. However, they are constant enough to be recognized both across time and between individuals, due to our shared biological dispositions and basic bodily experiences (e.g., the experience of gravity). In his discussion of image schemata pertaining to the notion of balance, Johnson singles out four prototypes – “axis balance”, “twin pan balance”, “point balance”, and “equilibrium” (see Fig. 1) – which can be metaphorically projected onto many different domains of physical and psychological experience, thereby forming the basis of highly complex conceptual structures and inferences. Although Johnson both names and illustrates these image schemata, he emphasizes that one must not confuse the illustrations with the things themselves. Image schemata are skeletal structures which can be regarded neither as propositions nor as rich images. Instead they involve operations that are analogous to spatial manipulation, orientation, and movement.

³ Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington 1994, p. 164.

⁴ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, p. 16.

⁵ Marion Guck, “Analytical Fictions”, *Music Theory Spectrum* 16/2 (1994).

⁶ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago 1987, p. 79.

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

Fig. 1. Mark Johnson's prototypes for balance image schemata, from Mark Johnson, The Body in the Mind, Chicago 1987, pp. 86-87. © 1987 by The University of Chicago (rendered with permission).

Returning to music, I will take an excerpt from Palestrina's *Missa Papae Marcelli* (1556) as my point of departure, focusing on the melodic lines in the opening of the first of the two "Agnus Dei" movements. The Danish musicologist Knud Jeppesen's renowned study of Palestrina's counterpoint technique puts great emphasis on the *well-balancedness* of Palestrina's melodic lines (cf. Renaissance art in general); a melodic balance which is not only heard but also felt and which contributes greatly to the serene beauty of Palestrina's music. But how does this sense of balance come about? Jeppesen sought to elucidate Palestrina's composition technique through an inductive study of his music and ended up with a set of norms which it is unlikely that Palestrina himself was fully conscious of, but which nonetheless are operative in his music. To give a few examples: "All in all the melody is surely restrained and well-balanced; up and down are approximately equilibrated, as is most often the case in Palestrina's music. [...] One will, moreover, notice that the large intervals are treated in a special way, as they are balanced by stepwise progression".⁷ We find a musical realization of these norms in the opening of the first "Agnus Dei" movement of *Missa Papae Marcelli*, the score of which is rendered in Ex. 1, but which is better experienced on a recording (e.g., by The Tallis Scholars, dir. Peter Phillips on Gimell). The main theme of this movement, which recurs throughout the mass, is often called the "l'homme armé" theme, as it was derived from a chanson titled *L'homme armé*. Due to its

⁷ Knud Jeppesen, *Kontrapunkt: Vokalpolyfoni*, Copenhagen 1968, pp. 82-83. The translations of Jeppesen's original Danish text are my own.

ingly, Johnson emphasizes the amodal quality of image schemata, noting “It would seem that image schemata transcend any specific sense modality, though they involve operations that are analogous to spatial manipulation, orientation, and movement”.⁸ I believe that this brings us straight to the heart of music which is commonly heard as metaphorical movement in metaphorical space (cf. the basic metaphor which George Lakoff has called *nonvisual perceptual space is physical space*⁹). The metaphor can also be recognized in Western musical notation which places pitches in a visual, though two-dimensional, space. And like all other things moving in space, the movements of music can be heard as more or less balanced, judged on the basis of our biological and cultural dispositions. Rising melodic lines, for example, are often heard as an increase in tension; much like our understanding of potential energy, which is proportionate to the elevation of an object. In the same way as physical objects, melodies seem to return to their original energy level when they return to their registral point of departure.

Interestingly, Jeppesen also uses energy metaphors in his description of Palestrina’s music:

[One] can often see a relatively large downward leap followed by another leap (in the opposite direction, of course); whereas a large upward leap is almost always followed by stepwise downward progression. The reason for this is probably that the note towards which one leaps is in the first case a “bottom note”, and in the second case a “top note”. Consequently, one notices the upward leaps more than the downward leaps, and one therefore lets the upward leaps be followed by effects which lead to a decrease in energy [...].¹⁰

This simple correlation with potential energy can throw light upon one aspect of musical balance – however, I wish to emphasize that the sensation of musical balance is far more complex than what I can account for by any one model or image schema. Musical balance should rather be regarded as a gestalt quality dependent on both melodic, registral, contrapuntal, harmonic, rhythmic, dynamic, idiomatic, and many more features; many of which are more culturally and less biologically dependent than the example I gave above (note that this does not imply that these aspects of music are any less embodied for that reason). Furthermore, musical balance means much more to us than just dynamic patterns of tones which are heard to be in “auditory equilibrium”. How, for example, can Palestrina’s music have such a soothing effect on me when I am troubled? I am inclined to answer that it helps me regain my mental equilibrium – and like Johnson, I do not believe that it is a coincidence that I experience it this way. In *The Body in the Mind* he writes:

⁸ Jeppesen (1968) p. 25.

⁹ George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago 1987, p. 513.

¹⁰ Jeppesen (1968) p. 88.

The “mental” is understood and experienced in terms of the “physical”. The notion of “emotional balance” is a good example here, because our emotional experience is typically thought of as having both a bodily and mental aspect. We experience our emotions on a homeostatic model in which health depends on a proper balance of emotional forces and pressures.¹¹

Using a metaphor related to that of balance, the ancient Greek Harmonia metaphor, I could say that Palestrina’s exceptionally harmonious music puts me in a harmonious mood (or even more romantically, that the beauty of his music attunes my soul). Here the projections have gone well beyond the bounds of kinesthetic experience and have entered into the realm of feelings, which are characterized by an interplay between somatosensory information – information about the state of the body – and our cognitive evaluations of this information and of the particular circumstances in which we find ourselves. How, then, can we evaluate our bodily sensations? One possible principle of evaluation has been discussed by the developmental psychologist Daniel Stern,¹² who believes that we are pre-designed to be able to recognize certain basic affective contours. Interestingly, Stern believes that these contours – like Johnson’s image schemata – can transcend the different sensory modalities. As Stern’s views can throw interesting light upon musical meaning, I will now make a short excursion into his work before returning to the primary subject matter of this article: sounding music.

In the book *The Interpersonal World of the Infant*, Stern describes infant development in terms of what he calls “domains of [interpersonal] relatedness”. Most relevant in this context is the domain of emergent relatedness, which according to Stern is our earliest domain of experience. He uses the term “domain” rather than the more common psychoanalytical term “stage”, so as to emphasize that we continue to experience our world in terms of all of the different domains throughout life – although we tend to be most aware of the very last domain of experience to develop; the domain of verbal relatedness.¹³ Thus, unlike the classical psychoanalysts, Stern does not believe that there is anything regressive about experiencing the world in terms of the domain of emergent relatedness.

According to Stern, the domain of emergent relatedness is characterized by three interrelated phenomena: amodal perception, “physiognomic” perception, and vitality affects. Starting with the first, Stern refers to Meltzoff and Borton’s famous psychological experiment where blindfolded three-week-olds were given knobbed or smooth pacifiers to suck. These infants could afterwards recognize the pacifier that they had felt in their mouth just by looking at it (that is, they looked significantly longer at the pacifier which they had sucked). To quote Stern, “Infants are pre-designed to be able to perform a cross-modal transfer of informa-

¹¹ Johnson (1987) p. 88.

¹² I am grateful to Mark Johnson for having introduced me to the work of Daniel Stern.

¹³ Daniel N. Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, New York 1985, pp. 32-33.

tion that permits them to recognize a correspondence across touch and vision".¹⁴ Stern also points to research indicating that infants are capable of performing audio-visual, temporal, and visual-motoric cross-modal matching as well (cf. infants' instinctual imitation of facial expressions even before they are able to recognize their own face in a mirror), concluding:

Infants appear to experience a world of perceptual unity, in which they can perceive amodal qualities in any modality from any form of human expressive behavior, represent these qualities abstractly, and then transpose them to other modalities. [...] These abstract representations that the infant experiences are not sights and sounds and touches and nameable objects, but rather shapes, intensities, and temporal patterns – the more “global” qualities of experience.¹⁵

Stern's views have been confirmed through a number of psychological experiments, and also adults have been shown to be able to perform intersubjective cross-modal associations. The Argentinian color researcher José Luis Caivano, for instance, has found that we have a tendency to make certain very specific correlations between qualities of sound and qualities of color – for example between luminosity of color and loudness of sound, saturation of color and timbre of sound, and “size” of color and duration (temporal extension) of sound.¹⁶ Thus, amodal perception would seem to be a reality also in adult life.

Until now I have focused primarily upon relatively “structural” forms of amodal perception. However, in the case of music the more affective forms of amodal perception, which Stern approaches by means of the notions of physiognomic perception and vitality affects, are at least as important. The term “physiognomic perception” was coined by the psychologist Heinz Werner,¹⁷ who believed that the phenomenon he was describing had to do with our ability to categorize different facial expressions and bodily movements. According to Werner, humans can also experience inanimate things in terms of categorical affects, and Stern elaborates upon this discussion, claiming that we tend to perceive both lines, colors, and sounds in terms of different affects (see Fig. 2). As we will see in “Dido's Farewell” shortly, this corresponds well with the convention of using falling melodic lines to express sadness, a convention which is in accordance both with our facial and postural expressions of sadness.¹⁸

¹⁴ Stern (1985) p. 48.

¹⁵ Stern (1985) p. 51.

¹⁶ José Luis Caivano, “Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations”, *Color Research and Application* 19/2 (1994) pp. 126-33.

¹⁷ Heinz Werner, *The Comparative Psychology of Mental Development*, New York 1948.

¹⁸ Interestingly, many of the expressive cues and devices used in music performance are also in accordance with our bodily expressions of emotion; see for example Mayumi Adachi & Sandra E. Trehub, “Children's Expressive Devices in Singing”, B. Pennycook & E. Costa-Giomi (eds.), *Proceedings of the Fourth International Conference on Music Perception and Cognition*, Montréal 1996; Patrik Juslin & John Sloboda (eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford 2001.

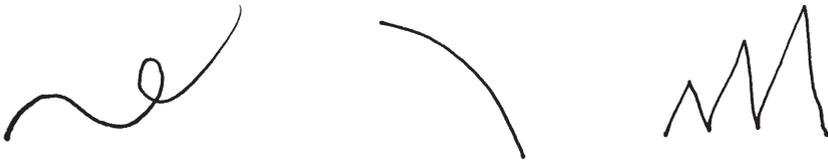


Fig. 2. Heinz Werner's happy, sad, and angry lines (from *The Comparative Psychology of Mental Development*, New York 1948).

The third term to be discussed here, “vitality affects”, was coined by Stern himself in an attempt to grasp certain basic qualities of feeling that often escape our attention:

[...] many qualities of feeling that occur do not fit into our existing lexicon or taxonomy of affects. These elusive qualities are better captured by dynamic, kinetic terms, such as “surging”, “fading away”, “fleeting”, “explosive”, “crescendo”, “decrescendo”, “bursting”, “drawn out”, and so on.¹⁹

Stern draws upon the philosopher Suzanne Langer's discussion of the different “forms of feeling” that are correlated with vital life processes like breathing or the coming and going of emotions and thoughts, and he emphasizes that vitality affects can exist independently of the traditional categorical affects – “For example, a ‘rush’ of anger or of joy, a perceived flooding of light, an accelerating sequence of thoughts, an unmeasurable wave of feeling evoked by music, and a shot of narcotics can all feel like ‘rushes.’”²⁰ He mentions abstract dance and music as prototypical examples of the expressivity of vitality affects, and writes further:

Because activation contours (such as “rushes” of thought, feeling, or action) can apply to any kind of behavior or sentience, an activation contour can be abstracted from one kind of behavior and can exist in some amodal form so that it can apply to another kind of overt behavior or mental process. These abstract representations may then permit intermodal correspondences to be made between similar activation contours expressed in diverse behavioral manifestations.²¹

I see this as a very promising approach both to musical emotions and to the more kinetic features of music, such as gesture – which is essential to musical meaning but notoriously difficult to grasp by means of traditional music-analytical methods. As an example of a musical gesture, I will refer to the music semio-

¹⁹ Stern (1985) p. 54. Interestingly, the neuroscientist Antonio Damasio (private communication) has compared Stern's vitality affects with his own notion of background feelings; feelings which originate “in ‘background’ body states rather than in emotional states”; Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York 1994, p. 150.

²⁰ Stern (1985) p. 55.

²¹ Stern (1985) pp. 57-58.

tician Robert Hatten’s analysis of Schubert’s *Piano Sonata in A, D. 959*, where he points to an especially important gesture involving “two sound events separated by a lift, with the first given less weight and duration than the second”²² (see its first appearance in Ex. 2). Why does this gesture give us such great pleasure? Perhaps because we relate the gesture to the experience of arriving at a goal, followed by a gratifying sense of completion (although the sense of arrival is only temporary in this case, due among other things to the anticipatory harmony)? Or perhaps because we can recognize intimately familiar physical patterns like inhaling followed by exhaling, or like the upbeat-downbeat effect of our own pumping heart?²³ Perhaps this can also explain why we say “A-HA!”, often accompanied by a hand gesture, when we finally arrive at the gratifying goal of understanding something that has been puzzling us?



Ex. 2. Franz Schubert, *Piano Sonata in A, D. 959*, first movement, mm. 7-10.

To elaborate upon such emotionally laden metaphorical mappings in music, I will now turn to “Dido’s Farewell” from Henry Purcell’s opera *Dido and Aeneas* (see the excerpt from the score in Ex. 3; or better, listen to Véronique Gens, William Christie, and Les Arts Florissants’ interpretation on Erato). In the recitative and aria we hear Dido’s last words, as she seeks her own death after having been abandoned by Aeneas. The music beautifully depicts the mood of the scene, and is so powerful that it at times draws our attention away from the words and the dramatical situation, directing us towards the sheer beauty of the musical sounds themselves.²⁴ For those familiar with baroque *Figurenlehre*, however, these sounds convey not only musical beauty and relatively undifferentiated feelings of sadness, but also very precise “extramusical” meanings (a notion put in quotation marks as I plan to problematize it later on). The dominant figure in “Dido’s

²² Robert S. Hatten, “Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959”, *Intégral* 7 (1993) p. 44.

²³ If we listen carefully, we can hear two different cardiac sounds, corresponding to the closing of different valves. The first cardiac sound is weaker than the second, and the interval between the first and second cardiac sound is shorter than the interval between the second and the next cardiac sound; thereby creating an upbeat-downbeat effect. However, as Hatten has pointed out (private communication) this cardiac gesture also differs from the above-mentioned musical gesture in that it is repeated continuously.

²⁴ As the music semiotician Eero Tarasti has pointed out, we have a tendency to glide into “absolutistic” modes of listening even in program music; Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994, p. 209.

Dido

When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre -

Vi. 1

Vi. 2

Vn.

Basso

ate no trou - ble, no trou - ble in thy breast; Re -

mem - ber me, Re - mem - ber me, but ah! for - get my

fate Re - mem - ber me, but ah! for - get my fate.

Ex. 3. "Dido's Farewell" from Henry Purcell's opera *Dido and Aeneas*.

Farewell” is a descending chromatic melodic line which is termed “*passus duriusculus*” in the baroque figure catalogs, and which has traditionally been used to depict death, sadness, descent, and related phenomena.²⁵ The figure is most prominent in the bass accompaniment of Dido’s aria, where it is repeated over and over as a basso ostinato, a convention common to lamento arias. Now the question is: Are the meanings that we attribute to these structures arbitrary, or are they in some way motivated (note that they can nonetheless be highly culture-dependent, due to the relatively indeterminate nature of musical meaning)?

Let us begin with the most obvious metaphorical mappings, those from our spontaneous vocal expressions of sadness. Spontaneous lamentations take the form of falling glissandi; or, placed within the traditional Western notational system, falling chromatic lines – as we can find both in the bass figure of “Dido’s Farewell” and in the highly chromatic, predominantly falling melodic line of the soprano (cf. “laid, am laid in earth”, and note the “sobbing” effect of the dotted rhythm, as well as the affect-laden tritone contour of the melody). Furthermore, the first “laid” is one of many examples of suspensions, a figure that is commonly experienced as plaintive or yearning. I regard all of these effects as musical metaphors for sadness; however, it should be noted that the effects also have specifically sonorous, self-referential musical meanings.²⁶ Yet another example of falling melodic lines is to be found in the choir’s musical illustration of “drooping wings” in the chorus following “Dido’s Farewell” (see Ex. 4); a case where the metaphor of melodic motion in space is employed as a word-painting device (cf. also the choir’s melodic imitation, which is a conventional way of depicting a group of people, or as in this case: cupids).

It is, however, not only the downward motion that has metaphorical function in “Dido’s Farewell”: The repetition of the words “Remember me”, for example, illustrates Dido’s great earnest and yearning for eternity, her wish to lie in *memoria*.²⁷ Both the repetitions themselves and the affective contour of crescendo and rising pitch create an increase in intensity that brings us to the aria’s climax: the third “Remember me”, sung on a high G, followed by a meandering sigh which gradually brings the melody to an end an octave below. We find this basic affective contour both in discontented newborns and everyday speech, as well as in

²⁵ Finn Benestad, *Musikk og tanke: Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*, Oslo 1976, p. 128. It is probable that Purcell has drawn explicitly upon the conventions of *Figurenlehre*, as *Dido and Aeneas* is clearly influenced by Cavalli’s *Didone*, written 50 years earlier. In Cavalli’s opera we find chromatically descending basses in several of the laments; Claude V. Palisca, *Baroque Music*, second edition, Englewood Cliffs, New Jersey 1981, p. 249.

²⁶ The above-mentioned musical structures are metaphors for sadness by virtue of mappings between a nonmusical mode of vocal expression and music. However, they also have metonymic function, insofar as they represent sadness by means of our vocal expression of sadness. (Metonymies are based on contiguity or causal relations and usually have referential function.) Such interactions between metaphor and metonymy are very common.

²⁷ The listeners’ only consolation may be that Dido achieves eternity through the very tragedy which bears her name, in accordance with the myth of the Muses’ birth by Mnemosyne, the goddess of memory.

Andante p

With droop - ing wings, ye Cu - pids, come, With droop - ing wings, with droop - ing wings, ye Cu - pids, come, In sanft - em Flug, ob kommt her - ab in sanft - em, Flug, in sanft - em, Flug, ob kommt her - ab

With droop - ing, droop - ing, wings, with In sanft - em, sanft - em Flug, in With droop - ing, droop - ing, wings, with In sanft - em, sanft - em Flug, in

With droop - ing wings, ye Cu - pids, come, In sanft - em Flug, ob kommt her - ab With droop - ing, droop - ing, wings, with In sanft - em, sanft - em Flug, in

With droop - ing wings, ye Cu - pids, come, In sanft - em Flug, ob kommt her - ab With droop - ing, droop - ing, wings, with In sanft - em, sanft - em Flug, in

Ex. 4. *The final chorus in Purcell's Dido and Aeneas.*

many familiar patterns of motor activity (cf. Stern's vitality affects). It is also interesting to note that this contour has been found in music all over the world. In its most primal form, as found in many aboriginal cultures, it is termed "tumbling strains".²⁸ And according to many singing teachers, professional singing is based on just such primal, affect-laden sounds – which can give us a clue as to why music plays such a great role in our lives. Oren Brown, professor emeritus of singing at the Juilliard School of Music, has 1996 published a book with an enclosed CD where he demonstrates such primal sounds.²⁹ Interestingly, his demonstration of "crying" is strikingly similar to the first vocal line of Dido's aria: He starts on a G, glides approximately a minor third upwards, falls back slightly, and then starts anew approximately on C above the G. Brown's approach to a student performing "Dido's Farewell" at a master class in Oslo some years ago, can also throw interesting light upon this discussion. After the first performance, the student was forced to moan, groan, and whimper on stage, and to sing while pulling Brown's arm so as to create a "pulling force" in her melodic line. Thereafter, she sang the aria once more, and the difference was striking: She now had an emotional nerve in her singing, a nerve which made her performance both musically convincing and emotionally moving. Thus, it would seem that the bodily metaphors are an essential part of the music itself.

²⁸ Curt Sachs, *The Wellsprings of Music* (ed. Jaap Kunst), New York 1962, p. 51.

²⁹ Oren L. Brown, *Discover Your Voice: How to Develop Healthy Voice Habits*, San Diego & London 1996.

There is nothing new to comparing music, and especially singing, with affective contours in our most important expressive medium, the voice; this was done already by Jean-Jacques Rousseau in the eighteenth century. However, one has often used the term “iconicity” rather than “metaphor”, as these musical effects are grounded upon sonorous similarities. I have chosen to apply the notion of metaphor both to these and other cases of onomatopœia, as the source sound and the musical sound – for example crying and singing in a lamenting way – belong to different cognitive domains. Furthermore, it seems highly plausible that the conceptual mappings follow the same principles whether they occur within or across the sensory modalities.

Turning now to cross-modal mappings, I will focus upon what it feels like to be sad, and how we carry our bodies when we are sad. We feel excessively heavy and sluggish, we sink together, our shoulders crouch, and our head falls; in other words, we experience our body in terms of downward motion – much like the downward motion of the melodic lines of “Dido’s Farewell”. We have all experienced how bodily posture can reflect emotions, and this has also been demonstrated experimentally, among others by the cognitive psychologists Mayumi Adachi and Sandra Trehub.³⁰ They filmed children who had been asked to sing either in a sad or a happy way; and although they gave no indications as to bodily posture or other expressive means, virtually all of the children who had been asked to sing in a sad way let their heads drop, sank together, and sang extremely slowly.

Sadness not only affects our posture, however: It also has ideational consequences, and interestingly, these ideas often reflect underlying conceptual metaphors. For example, we may feel that we are *walking in circles, never getting anywhere* – much like the basso ostinato, which seems to be ruminating over its own fate; or like the chromaticism of the melodic line, which slowly weaves its way through the song. (Not surprisingly, falling chromaticism is conventionally used to depict sadness or pain.) Pathological depression is characterized by obsessive (or shall we say obstinate?) thoughts of sadness, as well as by a change in the patients’ perception of time: Time moves more slowly when we are sad or depressed; in fact our whole system – heartbeat, digestion, intellectual efficiency, and all – slows down. This corresponds strikingly well both with Adachi & Trehub’s sad singers and the slow, floating rhythm of “Dido’s Farewell”.

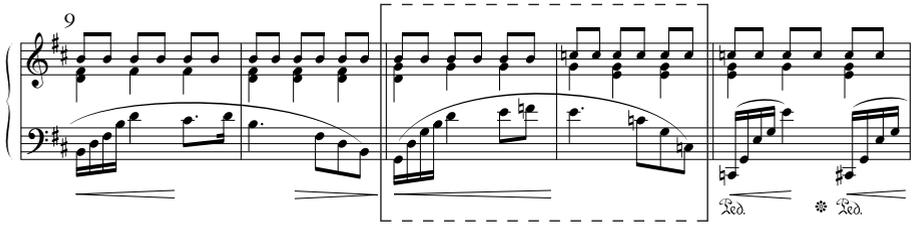
I have now demonstrated a number of correspondences between musical features in “Dido’s Farewell” and our bodily expressions and sensations relating to sadness, finding it highly plausible that we draw upon these bodily patterns and reactions when listening to the aria. The metaphor drawing upon bodily patterns and reactions is carefully chosen, as it can include both the so-called “cognitivist” and “emotivist” positions within music philosophy.³¹ I do not wish to take sides in the “ancient quarrel” between these positions, as I am convinced that our

³⁰ Adachi & Trehub (1996).

³¹ See Peter Kivy, “How Music Moves”, P. Alpers (ed.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, University Park, Pennsylvania 1987, pp. 148-63.

experience of expressivity in music can result both from a simple recognition of music's expressive properties ("cognitivism"), and from our identifying with and actually feeling the expressivity of music ("emotivism"). In my view, these positions can best be regarded as different listening strategies, in accordance with the cognitive psychologist John Sloboda's belief that the cognitive stage of a listener's response to music "is a necessary precursor of the affective stage [...]. However, the affective stage does not *necessarily* follow the cognitive stage".³²

Skeptics might maintain that, fair enough, we may experience "Dido's Farewell" as sad due to the underlying text and figures which guide our ears – but what about absolute music, which is without any text, title, or figures that will bring us outside of the purely musical domain (note the values inherent in these terms)? To argue for my view that the same mechanisms apply in so-called absolute music, I will turn to the music theorist Marion Guck's studies of metaphors used by her students and herself in discourse about Chopin's B minor prelude, op. 28, no. 6 (see Ex. 5, or better: listen to Maurizio Pollini's interpretation of the prelude on Deutsche Grammophon).



Ex. 5. Chopin's B minor prelude, op. 28, no. 6, mm. 9-13.

Guck conducted an experiment where she asked music students to describe a passage (mm. 11-12) from this prelude in non-technical terms, and her results are highly interesting in light of the Lakoff-Johnson theory of metaphor. She noticed that the presented metaphors often entailed new, related metaphors, indicating that the metaphors were situated within an associative web of significance. Certain metaphors were ascribed a central role in the students' understanding of the passage, thus determining a web of secondary metaphors which revolved around what she called the "organizing metaphor". Interestingly, all of the organizing metaphors she found described music in terms of bodily experience:

My experience indicates that, though there is no single appropriate organizing metaphor for a particular musical context, organizing metaphors for a given passage often seem to convey similar conceptions of structure. Of four groups that discussed the Chopin passage, three developed organizing metaphors, and all are, in my opinion, similar in significant ways. These

³² John A. Sloboda, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford 1985, p. 3.

images are: a pole-vaulter just releasing the pole; a labored breath; and a person diving off a diving board. All three describe the activity of a person and suggest an arching shape with steadily increasing tension culminating in a point of climax with subsequent sudden release. Differences between the three seem to be differences in emphasis rather than fundamental disparities in conception.

Organizing metaphors that are useful for analysis specify the shape or progression of events (e.g., up–climax–down), the quality of the events (e.g., labored), and the degree of the events (e.g., a *deep* breath).

[...] Physical processes, especially processes as essential as breathing, are powerful metaphors that associate what is described to what is most important to us.³³

In a later passage of the article, Guck describes our understanding of music in a way that comes very close to the notion of image schemata:

[...] we are struck by direction of line, repetitions, rate of ascent and descent as influenced by duration and interval size, and temporal and registral distance between pitches. This reliance on ideas like up and down or repetition may sound simple-minded, but these are relation- or process-oriented concepts; from such a simple base rich analyses can be derived. [...] Finally, the apparent significance of such simple ideas suggests that we interpret pieces using basic thinking processes like recognition of identity, similarity, and change to understand music as we understand other things.³⁴

Through her study of the students' breathing metaphor Guck made an observation that supports our belief that music is fundamentally embodied:

The intimate physical familiarity of breathing is equally evident in its supporting metaphors, tension and release, for example. In fact, supporting physical metaphors seem so obviously responses to the passage that I am inclined to say that they are less metaphors than misplaced ascriptions – that players have confused the piece with their responses to it.

One wonders if the power of familiar physical metaphors lies in the fact that *responses to pieces are experienced in physical terms*, including tensions in muscles and alterations in breathing. In interpreting such physical responses we often speak in emotional terms, summarizing various physical processes by describing our feelings. Is music compelling because it is strongly evocative of fundamental physical processes, the most basic and familiar patterns known to all of us?³⁵

³³ Marion Guck, "Musical Images as Musical Thoughts: The Contribution of Metaphor to Analysis," *In Theory Only* 5/5 (1981) pp. 34-35.

³⁴ Guck (1981) p. 41.

³⁵ Guck (1981) pp. 41-42 (*italics in the original*).

Marion Guck concludes the article by arguing for the rehabilitation of physical metaphors in musical analysis: “If perceived musical structure is indivisible from physical and emotional responses, then metaphors may offer an embryonic structural interpretation reinforced by – explained through – physical-emotional responses”.³⁶ In an article written ten years later she elaborates upon this point by basing an analysis of the same Chopin prelude upon one simple metaphor, the metaphor of an arch; and this analysis is a striking example of metaphorical projection between different domains of experience. She starts out with visual images of arches in the score (including phrase arches), and goes on to show how these can be associated with the movement and tension qualities of bodily gestures. Another layer of meaning is added when one projects arch structures into the domain of emotions: “The tensions and sensations of physical acts can be extended to the realm of feeling. Increases and decreases can be of emotional tension, and ups and downs can be of mood.”³⁷ She notes that the arch structures of the piece can be heard as nested within one another, and she is ultimately led to regard the piece’s overall arch structure in terms of a narrative curve. Guck believes that these projections are essential both to the performer and the listener:

External, physical gestures are taken in; and the perceiver, remembering what that complex of gestures feels like and what it means when he or she performs it, identifies the mood and reconstructs its progress from the physical symptoms. Similarly, one can take in the gestural interplay in a piece’s sounds and correlate them with physical gestures, interpreting those gestures as if they were symptomatic of real moods in an individual.³⁸

It is interesting to compare this quote with the neurologist Antonio Damasio’s account of how our bodies participate in our experiences of the world:

[...] when we see, or hear, or touch or taste or smell, body proper *and* brain participate in the interaction with the environment.

Think of viewing a favorite landscape. [...] Sooner or later, the viscera are made to react to the images you are seeing, and to the images your memory is generating internally, relative to what you see. Eventually, when a memory of the seen landscape is formed, that memory will be a neural record of many of the organismic changes just described, some of which happen in the brain itself (the image constructed for the outside world, together with the images constituted from memory) and some of which happen in the body proper.³⁹

To conclude the discussion based on Guck’s studies: It would seem that body-based metaphorical mappings are essential to musical meaning whether the music

³⁶ Guck (1981) p. 42.

³⁷ Guck (1991) p. 7.

³⁸ Guck (1991) p. 8.

³⁹ Damasio (1994) pp. 224-25 (*italics in the original*).

is “absolute” or “programmatic”. One important question remains, however: To what extent are these mappings universal, and to what extent are they culture-dependent? As mentioned in the discussion of the Palestrina example, certain basic bodily experiences (such as the experience of gravity) are universal, and it seems plausible that these experiences entail universal metaphorical mappings. However, culture-dependent bodily experiences seem to be at least as important to musical meaning. To elaborate upon this I will now turn to the workings of Western functional harmony, which has been incarnated in our ears and bodies in terms of a set of image schemata that are essential to music – the force schemata (cf. especially the attraction schema).⁴⁰

Interestingly, one of the founders of modern harmonic theory, Jean-Philippe Rameau, was a contemporary of Isaac Newton, and Rameau seems to be drawing explicitly upon Newton’s theory of gravity when he writes that the tonic

must be seen as the centre of the mode, towards which is drawn all our desires (*auquel tendent tous nos souhaits*). It is effectively the middle term of the proportion to which the extremes are so tied (*liés*) that they cannot stray from it for a moment. If [the progression] passes to one of them, it must return back right away (*y retourner sur le champ*).⁴¹

According to Riemann’s later functional theory of harmony, the main driving force of harmony is the tension between the dominant and the tonic as epitomized by the dominant chord’s leading tone being pulled towards the tonic. In our culture we both hear and feel this pull as a major source of musical tensions and releases – and accordingly, as an important expressive means in tonal music. I will demonstrate this by means of the famous “Adagietto” from Mahler’s Fifth Symphony, a movement of exceptional beauty and sensuality (see Ex. 6, or better: listen to Leonard Bernstein and Wiener Philharmoniker’s recording on Deutsche Grammophon). The slow, floating sensation of the piece can be felt as an expression both of unspeakable sadness and unspeakable happiness; what is certain, is that the music immerses us in feelings of overwhelming power. The deep yearning of this movement is, I believe, due largely to the combined forces of its extremely slow tempo, delicate instrumentation, and harmonic suction created

⁴⁰ Johnson (1987) p. 47. Among other music theorists who have studied music and musical discourse in terms of force schemata, thereby contributing to my own thinking, I especially wish to mention Steve Larson and Janna K. Saslaw, see for example Steve Larson, “Musical Forces, Step Collections, Tonal Pitch Space, and Melodic Expectation”, I. Deliège (ed.), *Proceedings of the Third International Conference on Music Perception and Cognition*, Liège 1994; Steve Larson, “Musical Forces and Melodic Patterns”, *Theory and Practice* 22-23 (1998); Janna K. Saslaw, “Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music”, *Journal of Music Theory* 40/2 (1996); Janna K. Saslaw, “Life Forces: Conceptual Structures in Schenker’s *Free Composition* and Schoenberg’s *The Musical Idea*”, *Theory and Practice* 22-23 (1998).

⁴¹ Rameau rendered in Thomas Street Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993, p. 189. I am grateful to Janna Saslaw for having introduced me to the work of Thomas Christensen.

by the dominant pedal point which seems *never* to reach the longed-for tonic. In fact, even when the pedal point is reinterpreted, becoming a fifth in the tonic chord as the bass instruments go below the pedal point to reach the tonic, it retains some of its dominant feeling – both because of its prominence in the sonorous landscape, and because it is sustained for so long that we tend to hear it as one continuous function. Thus, there is no complete feeling of resolution until we reach the very end of the movement.

80 *4 rit.*

Harfe

Erste Viol. *Zögernd*

Zweite Viol. *morendo pp vibrato (ritornello) ppp*

Violon *arco ppp*

Vielle *arco ppp*

Basso *pizz. morendo ppp*

87 *Noch langsamer*

Harfe *poco a poco cresc.*

Erste Viol. *str. Kapffindung*

Zweite Viol. *poco a poco cresc.*

Violon *poco a poco cresc.*

Vielle *poco a poco cresc.*

Basso *pizz. ppp*

94 *viel Ton! Drängend lang*

Harfe

Erste Viol. *viel Bogen wechseln ff brevi sempre ff morendo*

Zweite Viol. *viel Bogen wechseln ff brevi sempre ff*

Violon *viel Bogen wechseln ff brevi sempre ff*

Vielle *viel Bogen wechseln ff brevi sempre ff*

Basso *arco ppp*

103 *attacca Rondo-Finale*

Ex. 6. Final section of Mahler's "Adagietto" from Symphony no. 5. Reprint with permission of C.F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York.

I have now given several different examples of metaphorical projection in music, but I have left out one very important source domain for musical meaning: the experience of our own fundamental kinesthetic and/or visceral body rhythms. These basic body rhythms are regarded by many as a key to the powerful effects of musical rhythm – which can put us to sleep (cf. the seemingly universal lullaby pulse around 60, which is analogous to our heartbeat at rest), perk us up, move us into a state of trance or Dionysian frenzy, make us belligerent, awaken our sexual desires, put us in a contemplative mood, dissolve our sense of temporal progression in favor of a sense of stasis, or simply inspire our motor programs to move with the music. As an example of the powerful effects of musical rhythm, I have chosen the Norwegian composer Rolf Wallin's *Stonewave* (1990), composed by means of a fractal-generating algorithm; a work so *moving* that it was chosen for the Olympic dance at the opening of the 1994 Winter Games in Lillehammer (see Ex. 7 for the final section of the score, or better: listen to Kroumata Percussion Ensemble's recording on BIS).

As a composer Wallin is preoccupied with movement as evidenced by the title of his first solo-CD *move*, and one of the most characteristic features of his music is precisely its life-like movement, which has resulted in collaborations with a number of Norwegian contemporary dance groups. Even the static sonorous fields commonly found in his music often have movements as their point of departure, as Wallin is fascinated by the idea of freezing movements in the form of musical "stills" (cf. titles like *Stonewave* and *Onda di ghiaccio*, It. "icewave"), where a fleeting instant of a movement is prolonged by means of sustained chords or pulsating reverberations of the frozen instant.

Stonewave has an almost obsessive power, due to its driving, motorial rhythm and its audaciously long build-up of tension towards the end. Wallin has described the mathematical system behind *Stonewave* in the booklet of Kroumata Percussion Ensemble's recording, but he is just as interested in the work's metaphorical level of meaning:

The sound world of *Stonewave*, however, is not one you would associate with maths books. The steady, insistent pulse, the choice of instruments (only drums and non-pitched metal instruments) and the use of almost monomaniac sequences put up squarely against each other or divided by long rests suggest an invisible ritual. A ritual for what?

Well then, let it be a ritual for the exorcism of some "evil spirits" which now ride our part of the world under the name of Liberalism, making people the servants of the Market Forces instead of vice versa. *Stonewave* is therefore an incantation, as it seems that only divine forces can save European culture from a political system that proclaims the Jungle Law as the guiding principle in social and cultural life.⁴²

⁴² Rolf Wallin, CD booklet for *Stonewave*, BIS CD-512.

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

Ex. 7. Final section of Rolf Wallin's Stonewave for 6 percussionists (from the composer's autograph, printed with the composer's permission).

This final example of music's utterly unlimited potential for meaning brings me straight to the conclusion of this article. The most important conclusion that I wish to draw, is that the common distinctions between "structural" and "emotional", "intramusical" and "extramusical" aspects of music are highly problematic. In the musical process – be it one of composing, playing, or listening – all of these aspects seem to be both intertwined and interdependent. To use Marion Guck's arch metaphor as an example, where does the metaphor cease to be intramusical and become extramusical; where does it cease to be structural and become emotional? My answer would be that it is always already both, and that we should strive to include the entire richness of musical experience in our analyses. For it is only by opening ourselves to the sensuous, emotional, creative, and processual aspects of musical meaning that we can have any chance of understanding how it is that music *moves* us. And as I hope to have demonstrated above, even metaphors which have wandered far from the domains that are commonly included in so-called structural analysis – and which are often dismissed as too subjective or idiosyncratic to be of any analytical use – can be highly communicable, due to our shared biological and cultural worlds.

RESUMÉ

Med udgangspunkt i kognitiv metafor-teori argumenterer artiklen for, at musikoplevelsen involverer generelle kropslige og idé-mæssige forståelsesrammer, der stammer fra fundamentale kropserfaringer. Ved hjælp af musikeksempler fra forskellige historiske perioder vises nogle af de talrige måder, hvorpå kroppen kan være delagtig i musikoplevelsen, og der argumenteres for, at musikanalysen bør stræbe efter at inkludere dette vigtige aspekt af musikalsk mening. Inden for traditionel strukturanalyse har man ofte undgået emotionelt og kropsligt orienterede metaforer, da de er blevet betragtet som for subjektive til at være til praktisk nytte i analyseøjemed. Artiklen argumenterer mod dette synspunkt og påpeger, at mange af de metaforer, som er blevet anset for at være for subjektive, viser sig at være intersubjektive takket være musiklytterses fælles kropslige og kulturelle erfaringer.

Nekrologer

DAN FOG

11.8.1919-31.8.2000

Ved Dan Fogs død kort efter hans 81 års fødselsdag mistede dansk musikvidenskab en markant personlighed og Dansk Selskab for Musikforskning et trofast medlem.

Som ung ambitiøs og veluddannet forretningsmand med en passion for musik og specielt ældre musikaler og musiklitteratur overtog Dan Fog i 1953 Knud Larsens musikantikvariat på Gråbrødretorv. Hurtigt fik han opbygget en række vigtige kontakter til musikbibliotekarer, musikvidenskabsfolk og musikere i såvel Danmark som udlandet. Den i forvejen velkendte forretning i byens centrum ændrede karakter og blev snart et internationalt anerkendt antikvariat. De mange samlinger, der gik gennem hans forretning – Dan Fog havde næse for at opstøve de hengemte og oversete sjældenheder – satte ham i stand til ikke blot at handle med noder og bøger, men også at studere deres historie. Og da gamle noder sjældent er daterede, krævede det i reglen indgående granskninger og omhyggelige sammenligninger, før der kunne etableres en kronologisk orden i mængderne af musikaler.

Resultaterne af disse studier var mange, og Dan Fog var flittig med at få dem publiceret. Allerede i 1968 holdt han foredrag i Dansk Selskab for Musikforskning om *Datering af danske nodetryk*, og han vendte mange gange senere tilbage til den talerstol. I 1979 udgav han sin *Dansk Musikfortegnelse 1750-1854*, en imponerende bibliografisk publikation. Dan Fogs studier var ikke begrænset til hans eget arbejdsværelse, og i 1981 kunne han (sammen med Nanna Schiødt og Hans Dane-lund) udgive *Registrant over Hagens Samling*. S.A.E. Hagen, hvis samling opbevares i Det Kongelige Biblioteks håndskriftsafdeling, var ham en særdeles nyttig forgænger og vel også til en vis grad hans forbillede i arbejdet med danske nodetryk. I 1984 fulgte så hovedværket, *Musikhandel og nodetryk i Danmark efter 1750* i to bind, hvori han samlede alle sine iagttagelser i de gamle danske nodetryk, indpasset i en generel historisk ramme og suppleret med en rigdom af oplysninger om danske musikforlæggere og musikhandlere.

Undervejs standsede Dan Fog ofte op ved enkelte komponister og deres produktion og udarbejdede udførlige værkfortegnelser. Den første, der udkom på Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck i 1965, var *Carl Nielsen. Kompositioner. En bibliografi* (i samarbejde med Torben Schousboe). Siden fulgte en fornem række i et karakteristisk A5 format fra hans eget musikforlag, de første to forsynet med incipits: *Kompositionen von Friedr. Kuhlau* (1977), *Kompositionen von C.E.F. Weyse* (1979), *Grieg-Katalog* (1980, betegnet som et foreløbigt arbejde), *N.W. Gade-Katalog* (1986), *Hartmann-Katalog* og *Heise-Katalog* (begge 1991). Endelig udgav Det Kongelige Bibliotek i 1995 hans *Lumbye-Katalog* på Museum Tusulanums Forlag.

Dan Fogs særlige kompetence medførte, at han fra starten blev indvalgt i bestyrelserne for de samlede udgaver af Niels W. Gades og Edvard Griegs værker; og Københavns Universitet tildelte ham i 1987 æresdoktorgraden for hans betydningsfulde musikbibliografiske indsats.

Dan Fog var et festligt menneske med en usædvanlig hukommelse og sans for de mange detaljer i det historiske landskab, han færdedes i. Ingen gik forgæves til ham med deres faglige spørgsmål, og der var næsten ikke grænser for hans glæde ved at fortælle om sit arbejde og sine fund. Det var der heller ikke for hans hjælpsomhed. Altid havde han blik for, hvad han kunne tilbyde og give, og hvem han kunne glæde med hvad fra sit rige lager. I de senere år, hvor han valgte at distancere sig noget fra forretningsvirksomheden for at kunne hellige sig studierne i sin kælder, tog han gæstfrit imod enhver, som besøgte ham og spurgte ham til råds. Han besad et udpræget talent for venskab, og det var et privilegium at høre til i vennekredsen. Om sig selv talte han vel mindre. Men kort før sygdommen ramte ham, sagde han: "Jeg har jo været så snydeheldig; når man har fået lov til at lege med så mange spændende ting, hvad kan man så mere ønske sig?" Dan fortrød aldrig den levevej, han havde valgt, og flittig var han til det sidste, ligesom han med god grund var stolt, hver gang han nåede et nyt resultat af sit arbejde. Han kaldte sig en meget lykkelig mand, og jeg er sikker på, at han mente det.

Dan Fog, musikforlæggeren og æresdoktoren, vil blive husket for mange ting. Det vil vi alle gøre. Men vi, der husker ham for mere, end hvad der er skriftligt dokumenteret, har også endnu meget mere at være taknemlige for. Han gjorde livet rigere.

Carsten E. Hatting

NILS SCHIØRRING

10.4.1910-3.10.2001

Nils Schiørring var af musikerslægt. Blandt sine aner talte han Niels Schiørring, der var kgl. kammermusikus hos Christian VII, og både hans far og hans farfar var medlemmer af Det Kongelige Kapel. Som barn overværede han ofte musikforestillingerne på Det Kongelige Teater. Både her og i hjemmet lagdes grunden til det omfattende kendskab til dansk musik og danske musikere, som siden bestandigt blev udvidet, og som sluttelig satte Nils Schiørring i stand til at skrive den skelsættende *Musikkens Historie i Danmark* I-III (1977-78), der blev kronen på et livs arbejde med dansk musik.

Som barn fik Nils Schiørring undervisning i violin og cello. Efter at være blevet student fra Metropolitanskolen 1928 fortsatte han med cellostudier hos Louis Jensen samtidig med at han påbegyndte et musikvidenskabeligt studium. Efter magisterkonferensen i 1933 var han i nogle år som assistent ved Musikhistorisk Museum med til at arrangere historiske koncerter. Siden kom han som formand for bestyrelserne for henholdsvis museet (1954-80) og Carl Claudius' Sam-

ling (1956-80) til at få stor indflydelse på den udvikling, der omkring tidspunktet for hans fratræden førte til de to samlingers sammenlægning.

En assistentstilling ved musikafdelingen i Danmarks Radio blev kun et kortere intermezzo, før Nils Schiørring i 1939 påbegyndte sin mangeårige virksomhed som musikanmelder, først ved *Nationaltidende* og siden 1949 ved *Berlingske Tidende*. Det er karakteristisk for Nils Schiørrings anmeldelser, at han aldrig satte sig selv i centrum. Det var musikken det drejede sig om, sagkundskab parret med loyalitet over for de udøvende kunstnere.

Nils Schiørring startede sin videnskabelige karriere med i 1934 at besvare Københavns Universitets prisopgave i musik om stilen i J.A.P. Schulz' og F.L.Ae. Kunzens viser. Det blev indledningen til den livslange beskæftigelse med viseforskningen, som satte sig frugt i en lang række publikationer, hvoraf først og fremmest disputatsen fra 1950, *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang I-II*, må nævnes som et hovedværk i nyere dansk viseforskning: "Det er her lykkedes S[chiørring] ud fra et omfattende overblik og en minutøs dokumentation at mønstre hele det brogede melodistof der kendetegner dette tidsrums danske vise-tradition, gammelt og nyt, udenlandsk (tysk) og hjemligt, kirkeligt og verdsligt".¹ For elskere af dansk sang var afhandlingen lidt af en åbenbaring. Man fik her foræret forudsætningerne for den kendte danske sangskat fra de senere århundreder, og gennem en række udgivelser gjorde Nils Schiørring tidlig dansk visesang praktisk anvendelig. Eksempelvis kan nævnes *Gamle danske viser I-V* (1941-42) sammen med A. Arnholtz og F. Viderø, de originale melodier til Thomas Kingos salmer i hans *Samlede Skrifter VII* (1939-45/1975), *Selma Nielsens viser* (1956) og *Folkevisen i Danmark I-VIII* (1961-68) sammen med Thorkild Knudsen. I kølvandet på disputatsen kom yderligere en række specialafhandlinger om det ældre sangstof.

I 1954 blev Nils Schiørring professor i musikvidenskab ved Københavns Universitet, og i de næste 26 år udfoldede han her en rig forskningsmæssig, undervisningsmæssig og administrativ virksomhed. Ved siden af arbejdet med dansk musikhistorie inddrog han nu den europæiske musiks historie i det 20. århundrede i sit arbejdsområde. *Musikkens veje* fra 1959 blev for mange musikstuderende porten ind til den nyere tids kunstmusik.

Nils Schiørrings undervisning står stærkt i erindringen. Under gennemgangen af den danske musiks historie var der en intens stilhed i auditoriet. De studerende hang ved professorens læber, for en meget stor del af det der blev sagt kunne man ikke læse sig til nogen steder. Foran ham stod i reglen en kasse med kartotekskort, forarbejdet til den danske musikhistorie. Sætningerne kom lavmælt med en ypperlig sproglig prægnans og en diktion, der havde et fornemt anstrøg af gammelkøbenhavnsk. Pauserne var hyppige og ind imellem ganske lange, så der blev god tid til at tage notater. Der var herlige indslag af det schiørringske lune, som når det fx tørt blev konstateret at Richard Wagner (udtalt Wægner) nok ikke var helt så stor en digter, som han selv gik og troede.

¹ Niels Martin Jensen: "Nils Schiørring", *Dansk biografisk leksikon*, København 1979-84, bd. 13, s. 107.

Nils Schiørring var fra 1962 medlem af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. Han var redaktør af *Dansk Musiktidsskrift* (1943-45) og medredaktør af *Dansk Årbog for Musikforskning* (1961-72). Han bestred en lang række tillidshverv, og det er karakteristisk, at han heller ikke undslog sig, når det gjaldt om at yde støtte til mindre spektakulære foretagender som koret Lille Muko og Studenteroperaen.

I sit otium bevarede Nils Schiørring usvækket interessen for sit fag. Op imod 90-årsdagen var han ivrigt optaget af at studere Poul Ruders' *Tjenerindens fortælling*, der netop da havde premiere på Det Kongelige Teater. Ved fødselsdagsfesten på Musikhistorisk Museum kunne han trods sit dårlige syn veloplagt glæde sig over mødet med talrige venner og kolleger, af hvilke mange var repræsentanter for de mange institutioner, som gennem årene har nydt godt af hans rige virke.

Sten Høgel

SØREN SØRENSEN

29.9.1920-20.11.2001

Med professor, dr.phil. Søren Sørensens bortgang har ikke bare dansk musikliv og musikforskning men det samlede kulturliv herhjemme mistet en særdeles virksom og indflydelsesrig personlighed. Hans poster i bestyrelser og råd – ofte som formand – nåede et antal som næsten kan tage vejret fra én; nogle lå endda uden for hans sædvanlige virkefelt, og mange af hans tillidshverv var længerevarende end hvad der gælder for de fleste af hans kolleger.

Det kan ikke mindst konstateres i forhold til Dansk Selskab for Musikforskning, hvor Søren Sørensen havde plads i bestyrelsen i samfulde tredive år, fra 1958 til 1988, ligesom han var redaktør, sammen med Nils Schiørring, af nærværende årbogs første seks bind fra 1961 frem til 1972. Også internationalt gjorde han sig markant gældende, bl.a. som medlem af International Musicological Society's direktorium fra 1964 til 1972. I denne forbindelse var han med til at arrangere den 11. internationale musikforskerkongres 1972 i København.

Som en hel del andre i den ældre generation af musikforskere i Danmark uddannede Søren Sørensen sig som praktisk musiker parallelt med den videnskabelige skoling, og som det oftest var tilfældet: med orglet som sit hovedinstrument. Men selvom han i 1940'erne var yderst aktiv især som cembalist i det af ham og Lavard Friisholm grundlagte "Collegium Musicum", viste forskningen sig at have det stærkeste tag i ham: emnet for hans konferensspeciale om Buxtehudes vokale kirkemusik blev udvidet og uddybet til en disputats, forsvaret i 1958, og samme år blev han udnævnt til professor ved Aarhus Universitet, som Knud Jeppesens efterfølger – ganske som han i 1947 havde efterfulgt Jeppesen som organist ved Holmens kirke.

Det kan næppe have føltes ganske let at overtage lærestolen efter den verdensberømte Palestrinaforsker, men Søren Sørensen viste dog hurtigt at han var mand

for at fylde sin plads ud, og ikke blot det, men desuden at udvide 'sit' endnu ganske unge institut kraftigt, både hvad angår de fysiske rammer, personale og udstyr. Hertil bidrog selvfølgelig også den efterhånden kraftigt stigende tilstrømning af studerende.

Til trods for den dengang endnu rådende respektfulde afstand til lærerne, og helt specielt til de nærmest enerådende professorer, kaldtes Søren Sørensen blandt studenterne aldrig andet end *Søren*. Det var især udtryk for at vi kunne lide ham, helt elementært. Der var ingen tvivl om at vores trivsel og faglige vækst lå ham på sinde, men derudover havde han en udtalt sans for at skabe en undertiden næsten familier stemning, dog gerne med en vis patriarkalsk betoning. Søren var, jævnsides med sit udadvendte og joviale væsen, overfor sine studerende præget af en vis blufærdighed; den kunne virke som distance, men var snarere udtryk for noget fornemt, ja aristokratisk i hans personlighed.

I 1967 blev Søren Sørensen valgt til rektor for Aarhus Universitet – hvad der ikke kunne undre dem der kendte hans gennemslagskraft og smidige forhandlingsevner –, og det faldt derfor i hans lod at lede institutionen i de turbulente omskiftelsernes år, som førte til en ny, mere demokratisk styrelseslov, der gjorde det af med professorernes ledelsesmæssige privilegier. Den ballade som studenteproprøret ind imellem bød på var ikke så forligelig med Sørens opfattelse af universitetets idé, og han kunne i sådanne situationer enkelte gange reagere overilet, følelsesmæssigt dirigeret. Men ellers indstillede han sig på de nye tider, som også nærmest havde forvandlet hans institut under hans fireårige fravær. Selv forandrede han sig ikke, men forblev den solide og alment forståelige, men aldrig pedantiske forsker og lærer af den gamle skole.

En bibliografi over Søren Sørensens produktion findes ikke, heller ikke i det festskrift han i 1990 fik overrakt, da han som 70-årig blev emeritus. En foreløbig granskning udviser fem bøger og dertil svarende bidrag, et halvt hundrede egentlige artikler samt en lang række nodeudgivelser, anmeldelser og kronikker. Hertil kommer de leksikonprojekter som han i 1980'erne engagerede sig stærkt i, navnlig redaktionelt; til disse knytter sig også hans sidste store arbejde med *Gads Musikhistorie* (1990). Lægger man denne produktion sammen med alle de administrative opgaver han til stadighed var optaget af, kan man kun sige at Søren var myreflittig alle dage.

I hans otium begyndte kræfterne snart at tage af, men han foretog dog fornyede undersøgelser i Düben-samlingen i Uppsala, på jagt efter yderligere ukendt musik af Buxtehude og hans samtidige. Her blev han bistået af Lene Ravnbøl, hans nære og trofaste veninde gennem årene efter hustruen Jyttes død i 1985. Han fortsatte også i nogen tid med arbejdet på sin Carl Nielsen-biografi, men blev ikke færdig hermed – Alzheimer-sygdommen tærede på ånden.

Af mere tragiske omstændigheder omkring Søren Sørensens gerning i musik – hvis man overhovedet kan bruge så stærkt et ord om én der havde lykken så meget med sig – kan højst gælde det forhold at musikeren i ham blev sat i skyggen af forskeren og underviseren. Det forum hvori han nok bedst kom til udfol-

delse både som videnskabelig formidler og som musiker var Samfundet Dansk Kirkesang, som han til stadighed var en af hovedkræfterne i og hvorfra mange af hans arbejder udsprang. Men ikke mindst var Søren en rig kilde til mundtlige informationer om snart sagt alle betydelige skikkelser i de brede kulturelle kredse som han kom i nærmere kontakt med.

Vi, som kendte Søren ikke bare som kollega, men også som en umådeligt generøs og varmhjertet ven, har savnet det, efter at han ikke længere kunne berette sine mange anekdoter og andre detaljer. Og vi vil savne ham selv, så længe vi er i stand til at mindes ham.

Bo Marschner

ERIK WIEDEMANN

7.5.1930-2.3.2001

Lektor, dr.phil. Erik Wiedemann døde pludseligt af en hjerneblødning i marts 2001 i en alder af 70 år. Han var den mest originale og indflydelsesrige jazzkritiker og jazzforsker i Danmark i sin levetid. Erik Wiedemann var magister i litteraturvidenskab, og var dermed en typisk repræsentant for den generation af jazzforskere, der ofte ikke havde en musikvidenskabelig uddannelse. Han indledte sin karriere i musikvidenskab på Københavns Universitet i 1972, og var lektor fra 1978 til sin pensionering i 2000.

Erik Wiedemann begyndte at samle plader i 1945 og indledte sin karriere som jazzkritiker i 1948. Han formåede tidligt at fascinere sine læsere og gjorde en stor indsats for at formidle sin opfattelse af jazz som en kunstform. Erik Wiedemann skrev for dagbladet *Information* fra 1951 og indtil sin død. Han skrev bøger fra 1953, artikler med forskningskarakter fra 1957 og arbejdede freelance for Danmarks Radio 1949-76. Den første bog var *Jazzens Hvem-Hvad-Hvor* fra 1953, som han udgav sammen med John Jørgensen og Sven Møller Kristensen. Det var den første skandinaviske håndbog om jazz og inkluderede mere end 700 biografier. Det næste store værk var jazzhistorien *Jazz og jazzfolk*, der udkom i 1958 og stadig imponerer ved en omfattende leksikografisk viden og æstetisk-kritisk refleksion. Hovedværket i hans musikvidenskabelige produktion er disputatsen fra 1982 *Jazz i Danmark i tyverne, trediverne og fyrirerne: en musikulturel undersøgelse*. Det er en kulturhistorisk fremstilling, der dækker alle sider af den danske jazzscene og dens relationer til amerikansk jazz i denne periode. Efter sin disputats koncentrerede han sin forskning om Duke Ellington og hans musik og blev internationalt anerkendt som en af de førende Ellingtonforskere.

Erik Wiedemanns jazzkritik i *Information* er uden sidestykke i Danmark, og den tåler sammenligning med den bedste jazzkritik i Frankrig og Amerika. Hans produktion afspejler hans åbne og fordomsfri – men ikke ukritiske – livssyn. Han har skrevet om så forskellige emner som europæisk og amerikansk litteratur, dansk

og amerikansk jazz fra alle perioder af jazzhistorien, jazzmusikers brug af marijuana, rockmusik og 'tolvtone-jazz'. Et udvalg af hans avisartikler udkom i 2001 under titlen *Jazzen i blodet*.

Wiedemann var i 1956 medstifter af Den Danske Jazzkreds, og han var senere involveret i kulturpolitik som medlem af Statens Musikråd i to perioder (1976–83). Han var også medlem af den internationale komité til uddeling af Jazzpar-prisen.

Erik Wiedemanns død er et stort tab for dansk jazzforskning og i det hele taget for dansk jazzkultur, for han nød også stor respekt uden for akademiske kredse.

Fabian Holt

Rapporter

Projekter

MENINGERNES MUSIK: TV-MUSIKKENS ROLLE I OG UDEN FOR MEDIET

Meninger og holdninger konstrueres og kommunikeres via tv-mediet mere end via noget andet medie i den moderne offentlighed. Fra primært at være en informationskanal henvendt til vort intellekt har mediet gennem de seneste årtier ændret sig i retning af en oplevelseskanal henvendt direkte til vore sanser og følelser. Samtidig og måske netop derfor har vores receptionsadfærd ændret sig fra en fordybet til en mere adspredt reception. Med disse ændringer har tv-musikken – lige fra de påtrængende *attentiongrabber*e i form af f.eks. signaturmelodier til den tilbagetrukne underlægningsmusik – fået en central rolle som æstetisk og kommunikativt virkemiddel. Det er denne musik, der danner genstand for mit ph.d.-projekt, der afvikles i perioden 2000-2003, på Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, med en bevilling fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

Genstandsfeltet er indtil videre afgrænset til de danske public service-kanaler, og ud over at undersøge og bestemme forskellige tv-musikalske genrer i det samlede tv-flow, vil jeg særligt fokusere på dagsaktuelle, journalistiske dokumentarprogrammer som *TV2 dok.* og *DR-dokumentar*. Ved at benytte musik og andre virkemidler fra fiktionsgenren befinder disse udsendelser sig i gråzonen mellem fakta og fiktion (jf. genrebegrebet 'faktion'), og det er netop i denne balancegang mellem at henvende sig til vor rationelle fornuft og til vore følelser, at tv opnår en særlig styrke som oplysnings- og informationsorgan.

Som antydnet i underoverskriften arbejder jeg ud fra den grundlæggende antagelse, at den (musikalske) erfaring, vi opnår via tv, står i et dialektisk forhold til vor øvrige (musikalske) erfaringsdannelse. Tv-mediet og dermed tv-musikken er derfor både formidler, men også aktiv medskaber af vores måde at opleve og forstå verden og verdens musik på. Projektets mål bliver i forlængelse heraf at afsøge: 1) hvad der sker i receptionen af en tv-udsendelse, når musik indgår som kommunikativt virkemiddel; 2) hvad der sker med musik som æstetisk og kulturelt fænomen, i og med at den også optræder som brugsmusik i en massemediekontekst; 3) hvad der sker med vores opfattelse af og mening om verden omkring os, når virkeligheden gennem tv formidles med f.eks. underlægningsmusik.

Projektets teoretiske base vil afspejle en trefoldig bestemmelse af recipienten som et fysiologisk/biologisk, et emotionelt/psykologisk og et sociokulturelt væsen. Der er således tale om en syntetiserende teoretisk base, der kobler kognitionspsykologiske og kultursociologiske teoriretninger i forsøget på at nå frem til en nuanceret forståelse af den musikalske og den audiovisuelle betydningsdannelse.

Når de to traditioner supplerer hinanden ‘opblødes’ kognitionsforskningens ofte statiske ‘laboratorieundersøgelser’ med et mere nuanceret æstetisk og kultursociologisk syn på den musikalske og audiovisuelle betydningsdannelse. Til gengæld bliver de mere eller mindre overordnede, relativistiske kulturteorier forankret i perceptionsøjeblikket netop ved koblingen til kognitionsforskningen.

Iben Have

“THE PAST IS ALWAYS PRESENT” – AN INVESTIGATION
OF THE BYZANTINE MUSICAL TRADITION AT MOUNT ATHOS

Ovenstående er arbejdstitlen på mit ph.d.-projekt, som i perioden 2000-2003 gennemføres ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Der er tale om en musikvidenskabelig undersøgelse af den byzantinske musikalske tradition i det ortodokse munkesamfund på Det hellige Bjerg, Athos, i det nordlige Grækenland. Projektets hovedtese er, at den nutidige byzantinske musikalske tradition her administreres med en stærk musikalsk og kulturel selvbevidsthed. Dermed orienterer traditionen sig mod sin egen historie og sit eget værdisystem, samtidig med at den stiller sig i opposition til den kulturelle mainstream i det øvrige græsk-ortodokse samfund. Emnet for projektet implicerer flere feltarbejder på udvalgte klostre på Athosbjergtet med primært fokus på musikalsk opførelsespraksis, undervisning og musikkens betydning i munkenes religiøse hverdagsliv. Projektet søger at klarlægge de motiver og mekanismer, der ligger bag munkenes valg og fravalg af musikalske elementer, bl.a. set i lyset af deres forhold til europæiseringen (påvirkningen fra vest), græsk nationalisme, samt moderniseringen af klostresamfundet.

Flere forhold peger på, at den nutidige musikalske praksis (delvist) kan søges forstået inden for rammerne af musikalsk revival-terminologi: (a) etableringen af ‘musikalske centre’ på Athos det seneste tiår (storstilet og bevidst musikalsk interaktion), (b) øget opmærksomhed omkring den særegne, regionale athonitiske stil (søgen efter autenticitet), (c) undervisning af sangere på klostrene (sikrer stabilitet og fortsættelse af traditionen), samt (d) udgivelser af eksklusive cd’er (styrker traditionens profil udadtil).

Den tværfaglige kombination af historisk musikvidenskab og musiketnologisk metode anvendt i studiet af liturgisk og monofon musik markerer en ny tilgang til studiet af byzantinsk musik. En overordnet diskussion af denne interdisciplinaritet udgør den metodologiske baggrund for afhandlingens konkrete undersøgelse. Der argumenteres mod det traditionelle skel mellem historisk musikvidenskab og musiketnologi ved at sammenholde centrale begreber dels fra den etnologiske fortolkningsproces, dels fra hermeneutikken. Som eksempler kan nævnes insider/outsider-problematikken og fremmedhed. Også vanskeligheder i forbindelse med transskription ses i forlængelse af den bredere problematik omkring ‘oversættelse af kulturer’.

Studiet af byzantinsk musik har siden 1930'erne, bl.a. med udgivelsen af *Monumenta Musicae Byzantinae*, været en veletableret disciplin ved Københavns Universitet. Med rødder i den klassisk-filologiske praksis er størstedelen af byzantinske musikstudier af palaeografisk natur og de omhandler primært den middelalderlige byzantinske og post-byzantinske periode. Forholdsvist få studier har beskæftiget sig med den nyere tid. Afhandlingen søger at bidrage til udvidelsen det byzantinske historiske kontinuum til at omfatte den nutidige musikpraksis, samt at bringe denne ind i et historisk perspektiv.

Tore Tvarnø Lind

DET VIRTUELLE MUSIKBIBLIOTEK

I foråret 2001 lancerede Danmarks Elektroniske Forskningsbibliotek en såkaldt fagportal for hver af fem udvalgte emner, hvoraf musik var det humanistiske pilotprojekt. Musikportalen kaldes *Det Virtuelle Musikbibliotek* (DVM) og findes på adressen www.def-musikportal.dk. Portalerne har information som hovedformål og er resultatet af et samarbejde mellem flere institutioner, for musikportalens vedkommende drejer det sig om Dansk Musik Informations Center, Det Kongelige Bibliotek, Statsbiblioteket, Syddansk Universitetsbibliotek og Dansk Bibliotekscenter. Disse institutioner deltager i styregruppen, mens redaktionsgruppen omfatter de fire førstnævnte, og brugergruppen har været bredere rekrutteret. En vigtig faktor er det faglige niveau, som er lagt med hensyn til forskningsbibliotekernes kernebrugere, nemlig lærere og studerende ved universiteterne samt udøvende musikere. Samtidig er portalen tænkt som en indgang for udlændinge med interesse for dansk musik, så alt foreligger såvel på dansk som på engelsk. Det er tanken, at alle portalerne anvender samme inddateringsværktøj og nogenlunde ensartet brugergrænseflade. Især det første har musikportalen stillet krav til, således at det også kan give oplysninger om samlinger og informationer, der ikke findes online.

Hvad finder man i en fagportal? Først og fremmest indeholder DVM en linksamling med henvisninger til en lang række emner. De medtagne links er udvalgt efter kvalitetskriterier, som skulle tilgode de førnævnte kernebrugere, og henvisninger til sider om dansk musik har førsteprioritet. Selvfølgelig kan man ikke medtage tilnærmelsesvist alt om et emne på nettet, og det har overrasket redaktionen, hvor vanskeligt det var at finde websites om musik, der opfylder de opstillede kvalitative kriterier. Alligevel danner portalens links et udgangspunkt til at gå videre med et emne på nettet.

En stor del af kilderne til musikken, især dansk musik, findes imidlertid slet ikke online; de er end ikke registreret på nettet. Det er derfor vigtigt også at kunne få henvisninger til en række samlinger om musik på danske biblioteker, f.eks. manuskriptsamlinger, billeder og lignende. Hermed giver man både små og store institutioner en genvej til synliggørelse af kilder, som ellers kan være

vanskelige at finde. Her får man dog ikke et klikbart link, men i stedet oplysninger om, hvor materialet befinder sig. Som nævnt har redaktionen anset dette punkt for at være særlig vigtigt for humanistiske portaler og især i relation til dansk musik.

En fagportal er dog ikke blot en samling af henvisninger. Det har også været tanken dels at medtage nogle af kilderne, dels at præsentere emner ved hjælp af nettets forskellige muligheder som f.eks. lyd og billede. Et af de store projekter på DVM er indskanningen af *Dansk Musik Tidsskrift* fra første årgang i 1925 til i dag – alle artikler i fuldtæst og med fritækstægning, dog uden illustrationer etc. af hensyn til ophavsretten. Denne digitalisering udgør en fantastisk mulighed for studiet af især nyere dansk musik.

Et andet lignende projekt i DVM's regi, der har fokus på samme tema, er tilgængeliggørelsen af Dansk Musik Information Centers database over værker af nyere danske komponister, der indeholder ca. 13.000 titler. Her kan man søge på en komponist, en titel, en besætning, sprog etc. i fri kombination og finde dansk kormusik med italiensk tekst eller værker af Vagn Holmboe fra 1960'erne.

Som nævnt har portalen ønsket at præsentere nogle udvalgte emner inden for dansk musikhistorie. Dette henvender sig bl.a. til den udenlandske bruger, men har absolut også adresse til studerende og andre interesserede, som skal sætte sig ind i et emne. De valgte områder er dansk guldalderjazz, Knudåge Riisager, den danske romance og musikken ved Christian IV.s hof. Disse emner har fået en kort beskrivelse ledsaget af billeder, lydæksmpler, bibliografier og diskografier.

DVM er tænkt som en dynamisk website, som både opdateres og hele tiden forsynes med nye links og henvisninger. Som et tilbud er der endvidere mulighed for, at specialeskrivere ved de musikvidenskabelige institutter kan inddatere titel, abstract og bibliografi på deres opgave. Denne facilitet forventes senere udvidet til også at omfatte studerende på andre lærestalter, og den giver en mulighed for at orientere sig i skrevne og igangværende specialer fra hele landet.

Når man søger i DVM kan det foregå på et bestemt ord, eller man kan gennemse de opstillede emnegrupper. Endvidere er der mulighed for at afgrænse en søgning til bestemte dokumenttyper, f.eks. bibliografier. Det er således muligt i én søgning at få f.eks. henvisninger til websites, ikke-digitale samlinger, omtaler i *Dansk Musik Tidsskrift* og lydfiler.

I skrivende stund er en brugerundersøgelse af DVM igangsat, og den vil sammen med den stadige diskussion af fagportal-begrebet uden tvivl sætte sit præg på den videre udvikling af DVM. Det er vigtigt, at man konstant vurderer, om der skal sættes på digitalisering af kilder (håndskrevne, trykte og indspillede), flere links, flere præsentationer eller måske noget helt andet. Imidlertid repræsenterer DVM allerede på nuværende tidspunkt et omfattende tilbud om adgang til musikalske ressourcer på et højt niveau og i mange former.

Anne Ørbæk Jensen

Kongresser

CARL NIELSEN I BIRMINGHAM

I forbindelse med en stor og veltilrettelagt promovering af dansk musik i Birmingham blev der den 1. november 2001 afholdt et Carl Nielsen-symposium på byens konservatorium. Fremstødet – *Discover Denmark* – var i høj grad båret af koncerter med Carl Nielsens musik, som siden 1950'erne har haft et stadig voksende publikum i England, og der blev i de tre uger, fremstødet varede, blandt andet spillet alle Carl Nielsens symfonier foruden en række andre af hans værker.

Symposiet samlede ti danske og britiske samt en enkelt amerikansk Carl Nielsenforsker og var dermed et forsøg på at etablere rammer for et internationalt forum for Carl Nielsen-studier. Symposiets første del var centreret om historiske og kulturelle perspektiver på Carl Nielsen. Den anden del var samlet om analytiske tilgange. Bidragene rakte fra Carl Nielsens bearbejdning af historier, han satte i musik (John Fellow), over opførelseshistorie (Knud Ketting) og analyser på detailplanet til en analyse af den overordnede dramaturgiske og tonale konception af *Maskarade* (Anne-Marie Reynolds). Endelig gav Peter Hauge en glimrende og tankevækkende diskussion af Carl Nielsens værkbegreb på baggrund af de nyeste editionstekniske tilgange inspireret af den litterære tekstkritik.

Et aspekt, som gik igen i flere af oplæggene, var et forsøg på at komme til en forståelse af, hvad Carl Nielsen mente og stræbte efter, når han talte om at forlade tonearterne og dog være diatonisk overbevisende. Sådanne undersøgelser falder ret forskelligt ud, alt efter hvilke værker man undersøger, idet der i de tidlige og mellemste værker er tale om, at Carl Nielsen veksler mellem tonearter i et tempo, som gør, at en overordnet tonalitet eller toneartsfornemmelse stedvis ikke får lov at sætte sig igennem, mens han i de sene værker som fx i dele af 5. symfoni konstruerer diatoniske systemer, der ikke bygger på tonearter, eller i andre værker simpelthen fabulerer frit.

Et andet gennemgående tema i flere oplæg var forholdet mellem Carl Nielsens særlige – og måske endda særligt danske – tone og hans indlejring i en europæisk kontekst. Begreber som opstemmet energi og bevægelsesenergi, som man finder hos blandt andre Ernst Kurth, synes at gribe fat i noget tidstypisk i europæisk musiktænkning i begyndelsen af det 20. århundrede, som også kan give nye bud på, hvordan man kan beskæftige sig med Carl Nielsen.

Symposiet blev afsluttet med en paneldiskussion om nye tiltag i Carl Nielsenforskningen. Her blev igangværende og kommende projekter diskuteret, og der blev lagt op til at forsøge at etablere en engelsksproget serie af Carl Nielsen Studies, hvor kongresberetningen fra dette symposium kunne være udgangspunktet. Symposiet overbeviste i hvert fald undertegnede om, at det er frugtbart at etablere et mere fast internationalt forum for Carl Nielsen-forskning og en skriftserie. Det, at bringe Carl Nielsen ud af de to andedamme i hhv. Danmark og England og

åbne op for de perspektiver, det giver at se Carl Nielsen konfronteret med andre forskningstraditioner og som en komponist blandt andre europæiske komponister, er livgivende. Den tiltagende reception af Carl Nielsen i det tysksprogede område giver forhåbninger om, at også forskningen med tiden vil bevæge sig ud over den dansk-angelsaksiske sfære.

Michael Fjeldsøe

1. KONGRESS DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE, DRESDEN 2001

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie, som blev grundlagt i 2000, afholdt den 12.-14. oktober 2001 sin første kongres på Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" i Dresden.

Meget tydede på, at kongressen 'faldt på et tørt sted', dels som en tiltrængt markering af musikteori som fagligt identitetsfelt, dels som en understregning af tysk musikforskning uden 'indre' grænsedragninger. Interessen var faktisk så stor, at kongressen i flere henseende var ved at drukne i sin egen succes. Det var bestemt ikke kun det toptunede forskerkleresi, som kiggede forbi, men også studerende, orkestermusikere, musiklærere m.m., så deltagerantallet, som svingede mellem 100 og 160, overgik tydeligt enhver forventning. At man for at nå frem til det færdige program med 42 indlæg havde måttet sortere et endnu større antal fra, var bestemt heller ikke ventet. På den baggrund var det ikke overraskende, at der forekom forskellige organisatoriske mangler, og da slet ikke set i lyset af, at stort set alt *de facto* blev arrangeret af højskolens enmandshær, professor Ludwig Holtmeier.

Kongressens overordnede tema "Musiktheorie zwischen Historie und Systematik" havde udkrystalliseret sig i et program, hvor langt de fleste bidrag placerede sig inden for rammerne af det 20. århundrede, bl.a. flere tematiske sessioner (musikteori, Schönberg/2. Wienerskole, nye medier/matematisk musikteori), samt flertallet af de frie indlæg. Som modvægt hertil fungerede to sessioner om hhv. 'klassisk' vokalpolyfoni og 'historisk' analyse.

Blandt indlæggene fortjener et enkelt en særlig notits. I kongressens åbningsforedrag "Von der 'Musiktheorie' zum 'Tonsatz'. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches" tog Ludwig Holtmeier således fat på et af de rigtig ømme punkter, nemlig det 20. århundredes tyske musikteori, som efter sin egentlige glansperiode indtil 1939 (med navne som fx Riemann, Schenker og Kurth) fik et nationalsocialistisk knæk, som den aldrig siden er kommet sig helt over. Mest interessant var Holtmeiers udpensling af den nærmest totale mangel på genopretning af såvel fag som forfattere i årtierne efter krigen, også selvom han behændigt veg uden om den anden store problematiske 'fold' i moderne tysk historie, nemlig delingen i øst og vest. Holtmeier høstede fortjent kongressens største bifald, og man kan kun se frem til, at hans tekst gøres alment tilgængelig i den kongresrapport, som forventes udgivet i 2002.

Selvom kongressen i flere henseender afspejlede problemer, som det 'unge' Tyskland må slås med mange år endnu, gav den et umiskendeligt indtryk af en musikteoretisk faglighed under konsolidering såvel som i forandring – hvilket nærmest symbolsk blev understreget af, at netop musikhøjskolen i Dresden to dage efter kongressens afslutning som den første af slagsen i Tyskland opnåede promotionsret i faget musikteori (en mindre sensation i de kredse) –, og begivenheden gav dermed gode løfter om selskabets næste kongres, som forventes afholdt oktober 2002 i München.

Thomas Holme Hansen

RITUAL, LITURGY AND MAGIC IN EARLY MODERN MUSIC THEATRE

Den tværfaglige konference om det tidlige musikteater, som afholdtes i Turku/Åbo den 7.-9. september 2001, var led i et 3-årigt samarbejdsprojekt (med samme titel som konferencen) mellem tre nordiske forskere: Anthony Johnson (engelsk litteratur, Åbo Akademi), Kristin Rygg (musikvidenskab, Hedmark Høgskole, Norge) og undertegnede (Center for Kunst og Kristendom, Københavns Universitet). Projektet har siden begyndelsen af 1999 været støttet af NOS-H, de nordiske landes humanistiske forskningsråd. De to hovedmål med projektet og – blot i bredere forstand – konferencen drejer sig om at fokusere på religiøse, rituelle og metafysiske aspekter af forskellige former for tidligt moderne musikteater og at se på mindre kendte forbindelser mellem forskellige typer af og nationale traditioner inden for dette felt, såsom sammenhænge mellem såkaldt liturgisk drama og opera, og mellem opera og forskellige landes traditioner for hofballetter.

Som hovedtaler var indbudt Gary Tomlinson (University of Pennsylvania), som med sine bøger *Monteverdi and the End of the Renaissance* (1987), *Music in Renaissance Magic* (1993) og *Metaphysical Song* (1999) i høj grad har sat en tværgående beskæftigelse med teologi, filosofi, litteratur og musik ved operaens fremkomst på dagsordenen. Hans foredrag "Hamlet and Poppea" var da også helt i overensstemmelse hermed – og med projektets holdning – et forsøg på en ny tværgående tilgang til dramaturgisk-spirituelle spørgsmål vedrørende talt drama og opera samt engelsk og italiensk tradition.

Den samme intellektualitetshistoriske tilgang til det musik-, litteratur- og danse-teater-historiske stof kunne ses i en række andre bidrag ved konferencen. Eleanor Selfridge-Field (Stanford) talte om den liturgiske kalenders betydning for operaopførelser i Venedig i 1600-tallet. Åsa Ringbom (Åbo) og Anthony Johnson talte om delfiners symbolske og – mere bogstavelige – figurative optræden i kulturhistorien frem til renæssancen og den tidlige barok, herunder i scenografi og tekster i tidligt moderne musikteater. Kristin Rygg læste John Miltons tidlige 'masque' *Comus* med henblik på ritualets og magiens betydning i teksten. Dorit Tanay (Tel Aviv) talte om forholdet mellem matematiske landvindinger i 1600-tallet og musikken, Nina Midtgaard (Oslo) om æstetik i barokdansen, Inger Marie

Hatlöy (Bergen) om omrejsende professionelt teater, ritualer og venetiansk opera. To doktorander, Ingeborg De Cooman (Antwerpen) og Natascha Veldhorst (Amsterdam), gav tolkninger af og indføringer i et i almindelighed ret ukendt kapitel af musikteatrets tidlige historie vedrørende religionens betydning i sange og tekster fra hollandske renæssancedramaer. Eyolf Østrem (København) og Nils Holger Petersen havde et dobbeltforedrag fra musikvidenskabelig, henholdsvis teologisk-kulturhistorisk side om et nyfundet *lauda*-manuskript fra Firenze, hvorudfra operans tilblivelse blev kontekstualiseret med en diskussion af rituelle traditioner i religiøse broderskaber i samme by.

Skønt konferencen var af beskeden omfang, tillader pladsen her ikke at omtale alt, hvad der foregik. Det skal dog nævnes, at Eva Maria Jensen (København) talte om Rued Langgaards *Antikrist* og dette værks forbindelse til renæssancen bl.a. gennem kunsthistorien, og at Reidar Bakke (Trondheim) tolkede tekst/musikforholdet i Schütz' *Mattheuspassion*, samt at Peter Lång og Anthony Johnson præsenterede elementer af en ny (og endnu ikke ganske færdig) opera om Giordano Bruno: *Giordano Bruno and the "Clavis Magna"*.

Nils Holger Petersen

SYMPOSIUM IN MEMORY OF CARSTEN HØEG

Skønt titlen på dette mindesymposium ved Københavns Universitet 30. april-2. maj 2001, *An Interdisciplinary Symposium in Memory of Carsten Høeg (1896-1961) – Classical Philologist, Byzantinist, Neo-Hellenist*, ikke direkte røber den musikalske forbindelse, omfattede det en hel del foredrag, der retfærdiggør en kort omtale i denne årbog. Carsten Høeg var professor i klassisk filologi ved Københavns Universitet, men hans opfattelse af faget var meget rummelig; ved siden af den traditionelle filologiske forskning ydede han en pionérsindsats inden for udforskningen af den middelalderlige græske kirkemusik, den byzantinske sang, og med sin disputats om sproget hos den græske nomadestamme sarakatsanerne (1925) introducerede han studiet af moderne græsk i Danmark. Symposiet var arrangeret af ph.d.-studerende Tore Lind (Musikvidenskabeligt Institut, København), som arbejder med dokumentation af munkerepublikken Athos' særlige kirkemusikalske tradition. Høeg besøgte selv Athos flere gange og lavede på en af disse rejser nogle uvurderlige lydoptagelser, som Tore Lind præsenterede i sit eget kongresbidrag.

I middelalderlig kirkemusik er den rytmiske organisation sjældent så præcist noteret som den melodiske, og dette gælder også for byzantinsk sang. Moderne rekonstruktioner af musikken må derfor arbejde med forskellige plausible fortolkninger af de rytmiske forhold, og i denne forbindelse leverede Ioannis Arvanitis (Det Joniske Universitet, Korfu) nogle interessante iagttagelser omkring sammenfaldet af tekstaccent, melodi og rytme i den såkaldte 'heimnologiske' genre. Tidligere har flere forskere, blandt andet Høeg, argumenteret for en 'fri rytme', meget i tråd med opfattelsen af rytmen (eller manglen på samme) i gregoriansk

sang som hos tilhængerne af den såkaldte Solesmes-skole. Arvanitis demonstrerede muligheden for en fastere rytmisk organisation, hovedsageligt baseret på todelt taktart.

Som bekendt er opførelsespraksis af historisk musik noget der er i konstant bevægelse. Alexander Lingas fra Oxford University gennemgik en række opførelser af byzantinsk sang fra historiske musikantologier, koncertoptagelser og live-liturgiske optagelser, tidsmæssigt spændende fra 1930'erne til i dag. Med baggrund i citater fra de implicerede korledere og musikforskeres korrespondence og publikationer, påviste han, at også en musikhistorisk niche som byzantinsk sang har været stærkt påvirket af generelle udviklingstendenser i den musikvidenskabelige forskning gennem hele perioden.

Høeg grundlagde i 1935 skriftserien *Monumenta Musicae Byzantinae* i samarbejde med Henry Tillyard fra Cardiff University og den østrigske musikforsker og komponist Egon Wellesz, der som jøde og Schönberg-elev måtte slå sig ned i England i 1938. I underserien *Transcripta* fastlagde disse tre nogle grundprincipper for transskriptionen af de middelalderlige musikhåndskrifter, og det var disse principper, Høeg lagde til grund for sine egne rekonstruktionsforsøg. Undertegnede (Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet) fremlagde nogle optagelser fra en radioudsendelse på Den Danske Statsradiofoni (1952), hvor Høeg arbejdede sammen med et lille vokalensemble under ledelse af Mogens Wöldike med Aksel Schiøtz som solist. Her forsøgte Høeg at kombinere de 'gamle' principper fra *Transcripta*-serien med nogle af de erfaringer med den praktiske opførelse af byzantinsk sang, han havde gjort sig som 'amatør-musiketnolog' på sine rejser i Grækenland.

Christian Thodberg (Aarhus Universitet), der selv er elev af Høeg, leverede symposiets sidste musikrelaterede foredrag. Gennem en detaljeret analyse af en enkelt hymne fra *Sticheron*-genren påviste han en overensstemmelse mellem nogle usædvanlige melodiske spring og tekstens teologiske nøglesteder. Symposiets øvrige bidrag omhandlede Høegs indsats inden for klassisk filologi, nygræsk dialektforskning samt hans deltagelse i modstandsbevægelsen. Symposiet afspejlede således både spændviddenden i Carsten Høegs forskning og dens videre betydning i dansk og international sammenhæng.

Christian Troelsgård

Institutioner

MUSIKFORSKNING VED INSTITUT FOR GRÆSK OG LATIN, KØBENHAVNS UNIVERSITET

Det skyldes nu afdøde professor Carsten Høeg, at forskningen inden for den byzantinske musik i Danmark foregår på Institut for Græsk og Latin på Københavns Universitet. Høeg var professor i klassisk filologi, og var foruden at være filolog også interesseret i såvel den antikke som den middelalderlige musik inden for dette område. Han havde allerede i nogle år beskæftiget sig med den byzantinske musik, da han mødte Henry Tillyard og Egon Wellesz fra heholdsvis Cardiff og Wien, der begge var anerkendte forskere på dette område. I 1931 indbød han dem til en konference i København, hvor man besluttede at arbejde videre efter en fælles plan og tog initiativet til oprettelsen af *Monumenta Musicae Byzantinae*, der skulle stå for udgivelsen af facsimile-udgaver af håndskrifter m.v. Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab godkendte planerne og sørgede for at udgivelserne kom under protektion af l'Union Academique Internationale. For at samle studiemateriale blev Høeg sendt til Grækenland og det nære Østen for at fotografere de vigtigste håndskrifter. Disse fotografier beror på Institut for Græsk og Latin, og samlingen er efter anden verdenskrig blevet yderligere suppleret med mikrofilm.

Tiåret 1990-2000 var præget af en livlig aktivitet inden for området byzantinsk kirkemusik. Dog mistede instituttet midt i perioden (1995) Jørgen Raasted, som var en drivkraft i forskningsmiljøet omkring byzantinsk musik. I hovedserien *Monumenta Musicae Byzantinae* (MMB) er der udgivet to byzantinske musikhåndskrifter, *Sticherarium Ambrosianum*, (MMB vol. XI, udg. af Lidia Perria og Jørgen Raasted, 1992) og *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum* (MMB vol. XII, udg. af Nicolas Schidlovsky, Princeton, 2000). Desuden er udkommet to tekstudgaver af musikteoretiske tekster (MMB, Corpus Scriptorum de Re Musica 3 og 4) ved Bjarne Schartau i hhv. 1990 og 1998.

Christian Troelsgård står som udgiver af *Byzantine Chant, Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens 1993* (Monographs of the Danish Institute at Athens vol. 2), og sammen med Jørgen Raasted af *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material* indeholdende forelæsninger fra en konference på Kasteel Hernen i Holland i 1995. En lignende rapport fra en konference i 1999 sammesteds er undervejs i samarbejde med Gerda Wolfram, Wien.

Gruppen har været repræsenteret med foredrag ved en række kongresser rundt om i Europa, samt ved de to store internationale byzantinistkongresser i Moskva 1991 og København 1996. I forbindelse med sidstnævnte kongres arrangerede Christian Troelsgård i samarbejde med Det græske Byzantinske Kor under ledelse af Lycourgos Angelopoulos en koncert i Københavns Dømkirke udelukkende med materiale transskriberet fra middelalderlige byzantinske musikhåndskrifter.

I den omhandlede periode har tre forskere opnået ph.d.-graden på baggrund af forskning udført ved instituttet, og i alt fem udenlandske forskere har suppleret deres studier af den byzantinske musik med et længerevarende ophold her på stedet.

Forskningen har koncentreret sig om samspillet mellem en mundtlig og en skriftlig overlevering af hymnerne og særlige kompositionelle mekanismer som musikalske formler og mediale kadence-melismer til støtte for hukommelsen. Hertil er føjet undersøgelsen af adiestematiske palæobyzantinske notationstyper og enkeltneumer samt nytten af palæografiske analyser som hjælpemiddel ved en eventuel datering af håndskrifter.

Enkelte komponister, tidlige såvel som senere, og deres tilskrevne hymner har været genstand for undersøgelser, tillige med tegn på tidlige musikreformer og fremkomsten af 'lærebøger' i form af læredigte i 13.-14.-årh. Der er set på begrebet rytme, og på med hvilke teknikker en forholdsvis kort hymne kunne forlænges under særlige liturgiske omstændigheder, når festlige lejligheder krævede det.

Syllabiske genrer som *kathismata*, *syntomon* og *hirmer* har været undersøgt, men også vekselvirkningen mellem syllabisk og melismatisk inden for den enkelte hymne. De meget lange melismer i den overvejende syllabiske *sticheron*-genre er analyseret, og det samme er kompositionsprincipperne bag hymnerne i det gennemmelimerede kalophoniske sticherarion. I den forbindelse må også nævnes undersøgelsen af *megala semadia*, de store tegn, der flourer i det kalophoniske sticherarion, og som ikke relaterer til melodiføringen men formodentlig til fraseringen. Enkelte af dem kan følges helt tilbage til de palæobyzantinske notationer, hvor de ser ud til også at have samme funktion som de egentlige neumer.

Endelig har vi beskæftiget os med den byzantinske musik set i forhold til såvel den vestlige som den østlige/slaviske tradition i den samtidige kirkemusik.

Christian Troelsgård er sekretær for *Monumenta Musicae Byzantinae*, deltager i et tværfagligt forskningsprojekt om den byzantinske klosterkultur (Queen's University, Belfast) og er koordinator i et projekt under organisationen INTAS (International Association for the promotion of co-operation with scientists from the New Independent States of the former Soviet Union) omkring de melismatiske genrer i Byzans og de slaviske områder (1998-2002). I projektet deltager desuden fire musikforskere fra Rusland, en fra universitetet i Oxford og Annette Jung fra København. Christian Troelsgård er desuden medlem af arbejdsgruppen Cantus Planus, der hører under International Musicological Society (IMS), bl.a. med henblik på planlægningen af den forestående IMS-kongres i Leuven (Belgien) 1.-7. august 2002.

Annette Jung

Anmeldelser

Eva Hvidt, Mogens Andersen & Per Erland Rasmussen (eds.): *Fluktuationer. Festskrift til Ib Nørholm på 70-års dagen 24. januar 2001*. MAMusik, Frederiksberg 2001. 375 s., ill., noter, inkl. 1 cd, ISBN 87-987722-2-8.

Titlen – hvad er det lige præcis, der menes med ordet *Fluktuationer*? På dette vigtige sted rækker det ikke med et tilfældigt opslag i værklisten. Her bør man finde et prædikat på godt dansk. Og som måske endda klinger lidt festligt. Alt andet er uretfærdigt mod en mester, der selv favner så vidt.

De 18 bidrag over mere end 350 sider favner bredt. Blandt erindringerne står Eric Andersens artikel "Hvad er Fluxus" overraskende smukt. Det er en glimrende øjenvidneskildring, der begynder først i 1960'erne og føres *up-to-date* med bl.a. en bevægende karakteristik af Nørholms *Tågen driver over engen* fra 1996. Og man får virkelig gjort op med mere end én forestilling om, hvad Fluxus og InterMedia var for noget. Til gengæld savner man lidt afstand til stoffet. Ikke mindst, når Andersen så frygtløst lader sit stamtræ begynde hos genier som Man Ray, Malevich og Buñuel. For en afgørende forskel på dadaismens og Fluxus-bevægelsens kunst var nu engang, at Fluxus-bevægelsens simpelt hen ikke holdt. Den var bare nødvendig.

Så er erindringerne i Mogens Andersens "På sporet af hammerens herre – om 'studiekredsen' og *Le Marteau sans maître*" af en anden slags. Her skal de først og fremmest få nygjorte iagttagelser i Pierre Boulez' hovedværk til at glide ned. Og dét er faktisk ærgerligt, for Andersen ville garanteret have husket mere om netop 'studiekredsen' end alle de andre. Han burde afgjort have tildelt sig selv to artikler, og gerne af de store. I øvrigt er det vist en skrone at Nørholms berygtede 'Tabeltrio' (*Trio nr. 1* for violin, cello og klaver fra 1959) var "det første gennemført serielle værk herhjemme" (s. 16). Mon ikke den bare lød sådan, dengang? Så vidt jeg kan se, er den højst tolvtonal – omend på en ret spændende måde.

Festskriftets tre store, politisk orienterede artikler er nært forbundne. Heriblandt står Jens Brinckers "Kunst, forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed – et bureaukratisk essay"

særlig stærkt. Med en lille Nørholm-episode som ramme diskuteres de vilkår, den offentlige forvaltning opstiller for den gensidige befrugtning mellem kunstneriske og kunstvidenskabelige udtryk, hvilket i sammenhængen er en flot måde at fejre mesteren på – også fordi det undervejs hedder at "Ib Nørholms musik [...] har for mig [...] været et bestandigt korrektiv til den videnskabelige erkendelse, der ellers har udgjort en væsentlig del af mit professionelle intellektuelle liv" (s. 40f.).

Ivar Frounbergs "Om kompositionsundervisning: lærerportrætter og refleksion" er allerede ved sit emne et andet af bogens vigtigste kapitler. Det er formet som en lettere kaotisk, men ikke ueffektiv blanding af erindringer fra møder med berømte kolleger og mere didaktiske overvejelser. Hvad de sidste angår, præges de både positivt og negativt af forfatterens nærhed til sit stof. På den ene side er det betagende at se, hvor stærkt og bevidst han faktisk fører Nørholms kreative, næsten kunstakademilignende holdning til lærergeneringen videre. På den anden side kan det overraske, hvor *sent* i kompositionsprocessen han tager sit udgangspunkt. Elementære spørgsmål som *hvorfor* de studerende egentlig komponerer og hvad *fravalg* betyder for det færdige værk, berøres næsten ikke. Måtte også det blive en anden gang.

Endelig er Steen Pades "Kompositionsfaget og komponisters erhvervsmæssige situation" ikke mindst interessant ved at være skrevet af en mand, der både er konservatorierektor og komponist. Han sidder altså på mindst fire stole – Kulturministeriets, arbejdsgiverens, studielederens og kunstnerens – men balancerer faktisk lige fint mellem dem. Det er dog et åbent spørgsmål, om det ville være nogen god idé at gennemføre Steen Pades forslag om at indføre et obligatorisk andet hovedfag for kompositionsstuderende?

Helt for sig selv står vel radiomanden Erik Christensens 24 sider lange "Alt er unyttigt undtagen vor skælven. Om Poul Borum og musikken". Det er simpelthen et af bogens allerbedste bidrag – ved sin grundighed, ved sin sproglige præcision, men først og fremmest fordi det samtidig er så personligt. At Borums 'bogtårn' i dén grad også var et musikalsk, styr-

ken i hans musikalske indsigt, hans utrolige vilje til altid at følge med i det nyeste – dét er en vældig oplevelse at læse om.

I modsatte, strengt musikvidenskabelige groft ligger Niels Martin Jensens flotte artikel om “‘Blomster fra den danske Poesis Flora’ og de danske kilder” – en meget oplysende gennemgang af stil og repertoire i dansk kunstsang efter 2. verdenskrig. Forfatteren ruller hele sin ekspertise på området ud og formår samtidig at få den samlet om fødselaren. Efter den fremstår Erling Kullbergs artikel om “Tidsskriftet *ta*” måske lidt mindre aktuel. Men selve det loyale og dybt kvalificerede vue er utrolig spændende læsning. Levende er også Louise Lerche-Lerchenborgs korte rids af Lerchenborg-Musikdagens historie. “Fortalt til Eva Hvidt”, som en fodnote oplyser om. Af og til *kan* man være i tvivl om fortællerens identitet – f.eks. står fruhen til slottet med navns nævnelse, ikke “jeg” eller lignende. Men dét er nu kun skønhedspletter, og så rummer det korte bidrag hele fire af bogens seks billeder af fødselaren.

Tre bidrag beskæftiger med detaljeret musikalsk analyse. Svend Hvidtfelt Nielsens “Om sange, gåder og fundne ting. Struktur hos Ib Nørholm, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Per Nørgård” er med sine godt tredive sider skriftets længste artikel. “Himmelsk lang”, som Schumann skal have sagt om Schuberts Niende. Nu er forfatteren rigtig god til at analysere, og metoden skal han ikke just klandres for herfra. Men mediet er jo ikke nogen musikforsknings-årbog – og jeg tror, de færreste gider læse de mange mellemregninger igennem. Her kan de fleste nøjes med den fine, sammenlignende konklusion. Til gengæld vil andre kunne glæde sig inderligt over, hvor meget det foregående fortæller om *komponisten* Hvidtfelt Nielsen. Faktisk er det en helt lille poetik over en af vore fineste komponister i dag.

Det er svært ikke at glæde sig over komponisten Niels Rosing-Schows afsluttende artikel “Tre spor i dansk musik”. Den deler kort og godt tiden i pluralisme, konkretisme og holisme. Måske lidt for kort – man ville godt have haft flere gode argumenter for delingen, og så ekspaneres Per Nørgårds uendelighedsrække altså fuldt udfoldet allerede i 1960. Men overbevisende virker både perspektiver og ordvalg.

Endelig er et par kortere bidrag både spændende og ret velskrevne, herunder Francesco Cristofolis “Mellem komponist og instruktør” og Thomas Viggo Pedersens klassiske studium

over “To kirker og deres orgler”. Andre artikler er Per Erland Rasmussens “Stilpluralismens ansigter”, Patrice Chopards “Dansk musik hørt med udenlandske øren”, Eva Hvidts “Myte, digt og musik. Om elverskudfortællingens for-grenede veje gennem musikhistorien”, Agneta Mei Hyttens “Opera for fjernsyn” og Bodil Rørbechs “Om at indstudere ny musik”. Bogen er forsynet med Mogens Andersens fine Ib Nørholm-opslag fra den nye udgave af *Grove*, en fuldstændig værkliste og diskografi samt en flot bibliografi på hele 82 artikler om og af Nørholm. Desuden medfølger en cd med fem Nørholm-værker, der ikke tidligere er udgivet.

Søren Hallundbæk Schausser

Peter Wang: *Affinitet og tonalitet. En analyse af dur-mol-tonalitetens grundspørgsmål*. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2000. 176 s. + 104 s. noder, ISBN 87-7307-650-3.

I sin indledning skriver Peter Wang att det finns en “definitorisk vanskelighed” hos termen tonalitet och att hans framställning syftar till att lösa denna (s. 9f.). Wang avser här en realdefinition. Det centrala problemet är att klargöra vissa egenskaper hos den för medvetandet givna entitet som skulle betecknas med tonalitet. Om det råder enighet om att tonalitet är “the result of the process of relating a series of notes or chords to a focal point which is called the tonal center or tonic of the key in musical composition”¹ ger denna definition enligt Wang upphov till nya frågor, mer precist “hvad det er for en proces, hvorfor har denne proces netop denne virkning og hvad man skal lægge i den geometriske metafor om et tonalt centrum?” (s. 9). Det tycks vara genom att besvara dessa frågor som det definitoriska problem Wang anser föreligga skulle lösas.

Boken består av tre delar: Först presenteras grundläggande ställningstaganden och definitioner. De bildar utgångspunkt för bokens centrala parti, i vilket vi finner resultatet av Wangs strävan att lösa tonalitetens definitoriska problem. Slutligen relateras Wangs uppfattning i några angränsande ämnen.

Wangs realdefinition av tonalitet, som snarare bör betraktas som en teori om tonalitet, avser strikt taget skeendet i dur-moll-tonala kadenser. Även om Wang inledningsvis brukar den allmänna termen “tonalitet” inför han små-

ningom okommenterat andra termer som används synonymt med denna, bland dessa "dur-moltonalitet" och "funktionsharmonik".

Wang presenterar en karaktäristik av kadensens process som han vill kalla fenomenologisk, den skall relatera vad som försiggår i medvetandet under ett kadensförlopp. Han ställer detta angreppssätt i motsats till en beskrivning av ett fysiskt skeende (s. 62). Trots detta är ett av de grundläggande antaganden som styr hans teori-bildning att det föreligger en intim relation mellan fysik och medvetande. I avhandlingens första del presenteras sålunda en terminologi som primärt definieras fysikaliskt, den rör aspekter av partialtonserier och kombinationstoner. Han låter termer som assimilation, dissimilation, afinitet, stabilitet, labilitet och spänningsgrad i några fall avse ett slags likhets/olikhetsförhållande mellan klanger som baseras på inklusions- och exklusionsförhållanden mellan deras partialtonserier, i andra fall avse det sätt på vilket samklanger 'uppträder i' övertonserier. Man kan lägga märke till att själva valet av termer konsekvent har slagsida mot namn som ligger nära en tolkning i termer av upplevelser eller fenomen. Det visar sig också att Wang hävdar att den akustiska värld han gör tillgänglig för beskrivning på ett enkelt och entydigt sätt motsvaras av en subjektiv värld av just fenomen, och att samtliga de termer vi redovisat ovan även utgör beteckningar på sådana.

I enstaka fall har dock Wang gjort en terminologisk åtskillnad mellan akustik och fenomen. Det gäller främst begreppsparet melodisk och tonal spänning. Även i detta fall hävdas dock en enkel analogirelation föreligga mellan akustik och fenomen: En partialtonserie (= ett akustiskt 'ting') avbildas i en spänningshierarki (= ett 'fenomen'): ju högre ordningstal för en viss partialton, ju högre melodisk spänning t.ex.

Oklarhet råder vart Wang egentligen syftar med den 'teori' om spegling mellan akustik och fenomen han introducerar. Det enklaste antagandet vore att de akustiska förhållandena skulle utgöra orsaker till de fenomenella. Men då blir det svårt att förstå varför Wang är så mån att framställa sin metod som fenomenologisk. Han gör inte situationen klarare när han hävdar att övertonserien "er tilstede som disposition – som natur – i menneskets bevidsthed, og at der derved eksisterer dybe sammenhænge mellem menneskets indre verden og den ydre verden" (s. 111). Citatet avslöjar en idealism som är genomgående i Wangs bok, men exakt vad denna inne-

bär för tolkningen av förhållandet akustik-medvetande redovisas aldrig.

Låt oss återknyta till huvudfrågan. Wangs syn på tonalitet medför en precisering av traditionella tolkningar av såväl tonikans som tonalitetens innebörd. Den kan uttryckas på följande sätt:

Om en följd av klanger innebär att man står inför en växling mellan olika partialtonserier, avses med tonalitet att en viss partialtonseries (tonikans) melodiska och tonala spänningshierarki av någon anledning kommer att utöva dominans i det musikaliska sammanhanget, att den "appliceres på den diatoniske (eller kromatiska) skala" (s. 61). Det är en sådan dominans som sålunda manifesterar sig i de olika dur-moll-tonala kadensformerna.

Att uppfatta tonalitet som förekomst av en viss typ av spänningshierarki är inte nytt, att däremot så entydigt vilja relatera sådan spänningshierarki till ordningen i en partialtonserie är på en gång drastiskt och djärvt.

Ordet "dominans" och synonymer till detta som "overherredømme" återfinns i Wangs text på ett flertal ställen. Det innebär ett avsteg från hans tidigare presenterade terminologi genom att enbart avse ett medvetandefenomen. Frågan om det finns någon lagbundenhet i uppkomsten av dominans är ofrånkomlig – och i synnerhet om denna lagbundenhet skulle kunna kopplas till den kombination av akustik och fenomenell analys som utgör stommen i Wangs teori-bildning.

Det märkliga är att Wang inte ens ställer denna fråga. Som framgår av hans detaljerade redovisningar av olika kadensförlopp accepterar han dominans som något fenomenellt givet. Hans analys av dur-moll-tonalitetens grundfrågor lämnar därmed en av de mest kritiska av dessa obesvarad, och detta trots att Wang själv tangerat den i sin syftesformulering: Under vilka betingelser uppstår en centralklangseffekt, i musik i allmänhet och i ett dur-moll-tonalt sammanhang?

Slutligen bör konstateras att Wang är ganska likgiltig för tidigare forskning. Det rör i stigande grad akustik, harmonikteoriens diskussioner av tonalitetsbegreppets innebörd och den experimentella musikpsykologin. I synnerhet den sista luckan är problematisk. Genom att åberopa den egna introspektionen som enda giltiga kontrollinstans frånhänder sig Wang möjligheten att testa och finlipa sin teori inte bara med hjälp av den experimentella psykologins metoder, utan redan genom att ta hänsyn till dess resultat. Boken får en karaktär av gran-

dios musikteoretisk spekulation av gammaldags snitt. Och liksom en sådan är den intressant men utan verkligt effektiva medel att övertyga en skeptisk läsare.

Jacob Derkert

¹ Citatet hänförs till en utgåva av *Groves Dictionary of Music and Musicians* som på ett förvirrande sätt feldateras till 1980 (d.v.s. året för *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Den korrekta hänvisningen är artikeln "tonality" i *Groves Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, vol. VIII, s. 499.

Kirsten Fredens & Elsebeth Kirk: *Musikalsk läring*. Gyldendal Uddannelse, København 2001. 260 s., ill., noder, ISBN 87-00-47706-0.

En bog om musikalsk läring – det må da være noget for alle, der beskæftiger sig med, hvordan man underviser i musik. Men hvad handler den så om? Det er egentlig nok det sværeste at svare på. Den handler nemlig om alt muligt, men ikke – som man måske skulle tro – om hvordan man tilrettelægger musikundervisning. Ganske vist er musikundervisning kun én form for organisering af musikalsk läring – og det er da også en af forfatterens hovedpointer – men dog en væsentlig form, især når bogen eksplicit nævner som målgruppe: "lærerseminarier, pædagogseminarier, diplomuddannelser, skoler, institutioner, folkemusikskoler, musikkonservatorier, musikvidenskabelige institutter, højskoler og andre med interesse for musik" (s. 9).

Når der ikke bruges megen plads på de overvejelser, man som pædagog eller lærer må gøre sig i forbindelse med pædagogisk arbejde og undervisning, så er det fordi, den slags overvejelser defineres som didaktiske. Bogens anliggende er først og fremmest at belyse musikalsk läring ud fra forskellige indfaldsvinkler: kulturelle, pædagogiske og psykologiske, æstetiske samt antropologiske, for derved tegne et landkort over forudsætninger og rammebetingelser for musikalsk läring. Disse indfaldsvinkler danner overskrifter for bogen første fire hoveddele. Videre er perspektivet at diskutere, hvordan man kan udnytte denne viden i organiseringen af musikalske læringsmiljøer, samt hvordan man samfundsmæssigt kan forbedre forståelsen for værdien af musikalsk dannelse og kunnen. Argu-

mentationen går via erkendelsen af, at vi har mange intelligenser, og at udviklingen af den musikalske intelligens ikke kun går ud på at producere musikere og mennesker med glæde ved musik, men også er et alment 'øvelsesterren', hvor mennesker lærer at begå sig og skabe mening i en stadig mere kompleks verden.

Forfatterne opererer med et dobbelt kulturbegreb, der korresponderer med et dobbelt begreb om musikpædagogik: Der er livskulturen på den ene side og kulturlivet på den anden, og tilsvarende en musikalsk läring der retter sig mod almene musikalske færdigheder til brug i dagligdagen, henholdsvis en musikalsk läring, der retter sig mod kvalificering som deltager i det organiserede, professionelle kulturliv. Formålet med at fastholde denne skelnen er ikke, at de to kulturformer skal holdes adskilt, men derimod at insistere på, at den almene, ikke-professionelle musikudøvelse anerkendes og medtænkes, hvor forfatterne mener, at den almindelige diskurs ellers lader det professionelle kulturlivs normer sætte sig igennem som enerådende. Det er netop i sidste ende en pointe, at de to former skal virke sammen, og her kan man se bogen i en tradition, der rækker tilbage til folkemusikskolernes oprindelse i 1920'ernes tyske Jugendbevægelse og reformpædagogik: *Erziehung an und durch Musik* – opdragelse til og gennem musik.

Bogens indfaldsvinkel til spørgsmålet om musikalsk läring og musikpædagogik er udpræget 'pædagogseminarisk' forstået på den måde, at den er formuleret inden for den diskurs, der hersker i pædagogseminarieverdenen. Forfatterne er da også begge pædagogseminarielærere, og højt ansete af slagsen. I den forståelse retter musikpædagogik sig på en gang mod pædagogik med henblik på musiklæring og musik med henblik på pædagogisk arbejde.

Denne forståelsesramme er på afgørende punkter forskellig fra lærerseminariernes og den gamle Lærerhøjskoles diskurs, hvor musikpædagogik altid er rettet mod at formidle et fagligt indhold: Dér tænkes altid tostrengt i musikpædagogik som en musikfaglig del i vekselvirkning med en pædagogisk del. Målet med at lære musik er at opnå dannelse og færdigheder, og der er altid et fagligt mål.

Og endelig er der de videregående musikuddannelser, hvor diskursen stort set altid er faglig, og hvor pædagogik alt for tit ud fra denne præmis kommer under mistanke for at være et kompromis med den rene faglighed:

man pædagogiserer ikke gerne. Og her, hvor man netop uddanner musiklærere på højeste niveau til gymnasier, musikskoler og seminarier, har man det svagest udviklede begreb om, hvad musikalsk læring og musikpædagogik er for størrelser. Det gælder i hvert fald universiteterne og jeg tror ikke, det er meget anderledes på konservatorierne. Og det er jo egentlig frygteligt.

I bogens afsluttende kapitel forsøger forfatterne at sammenfatte perspektiverne, men de kommer ikke med nogen færdig opskrift. De tegner billedet af en fragmenteret verden, hvor børneinstitutioner, skoler og musikskoler arbejder på hver deres måde og med hver deres tænkning. Hvor der i den almene samfundsmæssige diskurs ikke er fokus på betydningen af udviklingen af musikalsk intelligens og musikalske kompetencer. Og hvor der angiveligt hersker enighed om, at musikalitet er noget medfødt, og ikke noget alle har anlæg for. Forfatternes kodeord for en fremtidig positiv udvikling er helhedstænkning på tværs af faggrænser og institutionelle grænser.

Til sidst en lille indvending mod bogens værktøjskasse-brug af videnskabelig litteratur. I en bog, der ønsker at belyse et emne fra mange vinkler, må der nødvendigvis drages mange forskellige aspekter ind, men det bliver let overfladisk, når der på få sider gøres rede for æstetikbegrebet, Bourdieu eller Habermas, og det kommer ikke tydeligt frem, at de anvendte videnskabstilgange ikke blot er leverandører af erkendelser og begreber, men også har hvert deres projekt, som begrebsdannelserne er indlejret i. Et eksempel er beskrivelsen af musikalsk analyse som en metode til at skille musik ad og sætte bogstaver på formdele og akkorder, og som en erkendelsesmåde, der står i modsætning til musikalsk oplevelse (s. 161ff.). Analysens mål er jo netop ikke blot at skille ting ad, men at skille dem ad for at tænke dem sammen igen. Analysen, som vi kender den, er opstået som et sidestykke til den absolutte musik: den skal gøre det muligt for den dannede lytter at følge og forstå den absolutte musik, idet den sætter lytteren i stand til at følge musikværkets elementer i deres samspil og udvikling. Og endelig: litteraturlisten, opdelt kapitel for kapitel, er uden efterfølgende ensretning og korrekturlæsning, således at fx Knud Illeris' bog om læring optræder i tre forskellige versioner, herunder med to forskellige udgivelsesår – for så vidt altså, det er den samme bog, der menes.

Michael Fjeldsøe

Henrik Marstal & Henriette Moos: *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. Høst & Søn, Gylling 2001. 347 s., ill., ISBN 87-14-29708-6, kr. 399.

Lars Kjerulf Petersen: *Technokultur – musikken, fællesskabet, samfundet*. Multivers, Nørhaven 2001. 195 s. + 16 s. farveill., ISBN 87-7917-033-1, kr. 238.

Marstals og Moos' bog *Filtreringer* vil fortælle en musikhistorie, og det gør den godt. Den er velskrevet, velstruktureret og båret af en fortællelyst, som betyder, at den helt sikkert vil blive brugt som opslagsbog og autoritativt vidnesbyrd i mange sammenhænge. De 19 kapitler afrundes alle af en "Refleksion", der skal tjene til perspektivering. Endvidere afsluttes med en litteraturliste og en selekteret diskografi. Layoutet er spændende og flot, og opsætningen meget læsevenlig.

Selve ideen med bogen er at "få hold på hvordan forholdet mellem musik og elektronisk teknologi lader sig forstå" (s. 10). Det ville nok have være mere præcist at erstatte "musik" med "komposition", for det er snarere den elektroniske teknologis indvirkning på selve kompositionsprocessen og betydning for lyd, som er omdrejningspunktet for bogen. Målet er at give en fordomsfri beskrivelse af den elektroniske musiks historie, idet forfatterne antager, at kunstmusikken og populærmusikken "er langt mere i dialog med hinanden end det normalt fremgår af gængse musikhistoriske fremstillinger" (s. 10). Tiltaget er ikke nyt, men det er første gang, det sker i en dansk sammenhæng og selve initiativet er meget prisværdigt. Skønt forfatterne altså vil skrive henover de sædvanlige kløfter, cementerer de selv nogle mærkelige 'split', som når det hedder: "De sorte musikeres motivationer for at anvende nye musikteknologier lader nemlig til at være udsprunget af dels politiske, dels religiøse forhold som har at gøre med deres afrikanske oprindelse, minoritetsstatus og de sociale vilkår for sorte i USA. Motivationen for at lave elektronisk musik inden for den sorte populærmusikkultur har derfor i højere grad end hos deres europæiske kollegaer været påvirket af de skiftende kulturelle og politiske dagsordener, idet musikken ud over sine underholdningsmæssige og kunstneriske værdier også er blevet anvendt til at signalere og bekræfte et tilhørsforhold til en særlig sort oprindelse, historie og selvforståelse" (s. 203).

Det er rigtigt, at den afrikansk-amerikanske tradition fremstår som eksplicit politisk i de sammenhænge, der trækkes frem i bogen, men er det noget specielt for dens anvendelse af musikteknologi? For øvrigt signalerer den hvide populærmusiktraditions brug af teknologi vel også oprør og opgør, om end indholdet er et andet? Bl.a. blev hele Beatles' leg med avantgarde-teknikker og modtagelsen af disse eksperimenter et udtryk for et opgør med forståelsen af populærmusik som uintellektuel. Med hele den eksperimenterende holdning til musik fik populærmusikken tilført en kulturel kapital, der knyttede den til en avantgardistisk kunst. Det er ærgerligt, at forfatterne blot konstaterer tilstedeværelsen af de to traditioner og ikke på noget tidspunkt beskæftiger sig med årsagerne til den kulturkamp, der foregår avantgarde og populærkultur imellem – noget, der tematiseres af den britiske genre *New Romantics*, der imidlertid i bogen blot karakteriseres som musikernes personlige drømme om rigdom, lykke og berømmelse (s. 181).

I bogen er der ikke noget virkelig seriøst forsøg på at forklare den elektroakustiske musiks isolation og manglende publikumsappel. Genrens manglende gennemslagskraft og de elektroakustiske komponisters afsondrethed fra andre musikalske miljøer berøres (s. 201), men er det helt sandt, når det hedder, at der så godt som ikke har været nogen påvirkning fra populærmusikken? Hvad med Zappa? Gennem fremstillingen er der mange små bemærkninger, som antyder, at forfatterne selv understøtter det modsætningsforhold, de vil skrive sig ud af, som når det lidt postulatoisk konstateres: "Det ligger simpelthen ikke i luften at rockmusikere reflekterer dybere over årsagerne til at de formulerer sig musikalsk som de gør" (s. 130).

Forfatterne har valgt ikke at lave henvisninger overhovedet. Dette er sikkert sket af hensyn til læsevenligheden, men det er ærgerligt, at en så stofmæssigt omfattende og seriøs udgivelse som denne faktisk mister noget af seriøsiteten på denne konto. At *rap* skulle være en forkortelse af *Rhythm and Poetry* (s. 227) er interessant, men hvor stammer oplysningen fra? Med musikalsk betydning er verbet allerede optaget i Merriam-Webster allerede i 1929.

Selve fremstillingen af musikhistorierne er instrukтив, præget af indsigt og frem for alt viljen til at ville formidle en historie. Det er en fortælling, man bliver grebet af under læsningen. Men det er også en bog, som belyser musik-

historieskrivningens akilleshæl: Vi får aldrig rigtig at vide, hvorfra historien ses, medens vi føres fra den ene kendte komponist til den anden. Dette er et problem, der gælder megen musikhistorieskrivning. Forfatterne har her søgt at overkomme den manglende teoretiske positionering via de såkaldte "Refleksioner". Det er en god idé, men udformningen af dem er sine steder mildt sagt lommefilosofisk og mangler stringens og kontinuitet. Det er en pointe i bogen, at musik er "tidssvarende", og at "store dele af 1900-tallets musik har været knyttet til industrisamfundets maskinelle lyde" (s. 317), idet musik afspejler de omgivelser den frembringes i. Så vidt jeg forstår, er forfatterne parate til at drage konsekvenserne af denne spejling helt ned i detaljen, således at Ruhr-distriktet må frembringe en gruppe som Kraftwerk, bilbyen Detroit techno, metalforarbejdningsbyen Sheffield industrial-scenen og New York med sine mange modsætninger og lyde hip hop (s. 315). Og da Danmark har "en særlig samfundsmodel, som ikke ligner dem man kan møde i USA, England, Tyskland eller Frankrig" (s. 312), bliver dette et argument for udformningen af dansk techno, som afspejler danske musikeres trykke, sociale rammer. Sådanne instrumentelle spejlingsteorier virker temmelig uargumenterede og generaliserende.

Spejlingstendenser er der også i Lars Kjerulf Petersens bog om teknokulturer. Den er ligeledes et kærkomment forsøg på at skrive om teknokulturer på dansk, ligesom den inddrager danske technomiljøer. Kjerulf Petersen er ikke musikforsker, men har villet lave en kultursociologisk undersøgelse af kulturen. Bogen er således tværvidenskabelig, idet den inddrager forskellige analysemetoder med alt hvad dette indebærer af fordele og mangler. Det, der bærer fremstillingen, er en lyst til at tolke selve kulturen, der ses som en bearbejdning og tematisering, en "istemmingsætning" af forholdet mellem teknologi, menneske og samfund (s. 10). Bogen er forankret i forskellige tolkningsteorier, bl.a. inddrages musiksemiotik og subkulturteori i tolkningerne. Musik er det helt klare omdrejningspunkt i kulturen og indtager dermed en central plads i bogen. Det bliver til tider lidt problematisk, fordi terminologien er uvant og bogen skal da heller ikke anbefales på grund af sine musikanalyser. Dog vil jeg fremhæve arabesken (s. 35) som en særdeles relevant beskrivelse af et af technoens virkemidler.

Mit generelle indtryk af afsnittene om musik er, at de er meget generaliserende i deres karakteristik af technoen, ligesom tolkningerne er udokumenterede og personligt farvede. Dette skyldes, at de netop er tolkninger frem for analyser og Kjerulf Petersen må da også konstatere, at han kommer til at gentage sig selv: "Ikke fordi musikken trods alt alligevel er ensformig, men fordi der er nogle kendetegn, der går igen og pga. musiks måde at betyde på. Oversat til ord kan vi på mange stykker musik hæfte betegnelser som 'energisk' og 'et vedvarende nu', men i musikken er der mange forskellige måder at være energisk på, og der er mange slags vedvarende nu'er [...]" (s. 97). Sætninger som "Musik kommer til verden som to slags 'værker' eller situationer" (s. 38) skal man vist heller ikke tænke for meget over.

Når bogen alligevel er spændende, er det pga. dens tolkning af teknokulturen som udledt af informationssamfundet. Ikke som en maskinel spejling, men som en kunstform, der ifølge forfatteren er opstået i den elektroniske 'tredje natur' – et elektronisk landskab, hvor udelukkende virtualiteten råder. Bogens sidste kapitler (kapitel 5-7), herunder afsnittene om techno set som en kropslig internalisering af den franske kulturteoretiker Paul Virilios 'hastighedsforøgelse', er meget spændende og hele bogen værd.

Desværre bliver jeg nødt til at nævne, at *Technokultur* skæmmes af mange trykfejl, manglende konsekvens i opstilling i punktform, ligesom der er flere eksempler på at et begreb bruges og først senere introduceres. Dette gælder f.eks. begrebet subkulturel kapital, der bruges s. 140, men først forklares s. 159. Forlaget har ikke levet op til sit ansvar, når det sender en så flot illustreret bog ud med så mange fejl, ligesom det sproglige mange steder kunne have haft brug for en redigering.

De to bøger, der indbyrdes refererer til hinanden, supplerer samtidig hinanden via indgangen til stoffet. Hvad *Filtreringer* mangler af teoretiske overvejelser, har *Technokultur*, hvis musikalske tolkninger til gengæld lader noget tilbage at ønske. Moos og Marstal har et musikalsk overblik over genren, mens Lars Kjerulf Petersens musikudsyn synes mere begrænset. Til gengæld er det ham, som gør sig overvejelser over, hvordan vi egentlig skal anvende tolkningen, og som synliggør teknokulturen som en moderne stamme eller subkultur, tilpasset modernitetens livsvilkår og hvis sammenhold etableres gennem ritualer. Hver udgivelse har

sine fortrin, og det fortjener stor ros, at der overhovedet er nogen, der forsøger at skrive bøger som disse i Danmark.

Charlotte Rørdam Larsen

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (eds.): *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology* (The Royal Swedish Academy of Music No. 91). Stockholm 2000. 160 s., ill., ISBN 91-89038-17-7.

An dem 1995 initiierten Projekt "The Musician in Focus – Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology" waren insgesamt elf Wissenschaftler beteiligt, und im Jahre 1996 wurden dazu zwei Arbeitssitzungen durchgeführt. Der nun vorliegende Rapport jener Zusammenarbeit beinhaltet eine Einführung, sowie sechs Einzelbeiträge norwegischer, schwedischer und dänischer Musikforschender. Die Texte sind von einigen Abbildungen sowie Notenbeispielen illustriert und der Band mit einem Personen- und Sachregister versehen.

Der vielschichtige Projekt- wie Buchtitel macht neugierig, denn weder ist von vornherein eindeutig, welche individuellen Perspektiven hier gemeint sein könnten, noch was sich denn gerade unter nordischer ethnomusikologischer Forschung zusammenfassen liesse. Deziert musikalische Individualforschung – mit Beschäftigung von biographischem Material, über intrakulturelle Auffassungen, bis hin zu musikalischem Individualstil – ist heutzutage als Forschungsansatz sowohl in volksmusikalischen wie ethnomusikologischen Studien zu finden. Damit ist vor allem ein wechselndes Schwergewicht in Fragen des musikalisch-sozialen Kontextes sowie des analytischen Bezugssystemes gegeben, und das spiegelt sich auch in den Einzelbeiträgen dieses Sammelbandes wider.

Die Einführung der beiden Herausgeber Dan Lundberg und Gunnar Ternhag (S. 9-23) thematisiert zunächst, wie Musiker zu ihrer Profession gelangen können. Weiterhin sind historische norwegische, schwedische und dänische Musiksammlungen herangezogen, die für den sich wandelnden dokumentarischen Blickwinkel vom nationalen, über das regionale, bis hin zum individuellen Singen und Musizieren stehen. Abschliessend wird die herausragende Beschäftigung mit einem musikalischen Individuum diskutiert. Tellef Kvifte ("The

researcher, the informant, and the personal study of a person”, S. 25-34) gibt Einblick in seine Beziehung, als wissenschaftlich Beobachtender, zu einem 1974 erstmals aufgesuchten Informanten; die vom Untersuchungsideal abweichenden Daten wurden laut Autor in den nachfolgenden wissenschaftlichen Abhandlungen gerade nicht verwandt. Gunnar Ternhag beschreibt in persönlichen Reflektionen (“‘For four years I lived together with another man’. On the study of individual musicians”, S. 35-48) die Auswirkungen seiner intensiven fachlichen Beschäftigung mit einem bestimmten Musiker, sowie die drei entwickelten Beobachtungsebenen: der Musiker und sein Werk, die soziale, politische und künstlerische Einbettung, und die kritische Auseinandersetzung mit dem einmal gewählten Ausgangspunkt. Im Beitrag von Eva Hov (“Post-Anders plays pols. On variation, change and creativity in a reproductive tradition”, S. 49-74) wird das Ineinandergreifen von musikalischer Individualforschung mit vergleichendem Referenzmaterial ausgenutzt, sowie eine kritische Betrachtung von Methodik und Einbezug des kulturellen Umfeldes vorgenommen. Hans-Hinrich Thedens geht der Frage nach dem individuellen und kollektiven Anteil nach, der einen sogenannten musikalischen Dialekt prägt (“It’s the individual who is the ‘dialect’”, S. 75-101); und mit Hilfe dessen sich wiederum ein Individualstil herausarbeiten lässt. Die mehrschichtige Symbolik von Musik kann multi-ethnische und -kulturelle Zugehörigkeit unterstützen, wobei Dan Lundberg nachfragt, in welchem Zusammenhang solcherart Musik ausgeführt wird und welche Rolle die Musikausführenden inne haben (“Music, individuality and collective identity”, S. 103-22). Kirsten Sass Bak beschreibt einen spezifischen sozialen und musikalischen Kontext (“Singer in a border region”, S. 123-53), der die Ausformung eines breitgefächerten individuellen Repertoires erklären hilft.

Die Herausgeber verweisen auf drei Schwerpunkte des Rapportes: Verhältnis zwischen Informant und wissenschaftlichem Beobachter (in den zwei Artikeln von Ternhag und von Kvifte), Austausch zwischen Musikerpersönlichkeit und Traditionsfeld (Hov, Thedens), sowie Verbindung von individuellen und kollektiven Merkmalen einer kulturellen Identität (Lundberg, Sass Bak). Tatsächlich markieren diese jedoch Eckpunkte komplizierter Wechselbeziehungen, und natürlich werden auch zahlreiche an-

dere Aspekte berührt, wie Musikverständnis und musikalische Kompetenz, kognitive Aktivitäten und Performanceforschung. Manche Artikel spiegeln die Fallgruben des Projektansatzes, nämlich eingeschränkter Kontext, mangelnde Repräsentativität oder personelle Integrität (bei Kvifte, Ternhag, Lundberg). Die Mehrzahl der Artikel beweist, dass sich so manches Archiv- und Tonmaterial auch auf Musikerindividuen hin untersuchen lässt, und herausragend ist die Entwicklung von Untersuchungsebenen, bzw. die erfolgreiche Anwendung von Typologien (bei Ternhag, Hov, Thedens, Sass Bak). Insgesamt ist zum Rapport zu bemerken, dass spezifisch musikethnologische Fragestellungen, wie der Zugang zu musikalischen Material, Bedeutung akustischer Phänomene und funktioneller Zusammenhänge, lokale Terminologie oder Abgrenzung von musikalischen Subkulturen, in den Einzelbeiträgen zu unterschiedlich gewichtet sind.

Offensichtlich ist das Projektthema, mit einer Verknüpfung von ethnomusikologischen Ansatz und Individualforschung auf Basis nordischer Musikaktivitäten, zu umfangreich gewählt; und das zeigt sich auch in der bedauerlich kleinen Auswahl an Beiträgen. Der Sammelband präsentiert sich also insgesamt als eine Art mittelfristiger Rapport, leider mit lieblosem Layout und mangelhaftem Index. Als Kursbuch oder fachliche Anthologie bleibt er ungenügend, alle Einzelbeiträge sind jedoch lesenswert – ein Fortsetzungsband wäre wünschenswert.

Annette Erler

Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström: *Musik – Medier – Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlunds Förlag i samarbete med Riksbankens Jubileumsfond, Hedemora 2000. 465 s., ill., cd-rom, ISBN 91-7844-322-9.

Eva Fock: *Mon farven har en anden lyd. Strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. Museum Tusulanums forlag, København 2000. 153 s., ill., ISBN 87-7289-649-3.

Begge bøger handler om, hvordan et samfund forholder sig til fremmede lyde. Det gores meget forskelligt, og måske er det ikke helt rimeligt at anmelde de to bøger sammen, da ambi-

tionsniveauet er ganske forskelligt. Det er da heller ikke min intention at sammenligne, men når bøgerne benytter samme musiketnologiske, videnskabelige litteratur, har de på mange måder et fælles udgangspunkt, hvorfor det alligevel ligger lige for at behandle dem under et.

Projektet *Musik – Medier – Mångkultur* er et stort og gedigent arbejde udført af tre af den svenske verdens- og populærmusiks fremmeste forskere og musiketnologer. Projektet har strakt sig over næsten ti år og er, som forfatterne anfører i indledningen, udtryk for en sammenlægning af de kompetencer, de hver især har opdyrket gennem mange års virke inden for musiketnologien. Krister Malm har sammen med Roger Wallis skrevet nogle af de mest indflydelsesrige tekster om medier og musikindustri, mens både Lundberg og Ronström har forsket i indvandrenes musikkulturer i Sverige.

Projektets overordnede formål er at studere "produktion och organisation av social och kulturel mångfald" med særlig fokus på dans og musik for derigennem at undersøge denne problemstillings bidrag til fornyelse og vitalisering af svensk musikliv (s. 18). Arbejdsmetoden er altovervejende feltarbejde. Tesen er, at det svenske samfund i 1990'erne har gennemgået en ændring fra socialt betingede affiniteter i form af slægt, hjemsted, arbejdsplads etc. til grupperinger baseret på kulturelle affiniteter så som musik, sport, fælles intentioner, smag etc. Det er forfatterens opfattelse, at musikken har en afgørende betydning i denne proces, og at den derfor kan bruges som et nøglehul, hvorigenom man kan betragte mere generelle ting i samfundet (s. 15).

Bogens første hovedafsnit fremlægger arbejdets teoretiske fundament, og der anføres nogle meget kompetente betragtninger over forholdet mellem homogenisering og diversitet. Det stadfæstes, at vi i 1990'erne (i Sverige) ser det næsten paradoksale forhold, at musikkulturerne på den ene side bliver mere homogeniserede, fordi de formidles gennem samme medialiserede kontekster og alment kendte 'kulturelle motorveje' (inspireret af Ruth Finnegans begreb *cultural pathway*¹) så som Microsoft-produkter, globale cd- og tv-produktioner. På den anden side pågår der en stadig skarpere grænsedragning mellem de enkelte grupper og musikformer i ønsket om at styrke eget indhold og identitet overfor andre gruppers kulturelle udtryk. Fordi forskellighed i denne tolkning er en livsbetingelse og en identitetsmarkør, bliver det postmoderne begreb 'synlighed' i forfatter-

nes øjne et kernepunkt for de kulturelle processer i 1990'erne.

Udviklingen betyder også, at den lidt ældre opfattelse af den kulturelle diversitet, betegnet med metaforen 'haven' (*trädgården*) med de mange forskelligartede vækster, som tilsammen danner et organisk hele, efterhånden bliver afløst af metaforen 'mosaikken', som betegner de forskelligartede sten, som på afstand danner en billedmæssig helhed, men som ved nærmere eftersyn består af klart aftegnede og afgrænsede dele.

En anden grundpille i projektet er forståelsen af medialiseringens betydning for musikkulturerne, og der skelnes derfor mellem den levende musik og den indspillede. På denne baggrund opstilles et analyseredskab, som med betegnelserne *gövere – vetare – makere* (en svært oversættelig treenighed af udøvere, videnskfolk og formidlere) fungerer som forståelsesramme for de processer, der foregår.

Bogens andet hovedafsnit består af en række empiriske eksempler og studier opdelt i to grupper. Dels geografisk afgrænsede områder som det flerkulturelle Visby, storbyen Stockholms homogene mangfoldighed, musikindustrien og mediernes musikudbud, den svenske verdensmusik samt den globale pop i Østafrika og Vestindien. Dels interessebaserede grupperinger, som tilslutter sig fælles, evt. fiktive, ophav eller rødder, f.eks. harmonika og gammel-dans, drejelijrefolket, gammeljazz-entusiaster (*snubbar*), svenske vestindere, det cyper-bårne Assyrien og endelig middelalderfolket.

Disse cases er hver især interessante og indeholder mange finurlige detaljer. F.eks. gammel-dansforkæmperne, som profilerer sig selv i forhold til ungdommens tidstypiske klange ved at henvise til deres musik med det lydligt illustrative ord *dunka-dunka*. Også billedet af den tidlige musiks udøvere understøtter projektets tese, idet de kategoriseres som hhv. middelalderfolk (*medeltidningar*), for hvem livsstil og ånd er vigtigt, og tidlig musik-entusiaster, for hvem selve musikken er det samlende led.

I bogens tredje og sidste hovedafsnit anvendes fem analytiske greb til at diskutere de resultater, som er fremkommet i de empiriske undersøgelser. Navnlig begrebet 'arena' (som illustreres på den medfølgende cd-rom) er interessant. Begrebet henviser metaforisk til de forskellige sammenhænge, hvor musik fremføres. Men også betragtningerne om medier og dikotomien individ-samfund giver nyt stof til eftertanke. Der

udvikles flere vidtrækkende teoretiske betragtninger om forholdet mellem musikken og det samfund, der omgiver den, som nok skal vise sig at blive lige så trendsættende som de tidligere bøger fra forfatterne.

Bogen påviser ved hjælp af sine mange forskellige emneområder, at sociale markører som generation, klasse, køn og etnisk tilhørsforhold i vidt omfang overskrides, sådan at der opstår et meget komplekst og fintmasket mønster. Brugen af internettet som en integreret del af projektet påviser den stigende betydning, det virtuelle landskab har i overgangen fra socialt til kulturelt baseret samfundsliv, som det bl.a. kan ses i assyrernes brug af nettet som kommunikationsmedium. Sammenholdt med at *broadcasting* afløses af *narrowcasting* (s. 347) resulterer den liberalisering, som internettet tilbyder, i at *vetarnes* monopol brydes af *gövarne*, som nu kan komme til de kilder og den viden, som for få år siden var forbeholdt forskere. Dette bør få ethvert universitet og højere læreanstalt til at tænke sig om. Til bogen hører en cd-rom, som sætter læseren i stand til at følge musikken både i lyd og billede og som samtidig giver mulighed for 'aktivt' at afprøve fremtidige scenarier, som bogens arenaspil lægger op til.

Det er en vigtig og en god bog, ikke mindst fordi den forholder sig spørgende og ydmygt til sit store og komplekse materiale, og fordi den – forfatterens store viden og virke til trods – ikke fremtræder bedrevidende og missionerende.

Netop på dette punkt er Eva Focks bog *Møn farven har en anden lyd* meget anderledes. Den er resultat af tre års arbejde støttet af Statens humanistiske Forskningsråd, og man kunne derfor med en vis ret have høje forventninger til arbejdets resultater. Ikke desto mindre er fremstillingen populærvidenskabelig, og hvad enten det er et valg fra forlagets eller forfatterens side, er det ærgerligt, at der ikke arbejdes i dybden hverken i de enkelte cases eller i den tilgrundliggende teori.

Undersøgelsen havde det bestemte mål at kortlægge en mulig ny musikform blandt danske unge med anden etnisk baggrund. Fock har valgt Marokko, Kurdistanens tyrkiske del og Pakistan som sine undersøgelsesområder. Grunden er den enkle, at disse områder var primære leverandører af såkaldte fremmedarbejdere i 1960'erne og 70'erne, og at det derfor navnlig er inden for disse grupper, at arbejdets problemstilling står klarest. Også her er metoden det etnografiske feltarbejde i form af personlige

interviews, spørgeskemaundersøgelser og telefoninterviews. Forfatteren har desuden rejst i de pågældende lande for at sætte de danske indvandrer kulturer i perspektiv. Meget af interviewmaterialet er bragt i margenen uden de store forklaringer, og det kan derfor ind imellem være svært at lokalisere udsagnetens herkomst.

Bogen er skrevet ud fra en vis forargelse over den manglende musik fra invandrernes side, den manglende interesse fra det danske publikums side og den manglende viden fra det omkringliggende samfunds side. Samtlige relevante institutioner, så som skoler, fritidsklubber, musikskoler og organisationer, inddrages, men det bliver problematisk, at Fock inden for bogens forholdsvis begrænsede omfang vil have så mange forskellige emner med i diskussionen. Det bliver lidt overfladisk, og når det desuden gøres polemisk uden rigtig præcisering og forklaring, fremstår teksten hurtigt som 'skyggeboksnings'.

Et godt eksempel på fremgangsmåden og den (måske utilsigtede) bedrevidende holdning ses i afsnittet om manglen på respekt den fremmede musik i den danske folkeskole, på gymnasier og på højere læreanstalter. Vist er der problemer, men det er uheldigt, at Fock både er upræcis og generaliserende. På den ene side hævder hun, at lærerne har begrænset tradition for at undervise i de tre geografiske områder. På den anden side fortæller hun, at eleverne udtrykker stor interesse – 70% vil ligefrem have mere. Der er bare den hage, at eleverne bliver spurgt om de vil have mere "ikke europæisk/ikke-amerikansk musik" (s. 69), hvilket jo kan dække alt muligt andet – f.eks. afrikansk eller caribisk musik. Lærerne er tilsyneladende blevet spurgt om netop kerneområdernes musik.

Også på det metodiske område svigter Fock sine læsere. Hun fortæller i starten af rejsebetretningerne – som på mange måder er bogens stærkeste dele – at der er mange forhold, som hun hverken kan eller vil inddrage læserne i. Dette problem er velkendt for fagetnologer, men det havde måske klædt bogen og gjort dens anvendelighed bredere, hvis Fock med udgangspunkt i sin musiketnologiske viden havde forklaret, hvorfor problemstillingen er sådan og ikke mindst hvilken betydning dette vilkår har haft for det pågældende arbejde. Endelig undrer det mig, at det flere gange anføres, at den musik som hun har søgt efter – nemlig den selvstændige stil fra de unge med anden etnisk baggrund – skulle være fremkommet med gruppen Outlandish. Denne gruppe og dens posi-

tion er vigtig (navnlig for velmenende danske meningsdannere), men det er ikke ganske klart ud fra et musikalsk perspektiv, hvordan netop de adskiller sig fra flere af de andre grupper, som Fock nævner i sin bog.

Alligevel må det konstateres, at Fock har gjort et meget stort indsamlingsarbejde, at hun har været vidt omkring i sin søgning og at det er tydeligt, at forfatterens engagement og viden er stor. Emnet er både aktuelt og vigtigt, og man kunne ønske sig, at hun på et tidspunkt ville bearbejde det vigtige og enestående materiale i en mere anvendelig, videnskabelig form.

De to bøger er skrevet både med forskellige rammer, forskellige betingelser og til dels med forskellige udgangspunkter. Derfor er resultaterne også forskellige. Det, som trods alt forener dem, er en understregning af vigtigheden af studiet af den musikalske mangfoldighed i det samfund, som vi faktisk befinder os midt i. Selvom bøgerne giver et forskelligt indtryk – og selvom det kan undre at de er skrevet af fagfæller, som oven i købet refererer til hinandens arbejde – er problemstillingen således fælles. Man kan kun håbe at arbejder af denne karakter også fremover får den opmærksomhed og den støtte, som de er afhængige af.

Annemette Kirkegaard

¹ Ruth Finnegan: *The Hidden Musicians. Musical Life in an English Town*, Cambridge 1989.

Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*. Museum Tusulanums Forlag, København 2000. 248 s., ill., ISBN 87-7289-631-0, kr. 248.

Den lyttende tilskuer er en udgivelse af Langkjærs ph.d.-afhandling fra 1998, og der er tale om banebrydende, tværvidenskabelig forskning, der har og vil få stor indflydelse på analysen af filmmusik i Danmark og de øvrige nordiske lande.

Langkjær har tidligere udgivet bogen *Filmlyd og filmmusik* (1996), der behandler filmmusikken og teoridannelserne omkring den i et historisk perspektiv. I *Den lyttende tilskuer* udvikler forfatteren sine egne teorier om musik og lyd i film. Ud fra en teoretisk og metodisk forklaringsramme tegnet af fænomenologien og kognitionspsykologien er Langkjærs teorier et forsøg på at rekonstruere tilskuerens oplevelse, og det

sker ved at trække paralleller til de kompetencer, som tilskueren anvender i oplevelsen af den virkelige verden. Filmoplevelsen er et utroligt komplekst og dynamisk betydningsunivers. Men det lykkes for Langkjær i kraft af et særdeles veludviklet analytisk øre og en sproglig præcision at få udredet trådene og at få denne proces formidlet på en klar og veldisponeret måde.

Bogen er et tiltrængt opgør med mange af de begrebsdannelser, der har domineret analysen af filmmusik. De fleste, der har beskæftiget sig med dette felt, vil vide, at man gang på gang støder på problemer, når man prøver at skelne mellem diegetisk versus non-diegetisk filmmusik, parafraserende versus kontrapunkterende filmmusik osv. Og hvordan arbejde med filmmusikkens betydning, hvis det slet ikke er meningen, at den skal høres? Dette og meget mere får Langkjær diskuteret igennem, og hans argumentation virker indlysende i og med at fokus flyttes fra forholdet mellem musik og billeder til tilskuerens oplevelse. Tilskueren er placeret helt centralt i bogen, men det er ikke en passivt modtagende tilskuer (som begrebet ellers i sig selv signalerer), men en aktivt lyttende og engageret tilskuer, der konstant forsøger at skabe mening i filmen. Hermed tilkendegiver Langkjær afstanden til den psykosemiotiske teori retning, der har haft en fremtrædende plads i filmmusikteorien.

Den lyttende tilskuer er opdelt i en teoridel og en analysedel på henholdsvis fem og tre kapitler. Hvert kapitel gør klart rede for sine intentioner og afsluttes med en opsamlende konklusion. I det første kapitel, "Perception og betydning: Det audiovisuelle", etableres det teoretiske fundament, som resten af bogen bygger på. Det foregår i en bevægelse fra generelle semantiske overvejelser med Barthes og Greimas over Mark Johnsons skemateorier til mere specifikke overvejelser i forhold til den audiovisuelle sansning, perception og betydningsdannelse. Herefter følger tre selvstændige, nogenlunde lige store blokke: I kapitlerne "Musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion" og "Den fokuserede ekspressivitet: Person, situation og tilskuer" udvikles en teori om perception af musik i fiktionsfilm, mens der i de følgende to kapitler, "Reallyd som ekspressiv animation" og "Lydteknologi, spatial perception og indlevelse", fremlægges en teori om perception af filmlyd. Den sidste blok udgøres af analysedelens tre kapitler, der behandler henholdsvis Jacques Tatis *Play Time*, James Camerons *Ter-*

minator 2 og fire nyere danske film, *Pelle Erobreren*, *Nattevagten*, *Pusher* og *Breaking the Waves*. Grænsen mellem teori- og analysedel opløses til dels, da der i teoridelen er indflettet mange kortere eller længere analyseeksempler (filmregistret tæller 61 film). Ud over en tæt forbindelse mellem teori og analyse giver denne form også en mere levende og fængende læsning.

Langkjær tager fat i nogle helt grundlæggende musikvidenskabelige problemstillinger, der relaterer sig til hinanden, nemlig spørgsmålene om hvorvidt musik er narrativ, og om hvorvidt musik henviser til konkrete følelser. Især det sidste bliver diskuteret grundigt, idet der opretholdes en skelnen mellem almene stemninger, de mere fokuserede følelser, der giver musikken en mere lukket betydning, samt affekter forårsaget af kraftig, overraskende musik. Helt konkret foreslår Langkjær, at den filmmusikalske betydning diskuteres ud fra fire niveauer: 1) *Sansningen*, der angår musikens karakter som klingende gestalt. 2) *Perceptionen*, hvor musikens generelle udtryksskarakter fokuseres og dermed opnår betydning i den filmiske kontekst. 3) *Receptionen*, hvor tilskueren forstår og følelsesmæssigt forholder sig til begivenhederne i filmen, som musikken er med til at realisere og virkeliggøre. 4) *De kognitive makrorammer*, som han definerer som "tilskuerens generelle og filmspecifikke viden om fortælle-mæssige former, der kan aktiveres af et givent musikalsk udtryk" (s. 61). Det virker forvirrende at Langkjær omdøber dette fjerde niveau i forhold til en tidligere skitsering af samme model, hvor han kalder niveauet et "diegetisk og narrativt niveau" (s. 50). Desuden signalerer betegnelsen "kognitive makrorammer" en bredere kontekst end den, han giver plads til i sin definition i ovenstående citat. Han nævner vor viden om fortælle-mæssige former, men hvad med de musikalske former eller endnu bredere de sociokulturelle former, som et musikalsk udtryk også kan aktivere? Netop med tilskueren i centrum kan man undre sig over, at han i det hele taget ikke gør mere ud af den brede sociokulturelle kontekst, vi som individer befinder os i, og som i høj grad og på flere niveauer er medbestemmende for vores oplevelse af filmen og dermed den filmmusikalske betydning.

I mange nyere film er musik og reallyde næsten umulige at skelne, idet de danner en samlet komposition. Derfor er begrebet "reallyd" også misvisende, hvilket læseren også gøres opmærksom på. Der er netop ikke tale om rea-

listisk lyd, men om en komponeret lyd, der er lige så konstrueret og derfor lige så æstetisk interessant som musikken og billederne. En af Langkjærs hovedpointer i teorien om reallyd er, at reallyden tilfører fiktionsuniverset en række kinetiske og taktile kvaliteter og dermed giver filmoplevelsen et næsten fysisk nærvær. Langkjær taler i forlængelse heraf om *ekspressiv lytning*. Denne lyttemåde forstærkes i høj grad i brugen af digital lyd og Dolby SR (den nyeste udgave af Dolbysystemet, der i resultatet ligger tæt op ad den digitale lyd), og forfatteren kalder denne nye lydteknologis ekstremt opmærksomhedskrævende karakter en form for *ny-realisme* inden for lydæstetikken. Spørgsmålet melder sig da også, om det overhovedet er befordrende med en opdeling af bogen i to selvstændige teorier for henholdsvis musik og lyd frem for én samlet teori. I hvert fald kunne de to teorier med fordel integreres mere i hinanden eller i det mindste forholde sig mere til hinanden.

Selv om Langkjær er omhyggelig med at afgrænse sit genstandsfelt, så er hans teorier anvendelige langt ud over fiktionsfilmen i alle de sammenhænge, hvor musik og lyd indgår i en eller anden form for polymedial helhed. Bogen henvender sig således meget bredt til alle, der ønsker at blive klogere på filmoplevelsen og i særdeleshed musik- og lydoplevelsen – eller for den sags skyld vores måde at opleve verden omkring os på.

Iben Have

CD'ER

Den danske revy 1930-1940, vol. 1-7. Dacapo DCCD 9808-14, København 2001. Udgivet i samarbejde med Det danske Revymuseum. 7 cd'er, hver med booklet, 28 s.

Da den danske revy i 1998 fyldte 150 år, besluttede foreningen Danske Populær Autorer at støtte et større udgivelsesprojekt. Pladeselskabet dacapo gik med på ideen, og resultatet foreligger nu i form af 20 cd'er med revynumre fra det 20. århundredes første halvdel – i alt ca. 400 numre! Serien er disponeret således, at de fem årtier fra 1900 og frem er blevet begavet med henholdsvis to, to, tre, syv og seks cd'er og det er således den mest omfangsrige del af serien, den fra 1930'erne, der skal omtales her.

De 140 numre omfatter både sjældenheder, som næppe nogen har hørt de sidste 50 år, og klassikere, som de fleste, der er vokset op med radioen, kan udenad. Til de første hører numre med fx Ann Sofi og Gull Mai Norin (mor og datter), til de sidste viser med Osvald Helmuth og Liva Weel, der stadig er blandt de mest imponerende sang- og visefortolkere, vi nogensinde har haft – man kan blot nævne “Hende konen, kællingen, madammen” og “Nå”. Blandt de andre, der står stærkt, er Marguerite Viby, hvis til tider maniske energi gør flere sange bedre end de er, og Ib Schønberg, der modsat foredrager det meste ganske anæmisk, men alligevel interessant og nuanceret.

De fleste numre er viser eller popsange, men der er også medtaget et par monologer og sketches, som mest gør sig ved deres periodecharme – brandere hed det vist dengang. Tempoet er langsomt og pointerne bliver slået godt og grundigt fast. Man finder endda Victor Borges (eller Børge Rosenbaum, som han hed før rejsen til Amerika) “Fonetisk tegnsætning” i, hvad der må være originaludgaven. De i dag mindre morsomme sketches kontrasterer med de satiriske numre, der begyndte at brede sig i 30’ernes revyer. Poul Henningsens tekster er det oplagte eksempel, men også Valdemar Schiøler Link har fremført fine viser, fx “Den vilde jagt i Dyrehaven” (over “På Sjølund’s fagre sletter”) og “Ih hvor er det kommunalt”. På pop- eller schlagersiden dominerer Marguerite Viby med fx “Så ruller jeg med dig”, og i det langsomme tempo finder man indtil flere utrolig sentimentale ballader (Ann Sofi Norins “For dig var det kun småting”), en genre, der dog også ofte blev lavet grin med.

30’erne var det årti, hvor man tog afsked med lagkagerevyerne og de store udstyrsstykker. Konkurrencen fra filmen satte ind, og økonomien blev strammere. Dermed kom der ekstra fokus på musik og tekst, ligesom man afprøvede andre opførelsessteder end de traditionelle teatre. Cirkusrevyen opstod i 1935 på Dyrehavsbakken med Osvald Helmuth som en af de primære drivkræfter i manegen, og Stig Lommer påbegyndte sine elegante Hornbækrevyer på et lokalt badehotel. Sammen med PH’s revyer uddede de forestillingen om, hvad en revy kunne være og inddrog nye publikumssegmenter.

Mange forskellige tendenser stikker altså hovedet frem på de syv cd’er. Som nævnt er der PH’s moderne sensibilitet, det djærvt folkelige og det poppede, men også jazzens repræsente-

ret. Dog ikke så meget som man kunne tro ud fra den status, genren har opnået i fortællingerne om dansk musikhistorie i det årti. Kun 6-7 numre kan relateres til jazzens, mens de øvrige er holdt i tidens schlager- og balladestil. Genren kritiseres kærligt i “Jazzen er død”, hvor musikken dementerer tekstens udsagn, og fra en 1932-revy finder man endda et jazz-instrumentalnummer med Erik Tuxens orkester (“New York”), der dog ikke er et tabt mesterværk.

Desværre lader seriens udstyr en del tilbage at ønske. Tilsyneladende har pladeselskabet rettet udgivelserne mod lystkøberen, der blot investerer i en eller måske to af cd’erne. Hver af cd’erne bærer tre sangeres navne som undertitler, uden at det giver sig mærkbart udslag i den skinnende skives udvalg af numre. Alle syv cd-hefter indeholder det samme essay, “Dansk revy 1930-1940”, af Mogens Landsvig, der ganske kort gennemgår decenniets revyer. Endvidere indeholder hefterne de samme, relativt få, biografier, der dog langt fra dækker de medvirkende sangere og komponister. I omtalen af de enkelte numre angives komponist og tekstforfatter samt vokalist og revytilhørsforhold. Derudover er anført et klip fra en anmeldelse eller en lille anekdote. Det er ærgerligt med så skrabede oplysninger. Man kan ikke forvente en ‘videnskabelig’ udgave, men måske nok en vis diskofil standard. For eksempel havde det været rart at vide, hvem der akkompagnerer, både når det drejer sig om en enkelt pianist og om hele orkestre.

Derimod er lyden fin. Der er gjort meget ud af overføringen fra de gamle 78’ere til cd-mediet, og det skal Claus Byrith have ros for, ligesom Ole Pilgaard fra Det danske Revymuseum har fundet de bedste eksemplarer at overspille. Selve udvalget har Mogens Landsvig stået for, og selv om man bliver præsenteret for et sandt panorama af revynumre, er det alligevel slående, hvor få revyer de er samlet fra. Hver revy er repræsenteret med 3-5 numre, hvilket må udelukke ganske mange.

Disse indvendinger kan ikke skygge for, at der med serien er tale om en milepæl i dansk revyhistorie, idet et enormt repertoire bliver gjort umiddelbart tilgængeligt i et tidssvarende format og med en god lyd. For os, der er født lang tid efter og som måske har hørt navnene på sangere og numre, er det en oplevelse at lytte sig gennem sættet. Nogle gange er det blot spøjst, men i mange tilfælde er der tale om musik og tekster, som holder den dag i dag.

Morten Michelsen

Bibliografi 2001

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 2000 og 2001. Følgende publikationer medtages som hovedregel ikke: Utrykte universitetsspecialer (undtaget ph.d.-afhandlinger), avisartikler, anmeldelser, cd-booklets samt leksikonartikler.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Lars Ole Bonde: *Dansk litteratur om musikterapi. En bibliografi*, Aalborg 2001. Netpublikation på www.musik.auc.dk

Anne Ørbæk Jensen: "Bibliografi 2000", *DÅfM XXVIII*, s. 92-100

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

DÅfM XXVIII
Dansk Årbog for Musikforskning XXVIII (2000), red. af Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødring Musikforlag), København 2001, 104 s.

Fluktuationer
Fluktuationer. Festskrift til Ib Nørholm på 70-årsdagen 24. januar 2001, red. af Eva Hvidt, Mogens Andersen og Per Erland Rasmussen. MÅmusik, Frederiksberg 2001, XIX + 375 s.

M&F 26
Musik & Forskning 26 (2001), red. af Peter Woetmann Christoffersen og Siegfried Oechsle. C.A. Reitzels Forlag, København 2001, 149 s.

Musikhøst 2001
Musikhøst 2001. Festival for ny musik 21.-25. november. Programbog udg. af Ny Musik i Odense, Odense [2001], 64 s.

Musikpædagogisk Forskning
Konferencerapport: Musikpædagogisk Forskning og Udvikling i Danmark, red. af Sven-Erik Holgersen og Frede V. Nielsen. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2001, 179 s.

Schuberts Vinterrejse
Ole Klitgaard, Ole Pedersen og John Reuter (eds.): *Schuberts Vinterrejse – oversat, dokumenteret & fortolket*. Museum Tusulanum, København 2001, 175 s.

Strøm til!
Strøm til! En udstilling om el-guitarer og el-basser, red. af Lisbet Torp. Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, København 2001, 112 s.

Viva Verdi! Copenhagen Opera Festival 2001, red. af Henrik Engelbrecht og Knud Arne Jürgensen. Det Kongelige Teater og Det Kongelige Bibliotek, København 2001, 106 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT
Eva Hvidt: "Myte, digt og musik. Om elverskudfortællingens forgrenede veje gennem musikhistorien", *Fluktuationer*, s. 125-37

Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden, red. af Greger Andersson. J.B. Metzler, Stuttgart 2001, 440 s. [Originaltitel: *Musik i Norden*, Stockholm 1997, jf. *DÅfM XXVI* 1998, s. 89-92]

CA. 1600 TIL CA. 1910
Richard Capell: "Halvfjerds siders klagesang", *Schuberts Vinterrejse*, s. 73-88

Anna Harwell Celenza: *The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic*. Ashgate, Aldershot 2001, 251 s.

Dietrich Fischer-Diskau: "Han har et sprog til det hele" – Schuberts anden lied-novelle", *Schuberts Vinterrejse*, s. 101-16

Mogens Friis: *Morten Røhs (1702-1766). En komponerende stadsmusiker*. Forord til en faksimileudgave af 10 sonater og en menuet for tværflojtede og basso continuo. København 2001. Netpublikation på www.kb.dk/elib/moder/røhs

- Henrik Glahn: "Fortalen til 'Melodeyen Gesangbuch', Hamburg 1604, oversat til dansk med en kritisk vurdering af dens betydning som musikhistorisk kilde", *Hymnologiske meddelelser* 30/3 (oktober 2001) s. 205-19
- Jette Barnholdt Hansen: *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaers 'stile monodico' på baggrund af senrenessansens retorikreception*. Ph.d.-afhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus 2001, 241 + 62 s.
- Sten Høgel: "Sophie Schulins nodesamling på Frederiksdal Slot. Første del: Sophie Schulin (1753-1807)", *M&F* 26, s. 82-96
- Andreas Jaschinski: "Das Passionsoratorium von Johann Abraham Peter Schulz", *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodelle der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter. Bärenreiter, Kassel etc. 2001, s. 81-103
- Jørgen I. Jensen: "Den anden europæiske følelse. Åndshistoriske perspektiver", *Schuberts Vinterrejse*, s. 143-58
- Knud Arne Jürgensen: "Verdi i Danmark", *Bogens Verden* 83/4 (august 2001) s. 32-42
- Knud Arne Jürgensen: "Verdi i Danmark – de første danske Verdi-opsætninger", *Viva Verdi! Copenhagen Opera Festival 2001*, red. Henrik Engelbrecht og Knud Arne Jürgensen. Det Kongelige Teater og Det Kongelige Bibliotek, København 2001, s. 63-83
- Ole Klitgaard: "Schuberts forlæg og hans ændringer samt Müllers egne ændringer" og "Om at oversætte Schubert – og Müller", *Schuberts Vinterrejse*, s. 39-58
- Jakob Levinsen: "Spor i sneen. Om 'Winterreise' som fortolkning", *Schuberts Vinterrejse*, s. 117-26
- Susan G. Lewis: "Danish Diplomacy and the Dedication of *Giardino novo* II (1606) to King James I", *DÅfM XXVIII*, s. 9-18
- Bo Marschner: "Hilding Rosenbergs 'Johannes Uppenbarelse' (Symphonie Nr. 4) – eine evangelische Apokalypse-Fassung?", *Apokalypse. Symposion 1999. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Bericht über das 5. internationale Franz Schmidt-Symposion*, red. af Carmen Ottner (Studien zu Franz Schmidt 13). Doblinger, Wien 2001, s. 268-80
- Kitti Messina: "Mogens Pedersøns madrigaler og madrigaletter. En dansk komponists forhold til den italienske vokalmusik på overgangen mellem det 16. og 17. århundrede", *DÅfM XXVIII*, s. 19-34
- Kirsten Flensburg Petersen: "Musikforeningen Braga", *Fynske årbøger* 2001, s. 46-63
- Patricio Portell: "The virtuoso recorder sonatas of the mysterious 'signore' Schultzen", *The American Recorder* 42/2 (2001) s. 15-18
- Karl Aage Rasmussen: "At sige Schubert ...", *Schuberts Vinterrejse*, s. 159-66
- Heinrich W. Schwab: "Meine Reise war nothwendig; der Erfolg hats gelehrt" (1787). Von den Aktivitäten des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer, gerichtet auf die Kopenhagener Musikkultur um 1800", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 2001, s. 113-26
- Heinrich W. Schwab: "Mozarts Klaviersonate A-Dur (KV 331). Gattungsnorm und Individualität", *Muualla, täällä kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista juhla- ja muuta Erkki Salmenhaavalle. Festschrift for Erkki Salmenhaara on occasion of his 60th birthday*, red. af Helena Tyrväinen. Atena, Jyväskylä 2001, s. 273-89
- Heinrich W. Schwab: "Johann Gottlieb Naumann in Kopenhagen (1785/86)", *Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit*, red. af Hans-Peter Lühr. *Dresdner Hefte* 66, 19/2 (2001) s. 40-46
- Heinrich W. Schwab: "Kopenhagen als 'Musikstadt' im Spiegel zeitgenössischer Berichte um 1800", (Das achtzehnte Jahrhundert 25/2) *Deutsch-dänischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert*. Wallstein, Wolfenbüttel 2001, s. 258-71

- Heinrich W. Schwab: "Niels W. Gade als Lehrer von Edvard Grieg", *Kongressbericht 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in der Stadtparkasse Lengerich, Lengerich/Westf.*, red. af Ekkehard Kreft. Junker, Altenmedingen 2001, s. 106-21
- Heinrich W. Schwab: "Glücklicher wurden selten Dichtkunst und Musik vereinet, als hier. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von Klopstocks *Morgengesang am Schöpfungsfeste* (1783)", *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium vom 12. bis 16. März in Frankfurt (Oder), Zagan und Zielona Gora*, red. af Ulrich Leisinger og Hans-Günter Ottenberg. Halle 2001, s. 159-80
- Reinhard Schäfertöns: "Das Orgelrezitativ bei Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach – ein Vergleich", *Musiktheorie* 16/3 (2001) s. 221-37
- Elisabet Wentz-Janacek: "Ett brobygge. Bengt Wilhelm Hallbergs 'Koralskat'", *Hymnologiske Meddelelser* 30/4 (december 2001) s. 325-33
- Kirsten Zeuthen: "Fortvivlelsens poetik", *Schuberts Vinterrejse*, s. 127-42
- EFTER CA. 1910
Eric Andersen: "Hvad er Fluxus?", *Fluktuationer*, s. 1-12
- Frode Andersen: "Krydsfelter. Fra jazz til moderne kompositionsmusik. Syv forsøg på et portræt af Jens Hørsving og hans musik", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/4 (2001/02) s. 110-14
- Anders Beyer: "På sporet af det gode liv. Interview med komponisten Karsten Fundal", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/8 (2000/01) s. 254-64
- Jens Brincker: "– att tvinga tonerna att tala!", ... att tvinga tonerna att tala. En bok till Ingvar Lidholm, red. af Henrik Karlsson och Marie Wisén. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie 95, Stockholm 2001, s. 12-35
- Frank Büchmann-Møller: "Den åbne dørs politik. Om Pierre Dørges musikalske univers", *Musikhøst 2001*, s. 52-60
- Erik Christensen: "Alt er unyttigt undtagen vor skælven", *Fluktuationer*, s. 69-93
- Morten S. Danielsen: "I did it – Maaaayday (Om komponisten Jexper Holmen)", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/3 (2001/02) s. 74-78
- Michael Eigtved: "Sød musik & kritiske toner. Kritisk dansk musikdramatik i 1960'erne", *SceneSkift. Det 20. århundredes teater i Europa*, red. af Alette Scavenius og Stig Jarl. Multivers, København 2001, s. 101-13
- Lavard Friisholm: "Selvfulgelig spiller du". *Lavard Friisholms erindringer*, red. af Sven Skovmand. Randers Kammerorkester, Randers 2001, 160 s.
- Marie Louise Abildtrup Hansen: "Performanceopera *Operation: Orfeo*", *M&F* 26, s. 31-36
- John Wedell Horsner: "Om Salmebogskommissionens forslag til en ny korallbog", *Hymnologiske meddelelser* 30/2 (august 2001) s. 189-98
- Agneta Mei Hytten: "Opera for fjernsyn", *Fluktuationer*, s. 139-57
- Jørgen I. Jensen: "Med ryggen mod spejlet – mindelser og forjættelse. Erfaringer med Ib Nørholms musik", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/5 (2000/01) s. 146-60
- Christine Holm Jessen: "Værklister – "Diskografi" – "Bibliografi", *Fluktuationer*, s. 324-71
- Erik Kaltoft: "Maestro. Ny opera af Niels Marthinsen", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/1 (2001/02) s. 2-4
- Knud Ketting: "Helios og Typhonen. Om Carl Nielsen og Anne Marie Carl Niensens ophold i Athen 1903", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 40 (2001) s. 167-98
- Jørgen Kjærgaard: "Dansk hymnologi ved årtusindskiftet", *Hymnologiske meddelelser* 30/1 (maj 2001) s. 51-56
- Niels Krabbe: "Revisionerne af Carl Niensens første symfoni: Nielsen eller Hamerik – et korrigerende supplement", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 40 (2001) s. 229-32

- Bertel Krarup: "Niels Viggo Bentzon (1919-2000)", *Musikhøst 2001*, s. 30-36
- Jørgen Lekfeldt: "Som tiden går I-II. Portræt af komponisten Carl Bergstrøm-Nielsen", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/2 (2001/02) s. 38-49 og 76/3 (2001/02) s. 79-83
- Louise Lerche-Lerchenborg: "Masterclass og køkkensnak. Om workshops ved Lerchenborg Musikdage", *Fluktuationer*, s. 195-202
- Nicolai Malko: *Min russiske arv*. Forum, København 2001, 218 s.
- Henrik Marstal: "Er lyset for de lærde blot? Mathias Grips opdateringer af Højskolesangbogen og fællessangstraditionens status i dagens Danmark", *M&F* 26, s. 37-60
- Henrik Marstal og Henriette Moos: *Filtreringer – elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplers 1898-2001*. Høst & Søn, København 2001, 347 s.
- Henrik Marstal og Ingeborg Okkels: "Else Marie Pade. Den konkrete musik og virkelighedens lydskulptur", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/7 (2000/01) s. 218-24
- Palle Andkjær Olsen og Ursula Andkjær Olsen: *Ny musik efter 1945*. Systime, Århus 2001, 394 s.
- Elly Bruunshuus Petersen: "Carl Nielsen og Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik 1899-1931", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 40 (2001) s. 199-228
- Christine Pryn: "Rafal Augustyn – en anderledes polsk stemme", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/6 (2000/01) s. 192-96
- Karl Aage Rasmussen: *Den kreative løgn. 12 kapitler om Glenn Gould*. Gyldendal, København 2001, 120 s.
- Torben Sangild: "Hjemmelavet avantgarde", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/4 (2001/02) s. 122-25
- Torben Sangild: "Det er os der er moderne. Rummet eksisterer ikke mere. Jacob F. Schokings og Rolf Wallins *Manifest* opført af Holland House", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/5 (2000/01) s. 162-66
- Søren Hallundbæk Schauer: "Kværlant og skonånd – et personligt portræt af komponisten Sven Erik Werner", *Musikhøst 2001*, s. 37-42
- Heinrich W. Schwab: "Om genopførelsen af operaen *Holger Danske* på Det Kongelige Teater", *M&F* 26, s. 9-16
- Heinrich W. Schwab: "Innovation durch Rezeption von Jazz. Zu Darius Milhauds 'La Création du monde' (1923)", *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter. Bärenreiter, Kassel etc. 2001, s. 487-502
- Hans Pauli Tórgard: "Sunleif Rasmussen (f. 1961 – Sandur, Færøerne)", *Musikhøst 2001*, s. 43-50

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

Jens Brincker: "Kunst, forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed – et bureaukratisk essay", *Fluktuationer*, s. 31-43

Thomas Holme Hansen: "Knud Jeppesens *Kontrapunkt* – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede", *DÅFM XXVIII*, s. 35-52

TEORI/ANALYSE

Mogens Andersen: "På sporet af hammerens herre – om 'studiekredsen' og *Le Marteau sans maître*", *Fluktuationer*, s. 15-29

Mogens Andersen: "Findes der seriel billedkunst?", *Billedkunst* 9/3 (2001) s. 16-23

Mogens Andersen: "En aften med Iris" og "Iris genhørt og genlæst", *GymnasieMusik* 5 (2000) s. 27-29 og 6 (2000) s. 25-31

Carl Bergstrøm-Nielsen: *Eksperimenterende improvisationspraksis og notation 1945-1999. En kommenteret bibliografi*. Netpublikation på <http://hjem.getznet.dk/intuitive/cbn.htm>

Patrice Chopard: "Dansk musik hørt med udenlandske øren", *Fluktuationer*, s. 47-66

- Peter Woetmann Christoffersen: "Æslets skryden og sang gennem tårer. Billeder i musik i 1400-tallets populære og kunstfulde traditioner", *M&F* 26, s. 97-134
- Lars Graugaard: "Interaktiv computermusik – er hverken interaktiv eller computermusik I-II", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/6 (2000/01) s. 197-201 og 75/7 (2000/01) s. 232-34
- Niels Martin Jensen: "Blomster fra den danske Poesis Flora' og de danske kilder. Tendenser i dansk sang i tiårene efter 1940", *Fluktuationer*, s. 159-78
- Carl Erik Kühl: *Tekst og Musik i Schumann's Lied "In der Fremde", op. 39 nr. 1* (Arbejds-papirer fra Center for Kulturforskning ved Aarhus Universitet 95/01). Århus 2001, 7 s.
- Svend Hvidtfelt Nielsen: "Om sange, gåder og fundne ting. Struktur hos Ib Nørholm, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Per Nørgård", *Fluktuationer*, s. 203-32
- Per Erland Rasmussen: "Stilpluralismens ansigter", *Fluktuationer*, s. 257-84
- Niels Rosing-Schow: "Tre spor i dansk musik", *Fluktuationer*, s. 289-308
- Bodil Rørbech: "Om at indstudere ny musik", *Fluktuationer*, s. 309-17
- ÆSTETIK/FILOSOFI
- Peter Brask: "Tonerækkernes matematik", *Carlsbergfondets årsskrift* 2001, s. 24-31
- Kirsten Fink-Jensen: "Begrebsinflation inden for det æstetiske fagområde – med særligt fokus på begrebet 'stemthed'", *Kognition & pædagogik* 11/41 (september 2001) s. 43-54
- Kirsten Fredens: "Musik og æstetik", *Kognition & pædagogik* 11/41 (september 2001) s. 33-42
- Ejvind Hansen: "Adorno and History – a Strawinskyan and Heideggerian modification of critical theory", *Sats. Nordic Journal of Philosophy* 2/1 (2001) s. 107-18
- Iben Have: "Musik som kommunikativt virkemiddel i tv", *GymnasieMusik* 4 (2001) s. 34-48
- Stig Jarl: "Opera – performance – teater ... og forventninger", *M&F* 26, s. 23-29
- Eva Maria Jensen: "Eschatological aspects of music between 1890-1920, especially in the works of Mahler, Elgar and Schönberg", Peter Tschuggnall (ed.): *Religion – Literatur – Künste. III. Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums* (Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 15). Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2001, s. 445-63
- Erling Kullberg: "Tidsskriftet *ta'* – signalement af et lille blad med stor betydning", *Fluktuationer*, s. 179-92
- Bent Lorentzen: "Fri bearbejdelse, dramaturgi, tyveri, helligbrøde", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/4 (2001/02) s. 116-21
- Ansa Lønstrup: "Opera med andre øjne. Holger Danske og performanceæstetik", *M&F* 26, s. 17-21
- Frederik Pio: "Musikalitetens fødsel – Kapitel af det moderne menneskes musikalske genealogi", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 93-102
- Nanna Schiødt: "From Idea To Perception With A Specific View On The Akathistos Hymn", *Cantus Planus. 9th Meeting, Esztergom & Visegrád*. Udg. af The Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2001, s. 541-62
- Lene Westenholz: "Det sublimes struktur – eller: hvordan kan vi, på et videnskabeligt grundlag, blive klogere på sangens magi?", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 115-27
- PÆDAGOGIK/TERAPI
- Lars Ole Bonde: "Steps towards a Meta-theory of Music Therapy? An Introduction to Ken Wilber's Integral Psychology and a Discussion of its Relevance for Music Therapy", *Nordic Journal of Music Therapy* 10/2 (2001) s. 176-87
- Lars Ole Bonde, Inge Nygaard Pedersen og Tony Wigram: *Musikterapi – når ord ikke slår til. En håndbog i musikterapiens teori og praksis i Danmark*. Klim, Århus 2001, 319 s.
- Lars Ole Bonde: "Metaphor and Narrative in Guided Imagery and Music", *Journal of the Association for Music and Imagery* 7 (2000) s. 59-76

- Lars Ole Bonde: "Musik og smertebehandling", *Smerter og smertebehandling i klinisk praksis*, red. af Ulla Fasting og Lena Lundorff. Munksgaard, København 2001, s. 203-19
- Lars Ole Bonde: "Henimod et fælles begrebsapparat til og en fælles platform for musikpædagogisk forskning" og "Musikpædagogisk forskning på universiteterne 1995-2000", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 51-53 og 54-60
- Lars Ole Bonde og Inge Nygaard Pedersen: "Grounding Image Potentials in The Musical Experience. Reflections on a Tape Analysis of 'Creativity I'", *Col Legno* 2001/1, s. 1-29. Publiceret på www.musik.auc.dk
- Mogens Christensen: "Børn og ny musik III. Børn og unge komponerer", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/6 (2000/01) s. 186-91
- Kirsten Fink-Jensen: "Musikaktivitet som øjenåbner", *Specialpædagogik* 21/5-6 (december 2001) s. 83-93
- Kirsten Fredens og Elsebeth Kirk: *Musikalsk læring*. Gyldendal, København 2001, 260 s.
- Olga Frederiksen: "De siger, at de vil gøre noget, men gør de noget", *Dansk Musik Tidsskrift* 75/6 (2000/01) s. 182-85
- Ivar Frounberg: "Om kompositionsundervisning: lærerportrætter og refleksion", *Fluktuationer*, s. 101-23
- Sven-Erik Holgersen: "Registrering af musikpædagogisk forskning og udviklingsarbejde i Danmark", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 61-66
- Sven-Erik Holgersen: "Hvorfor danser Julia?", *Kognition & Pædagogik* 10/40 (juni 2001) s. 13-18
- Finn Holst: "Børns opfattelse af melodisk forventning", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 129-40
- Karen-Lis Kristensen (red): *Temaer i musikpædagogikken*. Det Jyske Musikkonservatorium, Århus 2001, 196 s.
- Karen-Lis Kristensen: "Rituel overlevering. Læring som den foregår i afrocubansk musiktradition", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 81-91
- Rasmus Krogh-Jensen: "Gymnasieskolens musikundervisning på obligatorisk niveau", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 67-72
- Jens Westergaard Madsen: "Forholdet mellem musikalsk forståelse og musikalsk læring – Klaverøvemethodik", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 103-06
- Jesper Thøis Madsen: "Populærmusik i gymnasiet", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 73-79
- Jane Meldgaard: *Der er bare musik over det hele. Om at arbejde med det musiske sprog i børnehaven*. Skipper Clement Seminarier, Aalborg 2001, 48 s. og 1 videobånd
- Frede V. Nielsen: "Fokus auf die Musiklehrerausbildung. Musikpädagogische Ausbildung in einem integrativen Relationsfeld – Inhalt, Struktur und Aufgaben", *Musik und Bildung* 6 (december 2001-januar 2002) s. 24-31
- Mette Stig Nielsen: "Ny musik i musikskolen – Et alternativ til konserverende og populistisk musikpædagogik", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 107-13
- Ulf Nordlund: *Orkestterskolen*. Rhodos, København 2001, 128 s. og 1 cd-rom
- Thomas Solak: "Computerstøttet satslæreundervisning", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 141-50
- Niels Strange Sørensen: "Musikken – barnets naturlige sprog", *Psykologisk set* 18/42 (september 2001) s. 29-36
- Lisbeth Zimmer: "Computerprogrammet 'RytmeRepetitor'", *Musikpædagogisk Forskning*, s. 151-57
- INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Kenneth Brögger: *Danske guitarer – og deresbyggere. Danish guitars – and their makers*. Roset, Birkerød 2001, 212 s.
- Francesco Cristofoli: "Mellem komponist og instruktør", *Fluktuationer*, s. 95-98
- Birgitte Kjær "Trommeslageren", *Den Gamle By* (2001) s. 43-49

- Mette Müller: "Die Mandoline und die dänische Arbeiterbewegung", *Musica Instrumentalis, Zeitschrift für Organologie* 3 (2001) s. 13-23
- Mette Müller: "Musikken på Sophienholm", *Sophienholm. Lyngby-Bogen* (2000-01) s. 67-78
- Ole Olesen: "Orgler og kirkemusik", *Sct. Knuds Kirke. Otte kapitler af Odense Domkirkes historie*, red. af Birgitte Bøggild Johannsen, Hugo Johannsen og Ole Olesen. Odense 2001, s. 150-69
- Thomas Viggo Pedersen: "To kirker og deres orgler", *Fluktuationer*, s. 246-55
- Pietro Pompili: "Un organo principesco: Il Castello di Frederiksborg in Danimarca custodisce l'unico strumento superstite di Esaias Compenius", *Arte organaria e organistica* 8/36 (jan-apr 2001) s. 52-57
- Henrik Bjørn Rasmussen: "El-bassen – 'understrøm' til en udviklingshistorie", *Strøm till!*, s. 19-29
- Torben Schössow og Lisbet Torp: "'Strøm till!' – en udviklingshistorie", *Strøm till!*, s. 7-15
- Torben Schössow og Lisbet Torp: "Danskbyggede instrumenter – tiden efter 1970", *Strøm till!*, s. 16-18
- Hans Jacob Høyem Tronshaug: "With Rare Diligence and Accuracy" – *The Organ Building of Peter Adolph Albrechtsen in the Context of Nineteenth-Century Danish/Norwegian Organ Culture* (Skrifter från Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet 67). Göteborg University, Göteborg 2001, 463 s.
- POPULÆRMUSIK
- Jørgen Gram Christensen: "How jazz was born", *Vejlebogen* (2001) s. 15-30
- René B. Christiansen: "Modernitetens historiefortæller – et forsøg på placering af den moderne musikvideo", *Historie & samfundsfag* 3 (2001) s. 5-12
- Ulrik Gräs og Jørgen Gram Christensen: "Drømmen om den forsvundne musik", *Vejlebogen* (2001) s. 5-14
- Jens Larsen: *Sangskriver. Elleve samtaler*. Lindhardt & Ringhof, København 2001, 253 s.
- Morten Michelsen: "'Rytmask musik' mellem høj og lav", *M&F* 26, s. 61-81
- Benedicta Pécseli (red.): *Spontaneous combustion – Øjeblikkets antændelse. Copenhagen Jazz House 1991-2001*. Copenhagen Jazz House, Copenhagen 2001. 304 s.
- Lars Kjerulf Petersen: *Technokultur. Musikken, fællesskabet, samfundet*. Multivers, Frederiksberg 2001, 195 s.
- Michael Stanley og Søren Koch: "'Pigtråds-musikken slår igennem'", *Strøm till!*, s. 15-16
- Erik Wiedemann: *Jazzen i blodet. Udvalgte artikler 1951-2000*, red. af Christian Braad Thomsen. Gyldendal og Copenhagen Jazzhouse, København 2001, 411 s.
- SOCIOLOGI
- 1st World Conference on Music and Censorship, Copenhagen, 20-22 November 1998*. Compiled and edited by Freemuse. The World Forum on Music & Censorship. Freemuse, Copenhagen 2001, 201 s.
- Steen Pade: "Kompositionsfaget og komponisters erhvervsmæssige situation", *Fluktuationer*, s. 235-42
- Peter Schønning: *Komponistrettighederne 1926-2001*. Koda, Thomson, København 2001, 119 s.
- ETNOLOGI
- Kirsten Sass Bak: "Kunstviser i mundtlig tradition. Fire eksempler fra Sønderjylland", *Allt under lindén den gröna. Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman 19.9.2001*, red. af Anders G. Lindqvist et al. (Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 31). Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa, s. 81-94
- Annette Erler: "En mongolsk musiksamling. Henning Haslund Christensens indsamling af instrumenter, lydoptagelser og musikdokumenter", *Nationalmuseets arbetsmark* 2001, s. 162-69

Eva Fock: "Verdensmusik – en verden til forskel"; *Musik, møten, mangfold. Rapporter från ett seminarium om musik, kultur och identitet*, red. af Susanne Österlund-Pötzsch (NFF publications 8). Nordiskt nätverk för folkloristik, Åbo 2001, s. 45-74

Jens Henrik Koudal: "Spillemandsmusik og dansk nationalfølelse"; *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman 19.9.2001*, red. af Anders G. Lindqvist et al. (Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 31). Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa 2001, s. 243-67

Svend Nielsen: "Lejlighedssangen og traditionen i Danmark"; *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman 19.9.2001*, red. af Anders G. Lindqvist et al. (Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 31). Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa, s. 213-24

Jane Mink Rossen: "Tradition and Change in the Songs of Mungiki (Bellona Island). Traditionalism and Modernity in the Music and Dance of Oceania"; *Essays in Honour of Barbara B. Smith (Oceania Monographs 52)*. The University of Sydney, Sydney 2001, s. 77-89

DANSEFORSKNING

Knud Arne Jürgensen: "Zu den Balletten in Verdis Opern"; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, red. af Markus Engelhardt. Laaber-Verlag, Laaber 2001, s. 203-24

Knud Arne Jürgensen: "An Avenue Unexplored: The Divertissement and the Opéra-Ballet"; *Verdi in Performance*, red. af Alison Latham og Roger Parker. Oxford University Press, Oxford 2001, s. 91-99

Knud Arne Jürgensen: "Italiensk ballet og balletmestre i 1700-tallets København"; *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv 20* (2001) s. 7-26

FILOLOGI

Peter Weincke: "Koralbog. Lærebog eller spillebog? Nogle kritiske bemærkninger vedr. Koralbogens editionsteknik m.m."; *Hymnologiske Meddelelser 30/3* (oktober 2001) s. 220-28

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Anna Hedrick Harwell Celenza: *St. Hans's Evening Play Overture by Niels W. Gade* (Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Century 32). A-R Editions, Madison, Wisconsin 2001. 107 s.

Anders Chr. N. Christensen og Knud Ager: *Ole Kjer. En vestjysk spillemand. Melodisamling*. Danske Folkedanseres Spillemandskreds Forlag, [Sdr. Felding] 2001, 213 s.

Peter Hauge (ed.): *Carl Nielsen Verker II/1, Symfoni nr. 1, op. 7*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2001, XXXIV + 182 s.

Jan Maegaard (ed.): *Niels W. Gade Works / Werke I/7, Symphony no. 7, op. 45 / Symphonie Nr. 7, op. 45*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 2001, XIII + 216 s.

Thomas Michelsen (ed.): *Carl Nielsen Verker II/6, Symfoni nr. 6, Sinfonia Semplice*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2001, XXVI + 151 s.

Supplement til bibliografi 2000

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

Dansk Kirkesangs Årsskrift 2000, udg. af Samfundet Dansk Kirkesang, red. af Bine Bryndorf, Christian Thodberg og Peter Thyssen. Århus [2001], 191 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT

Henrik Glahn: "Om salmebogsforslagets 'nye' melodier til 'gamle' salmer"; *Dansk Kirkesangs Årsskrift (2000)* s. III-29

Jan E. Janssen und Erik Thorud: "Komponisten", *Deutsche Spuren in Kopenhagen*, udg. af Jan E. Janssen og Erik Thorud. Tyskforlaget, Greve 2000, s. 96-108

Heinrich W. Schwab: "Schleswig-Holstein als Musiklandschaft", *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, red. af Kathrin Eberl og Wolfgang Ruf. Bärenreiter, Kassel etc. 2000, s. 179-87

FØR CA. 1600

Christian Troelsgård: "The Repertoire of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin, Université de Copenhague* 71 (2000) s. 3-27

CA. 1600 TIL CA. 1910

Anna Hedrick Harwell Celenza: "The Nightingale Revealed. Hans Christian Andersen as Music Critic", *Historiæ Seminar* 3 (december 2000) s. 77-95

Sverker Jullander: "Matthison-Hansen – dansk organistdynasti", *Orgelforum* 21/4 (1999) s. 174-81 og 22/1 (2000) s. 14-23

Hans Kuhn: "Zwei Abendlieder", *Text & Kontext* 22/1-2 (2000) s. 150-57

Arndt Mehring: *Friedrich Kuhlau in the Mirror of His Flute Works*. Edited by Jane Rausch. Translated from the German by Laszlo and Doris Tikos (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 27). Warren, Michigan 2000. XVIII + 103 s. [Originaltitel: *Friedrich Kuhlau im Spiegel seiner Flötenwerke*, Frankfurt 1992].

Claus Røllum-Larsen: "The Early Reception of Claude Debussy and His Works in Denmark", *Cahiers Debussy* 24 (2000) s. 51-55

Heinrich W. Schwab: "Mir ist so wunderbar. Zum Kanon auf der Opernbühne", *Von der 'Leonore' zum 'Fidelio'. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, red. af Helga Lühning og Wolfram Steinbeck. Peter Lang, Frankfurt a.M. 2000, s. 235-48

Elsebeth Aasted: "Musik i Borgmestergården. En kavalkade i toner", *Den Gamle By, Danmarks Købstadsmuseum* 2000, s. 12-21

EFTER CA. 1910

Guillaume Apollinaire: *Nuit des hommes / Menneskenes nat, Mændenes nat*, red. af Traudi Christensen og Jacob F. Schokking. Holland House, København 2000, 94 s.

Anders Beyer og Jean Christensen: *The Voice of Music. Conversations with composers of our time*. Ashgate, Aldershot 2000, 335 s.

Niels Martin Jensen: "Zum Begriff Gesamtkunstwerk bei Rued Langgaard zu Beginn des 20. Jahrhunderts", Primoz Kûret (ed.): *The Idea of A Total Work of Art at The End of The Millennium*, Slovenske glasbene dneve, Ljubljana 2000, s. 60-68

Lutz Lesle: "Weltseele – Abgrund – Allerseele: Zur Wiederentdeckung der 'Sphärenmusik' des dänischen Komponisten Rud Langgaard", *Neue Zeitschrift für Musik* 161/6 (nov.-dec. 2000), s. 24-27

Ole Jegindø Norup: "Peter Møller in memoriam", *Hymnologiske meddelelser* 29/4 (december 2000) s. 275-84

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

TEORI/ANALYSE

Peter Wang: *Affinitet og Tonalitet. En analyse af dur-mol-tonalitetens grundspørgsmål*. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2000, 2 bind, Tekst: 176 s., Noder: 104 s.

ÆSTETIK/FILOSOFI

John Fellow: "Musik berührt Sphären, die wir nicht so leicht beschreiben können", *Das Orchester*, 48/7-8 (2000) s. 2-9

Moriz Hoffmann-Axthelm: "Kierkegaards Verhältnis zur Musik", *Kierkegaardiana* 21 (2000) s. 78-91

Carl Erik Kühn: *Slaget i luften. Historiske og fænomenologiske bemærkninger til dirigentens tegn* (Arbejdsrapporter fra Center for Kulturforskning ved Aarhus Universitet 89/00). Århus 2000, 35 s. Findes også online: www.hum.nau.dk/ckulturf/pages/publications/cek/slaget.htm

Ansa Lønstrup: "Dansk tone. Ekkoet af danskhed", *Danskhed. Antropologi* 4:2 (2000) s. 7-18

Frederik Pio: "Om den historiske baggrund for den moderne diskurs om det musikalske menneske", *Nordisk Musikpedagogisk Forskning. Årbok* 4 (2000) s. 29-55

Karl Aage Rasmussen: *Har verden en klang. Essays om musik og mennesker*. Gyldendal, København 2000. [Denne titel er en rettelse til "Bibliografi 2000", *DÅFM* 2000, s. 95, hvor der blev opgivet en forkert titel på bogen]

PÆDAGOGIK/TERAPI

Jens Brincker: "Musikpædagogik mellem humaniora og håndværk". Netpublikation på www.dpu.dk/dnmpfj/nyheder/taler_brincker.html, København 2000

Kirsten Fredens og Elsebeth Kirk: *Hvor blev musikken af? Og de andre kultur- og aktivitetsfag? Et bidrag til Pædagog-Seminariernes uddannelsesænkning*. Jydsk Pædagog-Seminarium, Udviklingsafdelingen, Risskov 2000, 79 s.

Britta Frederiksen (red.): *Musikterapi 2000. Foredrag fra Første danske Konference Brandbjerg Højskole 8.-9. juni 2000*. Aalborg 2000, 183 s.

Niels Strange Sørensen: "Mellem rytmer, unoder og tonefald", *I nærheden. En antologi om børneperspektiver*, red. af Line Reimer, Ivy Schousboe og Pernille Thorborg. Hans Reitzels Forlag, København 2000, s. 36-48

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS

Andrew D. Jackson: "Klangfigurer", *Krydsfelt. Ånd og natur i Guldalderen*, red. af Mogens Bencard. Gyldendal og Golden Days in Copenhagen, København 2000, s. 100-11

POPULÆRMUSIK

Boris F. Blinoff: *Rock på Fyn. Rock and Roll, Beat og Pop, Pigtrådsgrupperne 1960-70*. Ergotek, Odense 2000, 130 s.

Lennard Højbjerg: *Fortælleteori 2 – Musikvideo og reklamefilm*. 2. udgave, Akademisk Forlag, [København] 2000, 116 s. og 1 cd-rom

Søren E. Jensen: "Schlageren i lyst og nød", *Fønix* 24/4 (december 2000) s. 209-20

Lars Rasmussen (ed.): *Sathima Bea Benjamin – Embracing Jazz*. The Booktrader, Copenhagen 2000, 112 s. og 2 cd'er

ETNOLOGI

Jens Henrik Koudal: "The 18th Century Handwritten Amateur Music Books. A relatively neglected source of musical history", Danuta Popinigis (ed.): *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas. Gdansk and European Musical Culture*. Gdansk 2000, s. 326-37

Jens Henrik Koudal: "Dansemusik fra Struenses tid", *Årsskrift Æro Museum* 7 (2000) s. 21-24

IKONOGRAFI

Ola Billgren: *Delacroix. Om dobbeltportrættet af George Sand og Frédéric Chopin*. Edition Bløndal, Hellerup 2000, 47 s.

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Niels Bo Foltmann og Finn Egeland Hansen (udg.): *Niels W. Gade Works / Werke I/3, Symphony no. 3, op. 15 / Symphonie Nr. 3, op. 15*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 2000, XXI + 255 s.

Dansk Selskab for Musikforskning 2001

Ved selskabets ordinære generalforsamling tirsdag den 27. marts 2001 blev Annemette Kirkegaard, Thomas Holme Hansen og Mogens Andersen genvalgt til bestyrelsen. Som suppleant genvalgtes Lisbeth Torp, og Henrik Palsmar genvalgtes som revisor. Kontingentet blev fastsat uændret til 100 kr. for ordinære medlemmer, 50 kr. for studerende og 125 kr. for par. På sit møde den 9. maj konstituerede bestyrelsen sig med Peter Woetmann Christoffersen som formand, Mogens Andersen som næstformand og Morten Michelsen som kasserer.

Der har i 2001 været afholdt følgende medlemsmøder, der har fundet sted på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K:

Tirsdag 27. februar, Gestur Guðmundsson og Morten Michelsen: Den anglo-amerikanske og nordiske rockkritiks udvikling set i lyset af Pierre Bourdieus feltbegreb.

Tirsdag 27. marts, Tore Tværnø Lind: "Musik-etnologisk pilgrimsfærd" (Et rejseforedrag med lysbilleder).

Tirsdag 24. april, Louis Christensen (Seattle University): Hvornår begynder Nordens musikhistorie?

Onsdag 16. maj, Siegfried Oechsle: Autonomie, Immanenz und "Bruch". Mahlers I. Symphonie und die Geschichte des Genres.

Tirsdag 9. oktober, Jens Westergaard Madsen: Kreativt Klaverstudium.

Fredag 2. november, Martin Petzoldt: Theologische und musikalische Bearbeiten in Kantaten J.S. Bachs, am Beispiel von BWV 80a und 188.

Onsdag 14. november, Knud Arne Jürgensen: Verdi-receptionens historie i Danmark – de første danske Verdi-opsætninger.

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff., i alt 29 bd.).

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark:

I Verker af Mogens Pederson. Udg. af Knud Jepsen. København 1933. Udsolgt.

III Madrigaler fra Christian IV's tid. (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III Madrigaler fra Christian IV's tid. (Pederson, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.

IV Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1978.

V Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1986.

VI J.E. Hartmann: *Fiskerne*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1993.

VII J.E. Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1980.

VIII C.E.F. Weyse: *Samlede Værker for Klaver 1-3*. Udg. af Gorm Busk. Engstrøm & Sodrings 1997.

IX C.E.F. Weyse: *Symfonier*. Bind 1: *Symfoni nr. 1 & 2*. Bind 2: *Symfoni nr. 3 & 4*. Bind 3: *Symfoni nr. 5 (1796 & 1838)*. Udg. af Carsten E. Hatting. Engstrøm & Sodrings 1998, 2000, 2002.

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 & Sodrings 1989.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O. LIGN.

Sven-Erik Holgersen & Frede V. Nielsen (eds.): *Konferencerapport. Musikpedagogisk forskning og udvikling i Danmark*. København, Danmarks Pædagogiske Universitet 2001. 179 s., noder, ill., ISBN 87-7701-883-4.

Meddelelser fra dansk dansehistorisk arkiv 20 (2001), red. af Henning Urup. Dansk dansehistorisk arkiv, København 2001. 43 s., ill., ISSN 0107-685X.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 14 (2001), Paul Sacher Stiftung, Basel 2001. 62 s., ill., noder, ISSN 1015-0536.

Musik og forskning 26 (2001), red. af Peter Woetmann Christoffersen & Siegfried Oechsle. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 2001. 149 s., ill., noder, ISBN 87-7876-256-1.

Nordic Sounds 1-4 (2001), red. af Anders Beyer. 32 s., ill., ISSN 0108-2914.

Nordisk musikkpedagogisk forsknings årbok 3 (1999), red. af Frede V. Nielsen, Sture Brändström, Harald Jørgensen og Bengt Olsson (= NMH-publikationer 1999:3). Norges Musikkhøgskole, Oslo 1999. 151 s., ill., noder, ISSN 0333-3760.

Flerstemmige innspill 2000. Artikelsamling, red. af Idar Karevold, Harald Jørgensen, Ingrid Maria Hanken og Elef Nesheim (= NMH-publikationer 2000:1). Norges Musikkhøgskole, Oslo 2000. 146 s., ill., noder, ISSN 0333-3760.

Nordisk musikkpedagogisk forsknings årbok 4 (2000), red. af Frede V. Nielsen, Sture Brändström, Harald Jørgensen og Bengt Olsson (= NMH-publikationer 2000:2). Norges Musikkhøgskole, Oslo 2000. 171 s., ill., noder, ISSN 0333-3760.

BOGUDGIVELSER

Anders Dillmar: *"Dödsbugget mot vår nationella tonkonst"*. *Heffnertidens koralreform i historisk, etnobygmologisk och musikteologisk belysning* (fil. dr. afhandling). Lund, Institutionen för Konst- och musikvetenskap 2001. 558 s., ill., noder, ISBN 91-628-4616-7.

Folke Forsman: *Orgelskola. En uppförande-praktisk grundkurs*. Porvoo, WS Bookwell Oy 2001. 196 s., noder, ill., ISBN 951-0-26130-0.

Roger Parker & Mary Ann Smart (eds.): *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*. Oxford University Press, Oxford 2001. 271 s., noder, ISBN 0-19-816697-4.

Lars Kjerulf Petersen: *Technokultur: musikken, fællesskabet, samfundet*. København, Multivers 2001. 195 s., ill., ISBN 87-7917-033-1.

Signe Rotter: *Studien zur den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLVII). Bärenreiter, Kassel & Basel 2001. xii + 440 s., noder, ISBN 3-7618-1571-9.

Cathrine Sadolin: *Komplet sangteknik*. Shout Publishing, København 2000. 256 s., ill., noder, cd, ISBN 87-986797-1-6.

Michael Talbot: *The Finale in Western Instrumental Music*. Oxford University Press, Oxford 2001. 249 s., ill., noder, ISBN 0-19-816695-8.

Peter Wang: *Affinitet og tonalitet. En analyse af dur-mol-tonalitetens grundspørgsmål*. Aalborg universitetsforlag, Aalborg 2000. 2 bd. (tekst 176 s., noder 104 s.), ISBN 87-7307-650-3.

Skribenter i dette bind

Hallgjerd Aksnes, ph.d.-stipendiat, cand.philol.,
 Institutt for musikk og teater, P.B. 1017
 Blindern, N-0315 Oslo
 hallgjerd.aksnes@imt.uio.no

Jacob Derkert, lektor, fil.dr.,
 Musikvetenskapliga institutionen vid Stock-
 holms Universitet, Valhallavägen 103-109,
 S-115 31 Stockholm

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

Michael Fjeldsøe, adjunkt, ph.d.,
 Vestervang 34A, 2.th., 2500 Valby
 fjeldsøe@hum.ku.dk

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

Carsten E. Hatting, mag.art.,
 Wichesvej 11, 2900 Hellerup
 hatting@hum.ku.dk

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, ph.d.,
 Gl. Kongevej 78, 3.tv., 1850 Frederiksberg C
 ph@kb.dk

Iben Have, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
 Kriegersvej 17, 2., 8000 Århus C
 musih@hum.au.dk

Fabian Holt, ekstern lektor, cand.mag.,
 Blegdamsvej 16E, 2-34, 2200 København N
 fabian@stud.hum.ku.dk

Sten Høgel, cand.mag.,
 Præstegårds Allé 41, 2700 Brønshøj

Anne Ørbæk Jensen, forskningsbibliotekar,
 cand.mag., Hammerichsvej 41, 4760 Vording-
 borg aøj@kb.dk

Annette Jung, ph.d.,
 Humlevænget 18, 5800 Nyborg

Annemette Kirkegaard, lektor, ph.d.,
 Peblinge Dossering 44, 4., 2200 København N
 kirkegd@hum.ku.dk

Charlotte Rørdam Larsen, lektor, cand.phil.,
 Marie Belowsvej 4C, 8200 Århus N
 muscrl@hum.au.dk

Tore Tværnø Lind, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
 Spontinisvej 26C, 2450 København SV
 ttlind@hum.ku.dk

Bo Marschner, professor, mag.art.,
 Svejstrupvej 31, Svejstrup, 8660 Skanderborg
 musbm@hum.au.dk

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

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

Frederik Pio, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
 Præstøgade 15, 3., 2100 København Ø
 frederik@pio.dk

Søren Hallundbæk Schauser, ekstern lektor,
 statsprøvet musikpædagog,
 Lauravej 13, st., 2500 Valby
 schauser@mail.tele.dk

Esben Tange, programmedarbejder, cand.mag.,
 Amalie Schrams Allé 7, 2500 Valby
 esbentange@tdcadsl.dk

Christian Troelsgård, lektor, ph.d.,
 Vindingevej 5, 2700 Brønshøj
 troelsg@hum.ku.dk

Forfattervejledning til Dansk Årbog for Musikforskning

1. Årbogen modtager bidrag på de skandinaviske sprog samt engelsk og tysk.
2. Der modtages normalt kun bidrag leveret som tekstfiler. Bidrag sendes til redaktionens adresse i form af en tekstfil sendt som vedhæftet fil eller på diskette, samt 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 på engelsk.
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).

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.
6. Litteraturhenvisninger i dansksprogede tekster følger nedenstående modeller for henholdsvis bøger og tidsskriftartikler:

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.

