



DANSK ÅRBOG FOR
MUSIKFORSKNING XXX
2002

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XXX

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING

XXX
2002

Udgivet af DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING

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

I kommission hos
Danmusik Aps
KØBENHAVN 2003

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

© 2003 forfatterne

Sats og layout: Hans Mathiasen

Tryk: Werks Offset A/S, Århus

ISBN 87-88328-20-1 · ISSN 0416-6884

Udgivet med støtte af *Statens Humanistiske Forskningsråd*

Deadline for næste årgang (XXXI) er 1. oktober 2003

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

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)

Omslag: Carl Nielsen: Andante tranquillo e Scherzo for Strøgeorkester, manuskript, Det Kongelige Bibliotek samt Giovanni Pierluigi da Palestrina: "Missae Dominicalis quinis vocibus diversorum auctorum", Tini, Venezia 1592, Cantus s. 37.

Indhold

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

ARTIKLER

Kirkemusik i stramme tøjler. Om alternatim-messer til Santa Barbara i Mantova PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN	9
Dramma per musica eller musica per dramma? Mozarts <i>Idomeneo</i> – en <i>seria</i> som musikalsk opus JETTE BARNHOLDT HANSEN	51
Det Anckerske Legats rejsestipendier for komponister 1861-1915 CLAUS RØLLUM-LARSEN	75

RAPPORTER

<i>Projekter</i>	
Forvaltningen af den musikalske kulturarv på Fanø (<i>John Bæk</i>)	89
Wagners kvindefigurer (<i>Nila Parly</i>)	90
Jazz <i>not</i> jazz – jazzens aktuelle æstetiske forandring (<i>Karin Petersen</i>)	91
Musik og medier (<i>Charlotte Rørdam Larsen</i>)	92
Realitet, realisme, det reelle i visuel optik (<i>Karin Petersen</i>)	93
<i>Kongresser</i>	
5th European Music Analysis Conference, Bristol 2002 (<i>Thomas Holme Hansen</i>)	95
IMS-kongressen i Leuven 2002 (<i>Thomas Holme Hansen</i>)	96
IMS-kongressen i Leuven 2002 – Cantus Planus (<i>Christian Troelsgård</i>)	99
Nature, Culture and Musical Meaning (<i>Eva Hvidt</i>)	100
Children's Musical Connections (<i>Inge Marstal</i>)	101

ANMELDELSER

<i>Bøger</i>	
Sven-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen, Harald Jørgensen & Bengt Olsson (eds.): <i>Musikpædagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen 60 år</i> (Inge Bruland)	104
Peter Ryom: <i>Kirkemusikleksikon</i> (Peter Woetmann Christoffersen)	106

Arvid O. Vollsnes (hovedred.): <i>Norges musikkhistorie.</i>	
Bind I-III (Jens Henrik Koudal)	107
Bind IV-V (Steen K. Nielsen)	111
Anna Harwell Celenza: <i>The Early Works of Niels W. Gade.</i>	
<i>In search of the poetic</i> (Michael Kube)	114
Inger Sørensen: <i>Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn</i>	
(Finn Egeland Hansen)	115
Bo Marschner: <i>Zwischen Einfühlung und Abstraktion.</i>	
<i>Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners</i>	
(Erling E. Guldbrandsen)	118
Johs. Enggaard Stidsen: <i>Hold fast ved det du har...!</i>	
<i>De sterke Jyder, med særligt henblik på deres salme- og sangtradition</i>	
(Niels Martin Jensen)	121
Claus Røllum-Larsen: <i>Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935.</i>	
<i>Studier i præsentationen af ny, især udenlandsk instrumentalmusik</i>	
(Per Olov Broman)	122
Jens Brincker: <i>Det moderne og det ny. Musikhistorier 1890-1950 /</i>	
Palle & Ursula Andkjær Olsen: <i>Ny musik efter 1945</i>	
(Michael Fjeldsøe)	124
Anselm Gerhard (ed.): <i>Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?</i>	
<i>Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und</i>	
<i>Modernitätsverweigerung</i> (Thomas Blomseth Christiansen)	126
Alastair Williams: <i>Constructing Musicology</i>	
(Thomas Blomseth Christiansen)	128
Dan Lundberg & Gunnar Ternhag: <i>Musiketnologi – en introduktion</i>	
(Kirsten Møllerup)	129
Mai Palmberg & Annemette Kirkegaard (eds.): <i>Playing with Identities</i>	
<i>in Contemporary Music in Africa</i> (Bodil Folke Frederiksen)	132
<i>Noder</i>	
Jens Henrik Koudal (ed.): <i>Andreas Kirchoff: Sonata a 4, Suite a 4,</i>	
<i>Sonata a 6</i> (Peter Hauge)	133
BIBLIOGRAFI 2002	
(Anne Ørbæk Jensen)	135
INFORMATION	
Dansk Selskab for Musikforskning 2002	144
Tilsendte publikationer	145
Skribenter i dette bind	147
Forfattervejledning	148

Dansk *Årbog for Musikforskning* ser det som sin eksistensberettigelse at afspejle hele bredden i dansk musikforskning, uanset om den foregår ved universiteternes musikvidenskabelige institutter, i tilknytning til andre institutioner eller som frie forskningsprojekter. Derved adskiller årbogen sig fra andre danske musikvidenskabelige publikationer, der traditionelt afspejler forskningen ved en bestemt institution eller inden for et bestemt emneområde. I årbogens regi har dansk musikforskning desuden altid været forstået i den dobbelte betydning, som både omfatter danske musikforskeres produktion og udenlandske forskeres arbejde med danskrelaterede emner. Derved kommer årbogen i en vis forstand til at tegne dansk musikforsknings ansigt udadtil, hvilket betyder, at den også retter sig mod et internationalt publikum. Dette afspejler sig blandt andet i de engelske resumeer af alle artikler samt i muligheden for at optage artikler og andre bidrag på norsk, svensk, dansk, tysk og engelsk.

Nærværende tredivte udgave af årbogen er samtidig det tiende bind i rækken siden årbogen i 1993 fik nyt udseende og delvis nyt indhold. Tiden er måske ved at være inde til endnu en fornyelse, og redaktionen har igennem længere tid set det som en naturlig opgave at overveje, hvordan man på forskellige måder kunne styrke årbogens internationale *appeal*. Selvom disse overvejelser endnu ikke har fået synlige konsekvenser, må læserne nok forberede sig på visse ændringer i fremtiden, og selv om redaktionen ikke lægger op til, at man ikke længere skal kunne publicere på dansk eller nordisk i årbogen, vil vi da ikke undlade at opfordre til indsendelse af flere artikler på et af hovedsprogene.

Den traditionelle bredde i årbogens indhold – artikler, rapporter og anmeldelser – er der imidlertid ikke planer om at ændre, hvilket også i år afspejles i indholdet. I en omfangsrig artikel undersøger Peter Woetmann Christoffersen en samling af femstemmige *alternatim*-messer, som af seks af senrenæssancens mest fremstående italienske komponister – heriblandt Palestrina – blev skrevet til brug i hertug Guglielmo Gonzagas private fyrstekirke Santa Barbara i Mantova i 1560-80'erne og som i 1592 udkom med titlen *Missae Dominicalis*. I tilknytning hertil indskrifter Peter Woetmann Christoffersen sig i rækken af forskere – heriblandt ikke mindst Knud Jeppesen – som har ladet sig 'indfange' af Palestrinas berømte brevveksling med hertugen samt af de ikke mindre berømte Mantova-messer.

Jette Barnholdt Hansen behandler Mozarts opera *Idomeneo*, som hun ser som et eksempel på, hvordan de ældre opera seria-konventioner drages ind i et spil med nyere træk. I sin tilgang lægger hun vægt på at revidere den negativt farvede genrereception til fordel for en tolkning af opera seria ud fra genreens egne præmisser, hvorved de fornyelser hen imod en moderne værkæstetik, som hun finder i Mozarts opera, kommer til at stå i et nyt lys.

I årbogens tredje artikel redegør Claus Røllum-Larsen for det betydningsfulde Anckerske Legat, som var en væsentlig kilde til finansieringen af danske komponisters større udlandsrejser gennem mange år. Undersøgelsen gælder legatuddelingerne fra det uddeltes første gang i 1861 frem til 1915. Man ser fx hvordan Leipzig, der i det 19. århundrede var det ubestridt mest søgte rejsemål, efter

århundredeskiftet mister sin særstatus i komponisternes bevidsthed til fordel for andre tyske byer.

Rapportsektionen indeholder blandt andet tre meget forskellige ph.d.-projekter samt to rapporter fra den store IMS-kongres i Leuven i august 2002, mens anmeldelserne blandt meget andet omfatter den nye store norske musikhistorie, et kirkemusikleksikon og den nyeste danske musikvidenskabelige disputats. Hertil kommer som vanligt årbogens bibliografi, som også kan holde 10-års jubilæum. I den anledning skal der fra redaktionens side lyde en stor og anerkendende tak til forskningsbibliotekar Anne Ørbæk Jensen for det omfattende arbejde, hun hvert år yder for at få bibliografien i hus.

Mens man allerede så småt kan begynde at rette opmærksomheden mod den 14. Nordiske Musikforskerkongres, som til næste år afholdes i Helsinki, kan det konstateres, at den foregående kongres i Århus, som Dansk Selskab for Musikforskning var medarrangør af, nu er blevet dokumenteret med udgivelsen af kongresrapporten *13th Nordic Musicological Congress – Aarhus 2000. Papers and Abstracts*, redigeret af Thomas Holme Hansen. Heri finder man keynote-præsentationerne og de tilhørende diskussionsindlæg samt samtlige abstracts fra kongressen. Som læseren måske erindrer, hidrørte to af foregående årbogs artikler fra kongressen; i år gælder det samme Peter Woetmann Christoffersens artikel.

Redaktionen må med denne årgang sige farvel til den ene af sine redaktører, idet Morten Michelsen på grund af andre gøremål ikke længere kan afse den fornødne tid til at deltage i redaktionsarbejdet. Morten har været redaktør siden 1999 og skal hermed takkes for det store arbejde, som han har lagt i årbogen i de forløbne år. Vi vil også gerne takke forskningsbibliotekar Peter Hauge for korrekturhøjlp ved de engelske resumeer, og sidst men bestemt ikke mindst Statens Humanistiske Forskningsråd for velvillig støtte til endnu en treårig udgivelsesperiode, som med dette bind hermed indledes.

København og Århus i april 2003

Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen

Kirkemusik i stramme tøjler

*Om alternatim-messer til Santa Barbara i Mantova**

Af PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN

Palestrinatidens kirkemusik er på en gang meget let og overordentlig vanskelig at beskæftige sig med for musikhistorikeren. På den ene side er dette repertoire noget af det mest velbeskrevne og fortroligt virkende i kraft af sin historiske status som ideal for ikke-kontroversiel kirkemusikalsk skaben og som model for indlæring af kontrapunktisk satsteknik. Denne status har affødt mængder af nyudgivelser og stilhistoriske, kildekritiske og musikteoretiske undersøgelser gennem hele musikvidenskabens snart lange arbejdsliv. Visse dele af repertoiret har endog sikret sig en fast plads i en endnu levende opførelsestradition såvel i liturgien som i koncertsalen. På den anden side har vi en tilbøjelighed til at betragte denne musik som det fuldkomne udtryk for religiøs andagt, som hvilende i sig selv i harmonisk balance uden egentlige kontraster og forstyrrende musikalsk ekspressivitet. Det vil sige at vi – på trods af at musikken endnu er en levende del af vor tids musikliv – tænker den og hører den som om den befinder sig inden i en glasklokke som et perfekt bevaret historisk artefakt, skøn, fjern og til en vis grad uvedkommende.¹

* Denne artikel skylder tak til en lille gruppe studerende ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, Helle Sørensen, Karin Havsager, Jakob Faurholt og Christian Schlein, der som deltagere i et seminar om Giulio Pellinis *Missae Dominicales quinis vocibus diversorum auctorum* i efteråret 1999 tålmodigt lagde øre til mine ideer og selv bidrog med mange impulser – måske med flere end de selv lagde mærke til.

Stoffet er også blevet præsenteret i en anden form som indlæg ved den 13. Nordiske Musikforskerkongres i august 2000, som fandt sted på Musikvidenskabeligt Institut ved Aarhus Universitet, en institution som den berømte danske Palestrinaforsker Knud Jeppesen var en drivkraft bag oprettelsen af. Blandt Jeppesens fortjenester er opdagelsen i 1949 af Palestrinas messer til Santa Barbara i Mantova. Nærværende artikel skal således også opfattes som en hyldelse til Knud Jeppesens indsats ikke mindst i kraft af at den bygger på noget af det materiale, som Jeppesen har indsamlet til brug for sin forskning, f.eks. hans egne fotografiske optagelser af håndskrifter i Mantova og Milano (jf. P. Woetmann Christoffersen: "Knud Jeppesen's Collection in the State and University Library (Århus, Denmark) A Preliminary Catalogue", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-76) s. 21-49). For tilladelsen til at bruge dette materiale takker jeg Statsbiblioteket i Århus.

¹ Se f.eks. den nyeste brede indføring i renaissanceens musik, Leeman L. Perkins: *Music in the Age of the Renaissance*, New York 1999, der s. 881 konkluderer: "Everything contributes, in sum, to the overall sense of structural equilibrium and clarity that epitomizes the *ars perfecta* of the late sixteenth century." – Perkins' fremstilling kontrasterer dog påfaldende med den nuancerede diskussion af Palestrina i den kun et år ældre, kortere indføring fra samme forlag, Allan W. Atlas: *Renaissance Music. Music in Western Europe 1400-1600*, New York 1998, s. 583-97.

En væsentlig del af dette image skyldes bevidste valg fra komponisternes side. Som følge af den evangeliseringsbølge der gik over Europa i 1500-tallet med de protestantiske reformationer og den katolske reform som de tydeligste konsekvenser, distancerede kirkemusikken sig på forskellige måder fra den samtidige verdslige og sensuelle musik, først og fremmest fra den 'liderlige' populære musik, f.eks. den lette madrigal og de erotiske sange i italiensk, fransk og tysk tradition, men også fra den seriøse madrigal med dens alt for 'bastante' udmaling og tydeliggørelse af tekstens ord. Man tilstræbte åbenlyst en klingende værdighed der passede med kirkens reformerede selvforståelse, en form for objektivering af udsettelsen af liturgiord.

Man kan vælge at anse 'glasklokken' for en historisk betingelse for modreformationens kirkemusik og for dens udbredelse. Imidlertid udfordrer netop musikkens perfektion den videnskabelige nysgerrighed og pirrer ønsket om at trænge ind bag dens glatte overflade og bag dens ry for at være tilbageskuende konservativ. De form- og satstekniske elementer i Palestrinatidens musik synes velbeskrevne i den eksisterende litteratur, ligeså dens forhold til modus og tekstbehandling og mange spørgsmål vedrørende placeringen af dens hovedgenrer i forhold til liturgien. Alligevel forekommer det uhyre vanskeligt med de analytiske værktøjer som vi har til rådighed, adækvat at beskrive musikkens udtryk eller dens evne til at kommunikere. I et forsøg på at trænge ind i disse problemfelter har jeg valgt at beskæftige mig med et kirkemusikalsk repertoire der forlængst er gledet helt ud af levende tradition, nemlig et lille udvalg af de *alternatim*-messer der blev skrevet af en gruppe af sin tids mest fremstående komponister, blandt andre Giaches de Wert, Giovanni Contino, Giangiaco­mo Gastoldi og Giovanni Pierluigi da Palestrina, til brug i hertug Guglielmo Gonzagas private fyrstekirke, *la basilica palatina Santa Barbara* i Mantova i årene fra 1560'erne til ind i 1580'erne. Det er en musik som vi kan møde uden fastlåste forventninger om dens stil og musikalske udtryk. Dog møder vi den måske med en forventning om at den er brugsmusik, præget i en sådan grad af sin funktion i gudstjenesten at musikken i dag næppe kan erkendes som kunst og som genstand for æstetisk reception. Den er samtidig i usædvanlig grad reguleret i alle detaljer af den fyrste der bestilte og betalte for musikken.

Det var et normalt villkår for hovedparten af tidligere tiders musikalske virksomhed at den indgik i et tjenende forhold til en bestemmende magt, i et klient-patron forhold hvor musikere, sangere og komponister var klienterne, mens fyrster, institutioner (typisk kirken), lav eller broderskaber var bestillerne og de der betalte. Dette forhold har i 1980'erne været genstand for en ganske intensiv forskning. Under kendeordet 'Patronage' blev sådan forskning dyrket især i engelsk regi som en side af historisk musiksociologi med Iain Fenlon som en hovedskikkelse.²

² Se f.eks. Iain Fenlon: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua I-II*, Cambridge 1980, 1982; Iain Fenlon (ed.): *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981; og Iain Fenlon (ed.): *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, London 1989.

Her studerede man beslutningstagernes forhold til, brug af og styring af musik. Studierne blomstrede i arkivundersøgelser: Hoffers, kirkelige magters og byers forhold blev endevendt og mange nye indsigter vundet, især hvad angår brugen af og oprettelsen af musikalske institutioner til legitimering af politisk magt og interessesfærer.³ Erkendelsen af at opblomstringen af polyfon kunstmusik i 1400-tallet i høj grad skyldes det forøgede behov for kostbar musikudøvelse som oprettelsen af stiftelser og legater til afholdelse af mindegudstjenester og til forbøn for sjælene i Skærsilden skabte, er en udløber heraf. Her har især Barbara Haggh i de senere år gjort sig gældende.⁴ Det er karakteristisk for denne forskning at den mest foregår på grundlag af arkivalier, mens man har haft et ret blufærdigt forhold til det at gå ind i nærmere undersøgelser af den musik der konkret kan knyttes til disse klient-patron forhold. Det er også et vanskeligt område at beskæftige sig med, for ofte synes bestillerne af musikken ikke at have stillet klare krav til musikken ud over at den naturligvis skulle tilpasse sig lokale liturgiske vaner og så selvfølgelig være på højde med og helst nyde anseelse på linie med de førende institutioners musik – eller i det mindste kunne lade som om.

I tilfældet Mantova forholder det sig anderledes. Her regerede en fyrste som selv var en anset komponist. Han havde magt og indsigt til at udvikle sin egen fortolkning af den katolske reforms idealer med hensyn til kirkemusik og til at virkeliggøre denne fortolkning gennem specifikke krav til sine komponister. Ved at studere Mantova-repertoiret kan vi på den ene side få et indtryk af hvordan komponister med forskellig temperament, karriere og alder reagerede på hertugens krav til musikken, og herigennem også af det råderum som musikkens perfektion trods alt tilstod komponisten. På den anden side kan vi forsøge at afdække hvilken interesse hertugen havde i at udvikle en særegen kunstmusik for Santa Barbara og hvilke forbilleder han kunne støtte sig til.

1. Hertug Guglielmo og Santa Barbara

Guglielmo Gonzaga (1538-87) var ikke bestemt for at skulle være hersker i den lille norditalienske bystat Mantova, hvis territorium lå på den frugtbare slette omkring sammenløbet af floderne Mincio og Po og dannede det tysk-romerske

³ Som vidt forskellige eksempler på denne righoldige litteratur kan nævnes Lewis Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984; Craig Wright: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge 1989; Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985; og Frank A. D'Accone: *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 1997.

⁴ Se f.eks. Barbara Haggh: "Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music", *Acta Musicologica* 68 (1996) s. 87-128; og Barbara Haggh, Frank Daelmans & André Vanrie (eds.): *Musicology and Archival Research. Colloquium Proceedings Brussels 22-23.4.1993* (Archives et Bibliothèques de Belgique 46), Bruxelles 1994.

kejserriges østgrænse mod pavestaterne Venezia og Ferrara.⁵ Som yngre søn af Federico Gonzaga, der i 1530 af kejser Charles V var blevet ophøjet fra *marchese* til hertug, kunne han se frem til en karriere i kirkens tjeneste. Da hans ældre broder døde barnløs i 1550 holdt den 12-årige Guglielmo imidlertid på sin ret til fyrsteværdigheden, og han overtog derfor titlen som den tredje hertug. Hans opvækst var præget af en solid kirkelig uddannelse og en glubende interesse for musik. Hans interesser blev støttet og plejet af onkelen kardinal Ercole Gonzaga, Mantovas biskop, der regerede på hans vegne og som også havde været blandt hans broders formyndere.

Ercole Gonzaga (1505-63) var således Mantovas faktiske hersker i 14 år fordelt på to perioder, en opgave han udførte med stor dygtighed. Han var fra starten en førende kraft i den katolske reformbevægelse, og han gjorde Mantovas stift til et mønster for kirkelig administration med hyppig inspektion af stiftets embeder og krav til kleresiet om passende levevis og uddannelse, og efter pavens ønske førte han en barsk, undertrykkende politik overfor Mantovas store jødiske samfund – det sidste var en politik som den økonomisk forudseende Guglielmo dog ikke videreførte. Kardinalen gav i 1545 arkitekten Giulio Romano til opgave at renovere katedralen San Pietro efter retningslinier der senere skulle blive til Tridentinerkonciliets anbefalinger for kirkebygningers indretning og udsmykning. Under ham blomstrede kirkemusikken, bl.a. ved at Ercole betragtede domkirken som sit private domæne og selv aflønnede sin internationalt berømte kapelmester, franskmænden Jacques Colebault (1483-1559), hvis navn blev så tæt knyttet til Mantova i løbet af hans mere end 30-årige virke at han kun kendes under navnet Jacquet af Mantova. I overensstemmelse med kardinalens reformideer komponerede Jacquet udover nogle få lejlighedsværker på latin næsten kun liturgisk musik, i sine modne år i en elegant flydende, gennemimiteret femstemmig sats med vægt på korrekt accentuering af teksten.⁶ Ercole var tre gange kun få stemmer fra at blive valgt som pave, og han endte sine dage som den magtfulde formand for Tridentinerkonciliet. Han døde i 1563 under konciliets afsluttende sessioner.

Der er ingen tvivl om at Guglielmo havde sin onkel som forbillede og at det krævede en kraftanstrengelse at overgå ham i ry og anseelse. Politisk fortsatte han

⁵ Dette og de følgende afsnit står i stor gæld til Knud Jeppesen: "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner Messen Palestrinas. Ein ergänzender Bericht", *Acta Musicologica* 25 (1953) s. 132-79, samt til Iain Fenlon: *Music and Patronage* (Fenlon (1980)), hvor man kan finde en detaljeret undersøgelse af Mantovas musikliv i det 16. århundrede. Se også Fenlons ajourførte beskrivelser i "Patronage, music, and liturgy in Renaissance Mantua" i Thomas F. Kelly (ed.): *Plain-song in the Age of Polyphony* (Cambridge Studies in Performance Practice 2), Cambridge 1992, s. 209-35; og i *Giaches de Wert: Letters and Documents*, Paris 1999, s. 51ff. Mantova-liturgiens baggrund og udvikling gennemgås i Paola Besutti: "Un modello alternativo di controriforma, Il caso mantovano" i Oscar Mischiati & Paolo Russo (eds.): *La cappella musicale nell'Italia delle controriforme. Atti del convegno internazionale di studi del IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento. Cento, 13-15 ottobre 1989* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 27), Firenze 1993, s. 111-21.

⁶ Jf. P. Jackson & G. Nugent (eds.): *Jacquet de Mantua. Collected Works* (Corpus mensurabilis musicae 54) 1970ff.

onkelens linie i hårfin balance mellem Norditaliens stærkere magter, mellem kejseren og paven, assisteret af et fintmasket netværk af alliancer der yderligere blev understøttet af dynastiske ægteskaber. Han blev en dreven administrator der skabte rigdom og tryghed i sin lille stat – brutal i sin magtudøvelse og nøjeregnende i økonomien. Mens hans egen husholdning nærmest var sparsommelig, forstod han værdien af udadvendt pragt ved de rette lejligheder, især ved bryllupper og statsbesøg, og kirken og dens musik omfattede han med en ægte og generøs interesse.

Gonzaga-kapellet i Mantovas domkirke blev snart for snærende for hans ambitioner. Midt inde i Mantovas store slotskompleks i en gård, som tidligere var blevet brugt til boldspil, lod han en ny kirke opføre viet til familiens skytshelgen Santa Barbara. Den blev indviet i 1565, men dele af den blev kort tid senere nedrevet for at give plads til udvidelser bl.a. af hensyn til musikkens standsmæssige udførelse (færdiggjort i årene 1569-72)⁷ – og for at få samme indretning af alteret som i Peterskirken i Rom med central placering i koret, så celebranten kommer til at vende ansigtet mod menigheden, et privilegium der ellers var forbeholdt paven.⁸ Præsternes status var tilsvarende høj. Kirken blev ledet af en abbed der havde status som biskop og refererede direkte til pavestolen, og af seks andre dignitarer samt 12 kannikker der fik rang af grever og apostolske protonotarer. I alt var 64 personer fast knyttet til kirken, inklusive organist og sangere. Som det vigtigste fik Santa Barbara en egen liturgi med en særlig helgenkalender, og i perioden 1568-79 blev der ført intense forhandlinger med Vatikanet om liturgiens indretning. Udformningen af Santa Barbaras *officium* og kalender opnåede pavens godkendelse i 1571. Det satte gang i hertugens bestræbelser for en reform af hele den liturgiske sang såvel tekstligt som musikalsk i overensstemmelse med Tridentinerkonciliets idealer. I 1583 var dette arbejde nået så langt at et nyt missale og breviar opnåede det pavelige *imprimatur*, og det tekstlige grundlag for gudstjenesterne kunne udkomme på tryk. Den tilhørende kirkesang blev indført i store håndskrifter, hvoraf en stor del er bevaret. I Santa Barbaras arkiv findes 24 håndskrevne bøger med reformeret gregoriansk sang, som udelukkende er blevet brugt i denne kirke gennem omkring 200 år.⁹ En af de vigtigste, *Kyriale ad usum ecclesie Sancte Barbare*,¹⁰ rummer således ti messer der tilsammen dækker ordinariusleddene til alle kirkeårets dage.

⁷ En del af disse oplysninger bringes i overskuelig form i Figur 2 (s. 21).

⁸ “Facciamo un Papa di Santa Barbara” (Lad os da lave en pave i Santa Barbara) skal Pius IV have sagt, da han godkendte planerne for kirkens indretning, jf. Fenlon (1980) s. 99. Fire paver var involveret i godkendelse af byggeri, privilegier og beneficier samt liturgi og liturgiske bøger: Pius IV de Medici (1560-65), Pius V Ghislieri (1566-72), Gregor XIII Boncompagni (1572-85) og Sixtus V Peretti (1585-90), jf. Paola Besutti: “Testi e melodie per la liturgia della Capella di Santa Barbara in Mantova” i A. Pompilio et al. (eds.): *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia I-III* (IMS Bologna 1987), Torino 1990, Vol. II, s. 68-77 (s. 68-69).

⁹ Jf. oversigten i Fenlon (1980) s. 203 og Paola Besutti: “Catalogo tematico delle monodie liturgiche della Basilica Palatina di S. Barbara in Mantova” i *Le fonti musicali in Italia, studie e ricerche* 2 (1988), s. 53-66.

¹⁰ Archivio Storica Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: *Kyriale ad usum Ecclesie Sante Barbare*.

Dette store repertoire af enstemmig sang skulle sideløbende ikklædes polyfoni af hertugens musikere. Hen imod 200 håndskrifter og tryk som stammer fra Santa Barbaras musiksamling findes i dag bevaret i *Fondo Santa Barbara* i biblioteket tilhørende Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' i Milano.¹¹ I denne samplings håndskrevne noder finder vi resultatet af den vældige musikalske aktivitet som hertugen satte i gang. Først og fremmest de musikere der var tilknyttet den nye kirke leverede liturgiske kompositioner, men også komponister udefra kastede glans over hertugens projekt – hans brevveksling med Palestrina og de sandsynligvis 11 messer, som den resulterede i, er et berømt eksempel herpå.¹²

Guglielmo Gonzaga var som sagt selv en produktiv komponist, selv om man nok bør overveje hvor stor en rolle rådgivning fra hans ansatte musikere spillede – i hvert fald hørte det til hof- og Santa Barbara-kapelmesteren Giaches de Werts mange pligter at stå til rådighed, når hertugen komponerede.¹³ Hertugen fik udgivet mindst tre sæt trykte samlinger hos Gardane i Venezia, en samling madrigaler (ca. 1583), en med motetter (samme år) og en eller to med udsættelser af Magnificat (1586, gået tabt). Alle samlingerne er anonyme, men deres ophavsmand kan identificeres gennem andres henvisninger til hertugens kompositioner eller gennem håndskrevne noder fra Santa Barbara, der for øvrigt rummer meget mere af hertugens musik (bl.a. tre messer).¹⁴ Det er i den sammenhæng ganske påfaldende, at mens hertugen ikke kunne tillade sig at fremstå offentligt som professionel komponist, som udøver af et erhverv, hyldede de professionelle ham som deres overmand i krybende lovprisninger af hans kompositoriske evner – bortset fra Palestrina der uden at fravige den respektfulde tone tillod sig at foreslå rettelser og forbedringer i hertugens musik. Endnu stærkere virkede hyldesten, når kendte komponister tog hertugens musik som forbillede og komponerede madrigaler over motiver og citater fra hertugens musik som et musikalsk supplement til

¹¹ Jf. *Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi'. Catalogo della biblioteca, fondi speciali 1. Musiche della capella di S. Barbara in Mantova*, Firenze 1972.

¹² Se videre denne artikels afsnit 4. Alene af messer er der i samlingen bevaret 10 af Palestrina, 7 af Giaches de Wert, 5 af Giovanni Contino, 4 af Francesco Rovigo, 3 af Guglielmo Gonzaga selv – i noderne kun markeret som "Serenissimo" – og 2 af Gastoldi samt mange andre (se f.eks. opgørelsen i Jeppesen (1953) s. 143f.), og der er Magnificat-udsættelser, motetter, hymner etc.

¹³ Jf. Carol MacClintock: *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works* (Musicological Studies and Documents 17), s.l. 1966, s. 39-40. I et brev fra august 1586 undskyldte Wert at han tvunget af omstændighederne var nødt til at være borte fra hoffet, mens hertugen komponerede. Brevet er publiceret i Fenlon (1999) s. 141.

¹⁴ Jf. Richard Sherr: "The Publications of Guglielmo Gonzaga", *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978) s. 118-25; og Claudio Gallico: "Guglielmo Gonzaga signore della musica" i *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del rinascimento. Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale ... Mantova, 6-8 ottobre 1974*, Mantova 1977, s. 277-83. Hertugens kompositioner er nyudgivet i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara* (Corpus mensurabilis musicae 108), Vol. I: Masses of Guglielmo Gonzaga and Francesco Rovigo, s.l. 1997 (tre messer); G. Gonzaga (R. Sherr, ed.): *Sacrae cantiones quinque voces* (Venice 1583), New York 1990; G. Gonzaga (J.A. Owens & M. Nagaoka, eds.): *Madrigali a cinque voci* (Venice 1583), New York 1995.

dedikationer og takkeskrivelser.¹⁵ Der kan imidlertid ikke være tvivl om at han besad en betydelig musikalsk indsigt, og at han formåede at sætte et præg på musikken i Santa Barbara der rakte ud over hans levetid.¹⁶

Billedkunsten styrede hertug Guglielmo med samme fasthed. I årene 1578-80 fik han udført otte store malerier til nybyggede sale i Palazzo Ducale, Sala dei Marchesi og Sala dei Duchi, hos den berømte venezianske maler Jacopo Tintoretto (1518-94), hvis atelier i de samme år var beskæftiget med udsmykningen af Dogepaladset og Scuola di S. Rocco i Venezia. Billedserien forherligede Gonzaga-familiens opstigen fra *capitani* til *duchi* gennem 1400- og 1500-tallet med hovedvægten på deres militære bedrifter. I disse store kompositioner havde Tintoretto frie hænder til at udføre sine manieristiske eksperimenter med farveholdning og perspektiv, men seriens program og billedernes detaljer vågede hertugen og hans rådgivere nøje over og forlangte om nødvendigt ændringer.¹⁷ Guglielmo var trods sin strenge religiøsitet en sand efterkommer af sin lige så autokratiske bedstemoder Isabella d'Este (1474-1539), der formede Mantovas musikalske hofkultur i en humanistisk, indfødt italiensk retning og styrede malerne Mantegna, Costa og Correggio med fast hånd i udsmykningen af sit *studiolo* i paladset.¹⁸

Med opførelsen af *la Basilica Palatina di Santa Barbara* og opnåelsen af helt specielle privilegier for kirken fik hertugen skabt en fyrstekirke i Tridentinerkonciliet's ånd – en som navnet siger suveræn (*palatine*) kirke, uafhængig af den katolske kirkes hierarki, kun underlagt pavens myndighed – og hertugens – og som sagt placeret midt inde i slottet. Oprettelsen og styrkelsen af denne institution beskæftigede hertugen sig med i hele sin regeringstid (1557-87). Den stod med sin syntese af arkitektur, styreform, liturgi og ikke mindst den tilhørende, enestående gennemregulerede kirkemusik som et symbol på fyrsteslægten's rodfæstede position i

¹⁵ Det gjorde bl.a. Ludovico Agostino og Girolamo Belli d'Argenta, jf. Sherr (1978) s. 121-22.

¹⁶ Den særlige liturgi i Santa Barbara kan også ligge bag en betydelig del af musikken i Claudio Monteverdis berømte *Vespro della Beata Vergine* der blev trykt i Venezia i 1610. Dels er det muligt at musikken oprindeligt var skrevet til den anden Vesper på en af de to årlige festdage for Santa Barbara, muligvis i 1609, og dels kan fastholdelsen af gregoriansk cantus firmus i salmeudsættelserne og Magnificat forklares med de kirkemusikalske idealer i Mantova – herved fik Monteverdi også frihed til at kombinere den nyeste kompositionsteknik med en konservativ ethos; jf. Graham Dixon: "Monteverdi's Vespers of 1610: 'della Beata Vergine'?", *Early Music* 15 (1987) s. 386-89. Desuden synes Monteverdis brug af hymnen "Ave maris stella" også at ligge nærmere Mantova-versionen end den samtidige romerske ritus, jf. Paola Besutti: "Ave Maris Stella: La tradizione mantovane nuovamente posta in musica da Monteverdi" i Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni & Rodolfo Baroncini (eds.): *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive, Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, Firenze 1998, s. 57-78. Hele spørgsmålet diskuteres i Jeffrey Kurtzman: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, New York 1999, s. 28ff.

¹⁷ Tintoretto's såkaldte 'Gonzaga-cyklus' findes i dag på Alte Pinakotek i München og var i sommeren 2000 centrum i en stor udstilling, der bl.a. dokumenterede ændringerne i billederne gennem røntgenoptagelser, jf. udstillingens katalog *Alte Pinakotek: Der Gonzaga-Zyklus*, Stuttgart 2000.

¹⁸ Jf. Fenlon (1980) s. 15ff.

Mantova, på hertugens engagement i kirkens åndelige liv og på hans status som suveræn fyrste i kejserrigets løse netværk af stater, som kejserens og pavens ligemand.

2. Et reformeret sangrepertoire

Hertugen tog selv livligt del i udformningen af Santa Barbaras liturgi og i reformen af kirkesangen. Den blev reguleret efter de mest 'moderne' principper: Alle barbarismer som længere melismer og irregulære kadencepunkter blev fjernet med hård hånd, betoningerne blev lagt om efter neoklassiske idealer, og alle melodier blev bragt til at passe med moduslæren, som den blev fremstillet i 1500-tallets lærebøger. Melodierne blev nivelleret til at holde sig inden for et omfang på ca. en oktav, spring blev fjernet og unødige kruseduller rettet ud. Begyndelses- og sluttoner i hvert større afsnit af en sang (mellem to dobbeltstreger) blev begrænset til modus' *finalis* og *dominant* (kvinten – i frygisk dog kvarten) samt oktaven over *finalis*, og *dominanten* var den samme tone i plagale som i autentiske tonearter. Noget helt nyt var at det enstemmige messeordinarium blev anskuet som en helhed, der skulle holde sig til samme toneart gennem alle led. Der blev hermed lagt et krav om en stilistisk og harmonisk enhed ind over kirkesangen som var aldeles fremmed for den overleverede gregorianske sang.¹⁹

Et repertoire der kunne opfylde disse krav blev frembragt dels ved at sammenstille elementer fra det romerske repertoire i nye sammenhænge, dels ved betydelige indgreb i eksisterende sange (genkomposition) og endelig ved at skrive helt nye sange. En analyse af melodierne i Santa Barbaras *Kyriale* viser at den sidste af de tre løsninger er blevet brugt flittigt i denne vigtige samling.²⁰ Jeppesen påpeger f.eks. at de samme motiver er blevet anvendt gennem flere nye led i *Missa in Festis Beatae Mariae Virginis*, og at den endelige redaktion og komposition af nye melodier hertil er foretaget af en og samme person.²¹

Den messe vi skal beskæftige os med i det følgende, søndagsmessen, *In Dominicis diebus*, lægger sig ret tæt op af standardrepertoiret. Et element, *Credo*-melodien, kendes dog ikke andre steder fra. Begyndelsen af *Credo* er gengivet i Figur 1 efter Santa Barbaras *Kyriale*. Messen er som denne melodi holdt helt i 2. toneart, *hypodorisk*. Det var *Gloria* og *Sanctus* (fra missa xi) og *Agnus Dei* (missa xiii) også i forvejen i det romerske repertoire, så her har det kun været nødvendigt med mindre justeringer. *Kyrie* (også fra missa xi) er derimod i autentisk dorisk, og har derfor været udsat for en gennemgribende regulering, hvor den effektfulde kontrast med opsvinget til *d'* i *Christe* er blevet nivelleret, så *Christe* holder sig inden for

¹⁹ Se videre Jeppesens analyse af kyrialet i Jeppesen (1953) s. 138f., samt Jeppesens forord til *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954, s. x-xii.

²⁰ Jf. Besutti (1990) s. 70, hvor 19 melodier (6 Kyrie, 2 Gloria, 5 Credo, 5 Sanctus og 1 Agnus) ikke har kunnet findes andre steder, mens 16 melodier udviser varianter til kendt melodistof, og 13 er overtaget uændret.

²¹ Jf. note 19. Besutti (1990) s. 75-76 giver flere eksempler fra samme messe. Hele *Kyriale ad usum Ecclesie Sante Barbare* planlægges udgivet i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara* (Corpus mensurabilis musicae 108) som Vol. VI.

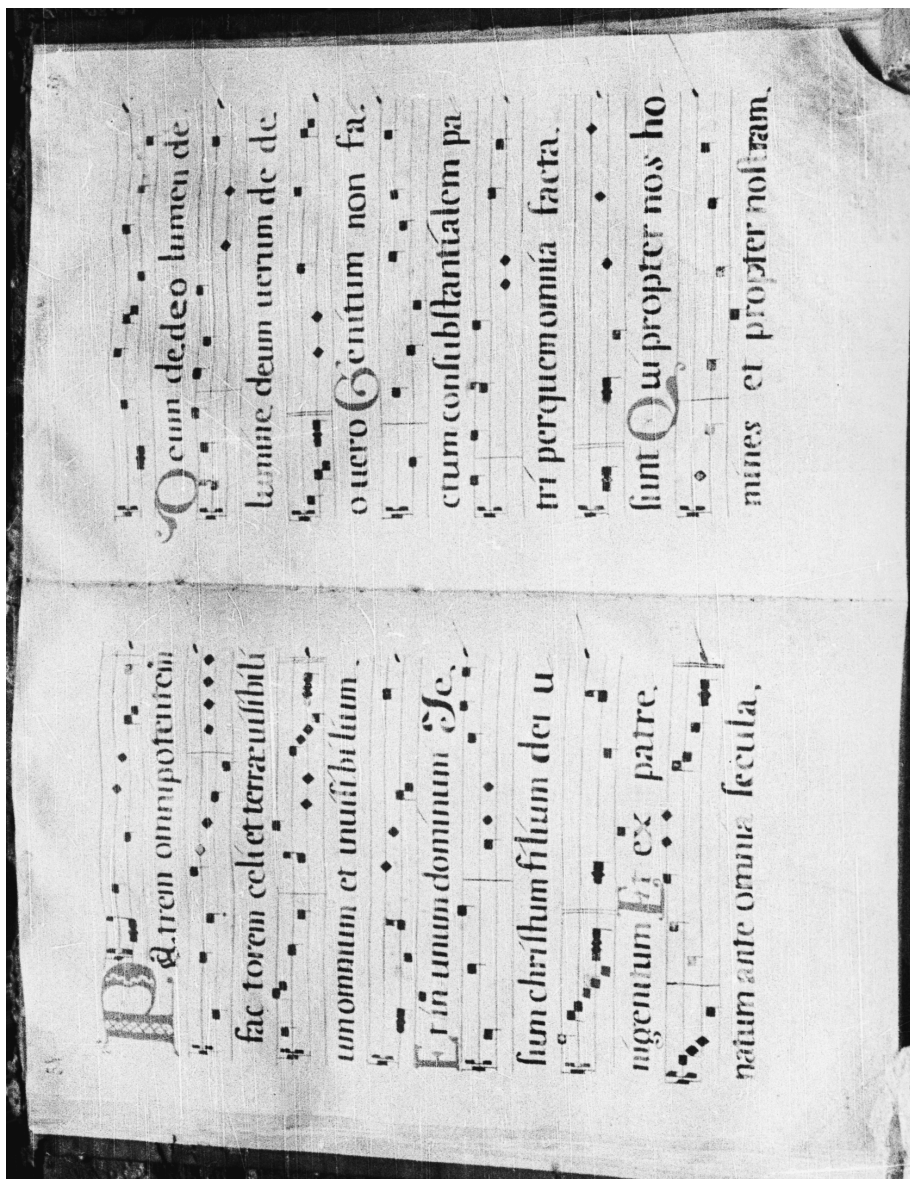


Fig. 1. Credo fra Missa in Dominicis diebus i Archivio Storica Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: Kyriale, p. 54-55 (foto: Knud Jeppesen).

samme septimomfang som Kyrie (se Eks. 1). Melodien er også et godt eksempel på den forenkling der blev foretaget i Santa Barbaras melodistof. Gentagelserne af anræbelserne er blevet fjernet, og den lange form af det sidste Kyrie-råb er blevet bearbejdet til Kyrie II.

Romersk
S Ky - ri - e e - - - le - i - son. iij

Santa Barbara
S Ki - ri - e e - - - le - i - son.

T Chri - ste e - - - le - i - son. iij

SB Chri - ste e - - - le - i - son.

T Ky - ri - e e - - - le - i - son. iij

SB

T Ky - ri - e e - - - le - i - son.

SB Ki - ri - e e - - - le - i - son.

Eks. 1. Sammenligning af Kyrie fra Missa in Dominicalis diebus i standardversionen (romersk – efter Graduale romanum, Tournai 1962, s. 38) og i Archivio Storico Diocesano di Mantova, Santa Barbara, Corali ms 1, sec. XVI: Kyriale (p. 50).*

Den udgave vi kender af kyrialet er sandsynligvis blevet kopieret længe efter tilblivelsen af meget af den flerstemmige musik som hertugen fik skrevet til Santa Barbara. Korbogen repræsenterer den endelige redaktion af ordinariumssangene, som er resultatet af en lang proces. Det er da også påfaldende at der i søndagsmesserne er forskel på hvor tæt Santa Barbara-komponisterne ligger på den endelige redaktion af standardmelodierne, samtidig med at de alle anvender den særlige *Credo*-melodi, som sandsynligvis må være udtryk for en lokal tradition fra før reformerne.

Missae Dominicalis 1592 rummer messer til de af kirkeårets søndage, hvor der ikke er placeret en anden fest, af komponisterne:

1. *Giaches de Wert* (ca. 1535-96)
2. *Francesco Rovigo* (ca. 1540-97)
3. *Giovanni Contino* (ca. 1513-74)
4. *Giangiacomo Gastoldi* (ca. 1555-1609)
5. *Alessandro Striggio* (ca. 1537-92)
6. *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (ca. 1525-94)

3. *Missae Dominicalis* 1592

Kun en eneste samling flerstemmig musik fra Santa Barbaras righoldige repertoire blev trykt i 1500-tallet: *Missae Dominicalis quinis vocibus diversorum auctorum. A F. Iulio Pellinio carmel. mant. collectae*. Den udkom i Milano hos Michael Tini i 1592.²² Udgiveren Guilio Pellini beskriver sig selv som karmelittermunk fra Mantova. Karmelitterne var en af Mantovas mere betydningsfulde munkeordener der havde et antal komponister og musikere i sine rækker.²³ Pellini tilegnede sin samling af seks femstemmige søndagsmesser til hertug Alfonso II d'Este af Ferrara, der var gift med Guglielmo Gonzagas datter Margherita, sandsynligvis i håbet om at samlingen skulle finde anvendelse ikke blot i Ferrara men også i Milano, der var stærkt orienteret efter de katolske reformbestræbelser.

Jeg har valgt at tage udgangspunkt i denne samling, fordi musikken er udvalgt af en person som havde et nært kendskab til musikken i Mantova, og som fandt at disse messer udgjorde den del af repertoiret der havde den største mulighed for at slå an uden for Santa Barbara – sikkert i kraft af søndagsmessernes brede anvendelighed og fordi de tilgrundliggende melodier lå forholdsvis tæt på standardrepertoiret. Desuden er Pellinis udvalg af komponister meget repræsentativt. Ikke alene finder vi her komponister fra næsten tre generationer: Giovanni Contino er født omkring 1513, Palestrina cirka 1525, Giaches de Wert og Allessandro Striggio er født i midten af 1530'erne, Franscesco Rovigo omkring 1540 og Giangiacomo Gastoldi så sent som cirka 1555. Pellini har også grupperet komponisterne med omtanke: Først kommer de ansatte ved Santa Barbara – Wert og Gastoldi var tilsammen kapelmestre i den lange periode 1564-1609, Contino var i kirkens tidlige år med til at fastlægge dens musikalske udtryk, og Rovigo var organist 1573-82, i de år hvor kirkesangen og en stor del af repertoiret blev til. Derefter følger den mantovanske adelsmand og florentinske komponist Striggio og pavernes kapelmester Palestrina – de repræsenterer hertugens evne til at tiltrække berømte musikeres medvirken i projektet.²⁴ Og endelig findes messerne i en let tilgængelig ny udgave.²⁵

²² Sættet af fem stemmebøger er bevaret ukomplet i to forskellige biblioteker, der dog supplerer hinanden: London, King's Music Library (Cantus, Altus, Tenor og Quintus) og Modena, Biblioteca Estense (Altus og Bassus); jf. RISM 1592/1. Jeg har anvendt Knud Jeppesens mikrofilm som er bevaret på Statsbiblioteket i Århus, jf. Christoffersen (1976).

²³ Jf. Fenlon (1980) s. 28.

²⁴ Desuden placerer denne ordning de to mest interessante messer af de kendteste komponister, Wert og Palestrina, først og sidst i stemmebøgerne, en taktik som mange forlæggere benyttede sig af.

²⁵ Siro Cisilino (ed.): *Sei Missae dominicalis a cinque voci di diversi autori raccolte da Giulio Pellini frate carmelitano di Mantova (1592)*, Padova 1981. Cisilino har som C. MacClintock i udgaven af Werts messe (Giaches de Wert: *Opera omnia*, Vol. XVII (Corpus mensurabilis musicae 24), s.l. 1977, s. 1) ikke kendt til Santa Barbaras *Kyriale* og bringer standardmelodier i de monofone *alternatim*-afsnit, derfor er disse udgaver ikke anvendelige til praktisk brug. Henvisninger til andre nyudgaver af messerne (Wert, Rovigo, Contino og Palestrina) finder man i de respektive opslag i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, London 2001.

Alle seks messer bygger som det overvældende flertal af messerne i Santa Barbaras repertoire på *alternatim*-princippet, det vil sige at kun hver anden sætning/ afsnit af sangene udsættes flerstemmigt, og at den ikke-udsatte sang overlades til enten monofon, korisk udførelse eller tjener som grundlag for orgelimprovisation, begge dele i vekslen med det flerstemmige kor.²⁶ I Santa Barbara-messerne spiller *alternatim* størst rolle i de tekstrige led *Gloria* og *Credo*, mens denne liturgis korte *Kyrie* ikke tillader *alternatim*. I *Sanctus* optræder vekslen kun i selve "Sanctus"-råbene, mens resten (Dominus, Pleni sunt, Osanna og Benedictus) er gennemkomponeret. I *Agnus Dei* udsættes en af de tre bønner.

For at få et indtryk af de involverede komponister skal vi se på et enkelt afsluttet element fra de lange rækker af *alternatim*-satser. Jeg har som eksempel valgt et centralt sted i *Credo*, hvor Jesus karakteriseres som "Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt" – "Født, ikke skabt, af samme væsen som Faderen, gennem hvem alting er skabt". Netop dette sted er valgt fordi det lader komponisternes forskelligheder stå særlig klart frem. *Credo*-melodien er som helhed meget enkel, ligner i lange stræk en italiensk sekvens med varierede dobbelte versikler,²⁷ således gentager og varierer "Genitum non factum" melodien til den forudgående sætning "Deum de deo" (begyndelsen af *Credo* er gengivet i Figur 1). I "Genitum non factum" holder melodien sig inden for 2. modus' kvint udvidet med en tone under finalis *d*. Sætningen består af tre segmenter som de fleste komponister har valgt at behandle selvstændigt i imiterende sats, og som jeg i Eks. 2 og i de følgende transskriptioner har forsynet med numre (se Eks. 3-8, hvor også melodien optræden er markeret med + over noderne).²⁸



Eks. 2. *Credo*-afsnit "Genitum non factum" i Santa Barbara: *Kyriale*, p. 55.

²⁶ Om *alternatim* se videre afsnit 5 og Figur 3, s. 44.

²⁷ Jf. David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford 1993, s. 183-85.

²⁸ Nodeeksemplerne er gengivet i en rytmisk reduktion 1:2 efter Pellinis trykte udgave *Missae Dominicalis* fra 1592 der for disse satsers vedkommende er uden fejl. Tekstlægningen er også komplet og fejlfri (her har det kun været nødvendigt hos Palestrina (Eks. 8) at flytte stavelsen "-ctum" i Tenor takt 10 fra halvnote *a'* til første slag i lighed med Quintus takt 15). Alle seks messer er i stort set samme nøglekombination uanset transpositionen af *Credo*-melodien, nemlig: Cantus *c1*, Altus *c3*, Tenor *c4*, Bassus *f4* og Quintus *c4* (hos Contino og Gastoldi dog *c3*).

ca. 1513	Giovanni Contino fødes i Brescia.
1525/26	Giovanni Pierluigi da Palestrina fødes i Palestrina.
1535	Giaches de Wert fødes i Ghent (?).
1536/37	Allessandro Striggio fødes i Mantova.
1538	Guglielmo Gonzaga fødes i Mantova.
ca. 1540-51	Contino kapelmester hos biskop Christoforo Madruzzo i Trento.
1541/42	Francesco Rovigo fødes.
ca. 1543	Wert i forbindelse med Gonzaga-familien, i huset hos Guilio Cesare i Rom.
1550	Hertug Francesco Gonzaga dør, hans broder Guglielmo arver titlen, kardinal Ercole Gonzaga står i spidsen for formynderskabet, mens Guglielmo er mindreårig.
1551-55	Wert i Novellare hos Alfonso Gonzaga og i Mantova.
ca. 1555	Giovanni Giacomo Gastoldi fødes i Caravaggio.
1557	Guglielmo Gonzaga overtager styret i Mantova.
1559-87	Striggio i tjeneste ved Medici-hoffet i Firenze.
1561	Guglielmo Gonzaga gifter sig med Eleonora d'Austria; Ercole Gonzaga præsiderer over Tridentinerkonciliets 3. samling; Contino kapelmester ved domkirken San Pietro i Mantova.
1561 nov.	Opførelsen af Santa Barbara begynder.
1562 maj	Santa Barbara indvies.
1563 jan. (ca.)	Arbejdet på en ny og større basilika på samme grund påbegyndes.
1563	Kardinal Ercole Gonzaga dør i august, og konciliet afsluttes i december.
1563-65	Wert i Milano som kapelmester hos guvernøren.
1563-65	Contino tilknyttet hofkapellet og domkirken ved siden af forpligtelser i Brescia.
1564 okt.	Alter og krypt i den nye basilika indvies.
1564 dec.	Wert fungerer allerede i Milano som kapelmester ved Santa Barbara og sender en messe til Mantova.
1565 maj	Den nye Santa Barbara indvies.
1565 efterår	Wert i Mantova som kapelmester ved Santa Barbara.
1567	En madrigal af Guglielmo Gonzaga publiceres i Werts 4. madrigalbog.
1568, 2. febr.	Palestrinas første brev til hertug Guglielmo Gonzaga (sandsynligvis vedlagt <i>Missa Sine nomine</i> a 4).
1568-79	Forhandlinger med Vatikanet om en særlig Santa Barbara-litugi.
ca. 1568	Contino vender tilbage til Mantova, status i byens musikliv ukendt.
1569-72	De sidste udvidelser og færdiggørelse af Santa Barbara.
1571	En pavelig bulle godkender officiets form i Santa Barbara.
1572	Gastoldi subdiakon ved Santa Barbara.
1573	Arbejdet med en reform af sangene i officiet begyndes.
1573 juni	Contino <i>decanus</i> ved Santa Barbara.
1573	Continos <i>Missae quinque vocibus</i> udkommer i Milano, indeholder bl.a. tre messer, som parafraserer ældre <i>alternatim</i> -messer for Santa Barbara.
1573-82	Rovigo organist ved Santa Barbara.
1574 før 4. marts	Contino dør i Mantova.
1574 juni	Palestrinas <i>Missa in Duplicibus Maioribus</i> kopieres i Santa Barbara.
1578 okt.-apr. 79	Palestrina komponerer ni messer til Santa Barbara.
1579-87	Gastoldi underviser novicer ved Santa Barbara i kontrapunkt.
1580 okt.	En <i>Missa Dominicalis</i> af Palestrina kopieres i Santa Barbara.
1580-85	To håndskrifter fra Santa Barbara rummer Striggios <i>Missa dominicalis</i> .
1582 og 1585-86	Gastoldi kapelmester ved Santa Barbara under Werts sygdom.
1583	Santa Barbaras missale og breviær opnår pavelig godkendelse og trykkes.
1587	Striggio vender tilbage til Mantova.
1587 aug.	Guglielmo Ganzaga dør.
1588	Gastoldi udnævnes permanent til kapelmester ved Santa Barbara.

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

6

2

C

A

T

Q

B

12

3

C

A

T

Q

B

18

C

A

T

Q

B

Lyrics:

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 3. *Giaches de Wert: Missa Dominicalis, Credo (3. alternativ-afsnit).*

Komponisterne i Missae Dominicalis

Giaches de Wert kom som 18-årig i forbindelse med Gonzaga-familien,²⁹ og i slutningen af 1564 blev han udpeget til kapelmester ved Santa Barbara og hoffet i Mantova. Han blev i Mantova resten af sit liv som byens førende musikerpersonlighed. Fra 1582 beskæftigede han sig dog stadig mindre med Santa Barbara. Han har en meget stor produktion af musik til kirken, messer, salmer, hymner, Magnificat-udsættelser og en passion, som i dag er lidet kendt, idet hans ry især hviler på de trykte motet- og madrigalsamlinger.

Hans søndagsmesse er i *hypodorisk* ud fra *g* med melodistoffet transponeret en kvart op. "Genitum non factum" er en udspekuleret og ekspressiv, kompakt kontrapunktisk sats (Eks. 3). Cantus bringer hele melodien i rolige nodeværdier i en rytmisk svævende form, der muligvis gengiver karakteren af dens monofone foredrag. Den er kun udvidet med en kadencevendig til *g'* i t. 18-19 og med en extension til den åbne slutning i tertsstilling (t. 20-21). Den rummer dog en frapperende ændring, nemlig den forstørrede sekund mellem *b'* og *c#*" i takt 11, der fremhæver slutningen af "consubstantialem Patri" effektivt. Cantus 'svæver' på et imiterende væv i understemmerne der helt springer melodisegment 2 over. Melodistoffet bruges fleksibelt, dog hele tiden med bibeholdelse af de rytmiske karaktertræk der giver hvert segment identitet, f.eks. den punkterede begyndelse der også sætter Cantus i gang. Segment 1 kommer i alt syv gange med skiftende afstand og segment 3 fem gange (i Altus tonalt modificeret).

Wert instrumenterer mesterligt for de fem stemmer.³⁰ Han venter med Bassus' indsats i forlængede nodeværdier til den kan yde Cantus maksimal støtte. Inden da har han sparket Cantus' 'svæven' i gang med en serie – for kirkestilen ganske ukonventionelle – dissonanser (t. 4-5). Ideen må her bestå i en serie i sig selv upåfaldende kvartforudhold i tostemmige *contrapunctus*-forløb, alle korrekt opløst: t. 4.1 mellem Q og T, t. 4.2 C og A (samtidig septim til Q), t. 5.1 C og A (ikke dissonerende i firstemmig sats), og t. 5.2 A og Q (samtidig sekund til C). Ophobningen er påfaldende efter den harmonisk statiske, men rytmisk accellererende indledningsimitation. Især Cantus' første højtone *c''* henleder opmærksomheden på melodiens tilstedeværelse i toppen af satsen; den indføres ganske vist konsonerende i forhold til Tenor, men forstærker effekten af synkopedissonansen i Quintus, så den selv får virkning som dissonans, inden den egentlig bliver det i t. 4.2. I takterne 10-15 svinger Bassus sig op og understreger ikke blot igen ordet "Patri" med et retorisk lille sekstspring over Quintus (t. 13-14), men forhindrer også effektivt ved et opsving til det samme *b* (t. 11) at Cantus' effekt på "Patri" afsvækkes af sangerne – desuden undgår Wert paralleller med Altus og Quintus. Uden dette kunne Cantus-sangerne let lade sig forlede af *c#'* og *f#'* i Quintus og Altus (t. 10.2) til at synge *b#'* i t. 11 – samtidig støtter Bassus hermed et pludseligt

²⁹ Jf. Fenlon (1999) s. 26.

³⁰ For en skitse om 'vokal instrumentation', se min artikel "Josquin og stemmernes klang. Et forslag om analyse af vokal instrumentation", *Musik & Forskning* 27 (2002) s. 7-24.

‘drive’ mod *d*. Det tredje melodisegment er formet som en typisk tenor-slutning i et *contrapunctus*-forløb. Wert undgår denne banalitet ved efter en næsten kanonisk gennemføring af segmentet at lade Bassus have det sidste ord i dobbeltoktaven under Cantus, ved at udnytte at segmentets start også kan bruges som bas til kadenceformlen i Cantus og Quintus (t. 19-20).

Inden for 21 brevis-takter, der ud fra en harmonisk analyse helt konventionelt bevæger sig fra grundtone til kvint og tilbage igen, får Wert skabt en stejlt stigende intensitetskurve til “Patri” som aftrappes gennem den kanonlignende anden halvdel. Det opnås gennem stemmernes differentiering, en kalkuleret brug af dissonanser og en enkelt usædvanlig melodisk progression, ved kontrapunktisk fantasi og ikke mindst ved ‘timing’ af satsens tæthed – de to ‘supernumerære’ indsatser i Tenor og Quintus på *d* (t. 6 og 8) spiller også en rolle i opbygningen – og ved helt at undlade opbremsende, konventionelle kadencevendinger i forløbet. Denne sats er ikke typisk for alle afsnittene i Werts *alternatim*-udsættelser, det er tydeligt at tekstens mening har fremkaldt denne særlige tolkning, men overalt finder man den samme virtuose, smidige beherskelse af kontrapunktteknikken.

I forhold til Werts *tour-de-force* kan eksemplerne fra de øvrige komponisters hænder virke blegere, men de har alle karakteristiske træk og i nogle tilfælde interessante løsninger at byde på.

Francesco Rovigo studerede fra 1570 orgel hos bl.a. Claudio Merulo i Venezia og blev herefter organist ved Santa Barbara i årene 1573-82. Efter en periode som organist i Graz virkede han igen i Mantova fra 1591. Hans sats bygger på samme fortolkning af teksten som Werts med hovedvægten på “*consubstantialem Patri*” i en grad så tredje segment “*per quem omnia facta sunt*” næsten bliver en biting, kortfattet udsat i regelret tenorsats (Eks. 4). Kun tenoren bringer alle tre segmenter. Forløbet formes som en stigning i to faser: Først imiteres segment 1 i alle fem stemmer med Tenor som sidste indsats. Påfaldende er her at Altus og Bassus, der sætter ind på kvinten, indfører et *b* for *e* der farver satsen frygisk og driver det klanglige mod *d*. Andet segment starter som en fri unison kanon i Tenor og Quintus (t. 8-12), men den drukner næsten i den kompakte sats. Efter en ‘falsk’ start i Altus (t. 10) klinger segmentet nærmest triumferende igennem i kvartkanon i Cantus og Altus afsluttet med en udbygget kadence til *d*” på “Patri” i Cantus (t. 15-17). Bortset fra i den indledende imitation deltager Bassus ikke i melodistoffets udvikling, men fungerer som harmonisk bas.

Det klanglige forløb er nøje beregnet med stigning til højtone og modalt farveskift. Begyndelsens frygiske farvning med det nedadrettede halvtone-trin mærkes helt til t. 13. Efter kadencen til *g* i t. 8 presses satsen sammen med Cantus reciterende på *d*’. Det giver plads for Altus’ indsats med andet melodisegment på *f*’ som forberedelse til kanonen i Cantus og Altus fra t. 12, der fører til satsens højtone *d*” og nu i dorisk med *e*” som eksponerede toner i Altus og Quintus (t. 15-16).

Giovanni Contino havde en lang karriere centreret om Brescia, Trento og Mantova. Han kom i 1539/40 i tjeneste hos biskop (senere kardinal) Christoforo Madruzzo i Trento og fungerede som hans kapelmester under Tridentinerkonciliet.

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

6

13

C

A

T

Q

B

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum, non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem, Pa - tri, Pa - tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 4. Francesco Rovigo: Missa Dominicalis, *Credo* (3. alternatim-afsnit).

Hans *Missarum liber primus* fra 1561 er tilegnet kardinal Madruzzo, og indeholder musik fremført under konciliet, bl.a. tre messer over liturgiske *cantus firmi*, en på denne tid ret gammeldags procedure. I hans motetsamlinger finder man motetter skrevet til bestemte lejligheder under konciliet, bl.a. *Austriæ stirpis* til brylluppet mellem Francesco Gonzaga og Katharina d'Austria i 1549, sandsynligvis skrevet til brudens indtog i Trento på vej til Mantova.³¹ Hans musik karakteriseres af udstrakt brug af *cantus firmus*, diskret imiterende stil, og ved at hans reaktion på

³¹ *Modulationum*, sv (to bøger) og 6v, alle fra 1560, jf. Iain Fenlon: "Contino, Giovanni" i *The New Grove Dictionary* 6 (2001), s. 344-45.

billeder i teksten (gælder også hans madrigaler) er sjældne og tilbageholdende.³² Årene 1551-61 tilbragte han som kapelmester ved katedralen i fødebyen Brescia. I Mantova fungerede han i perioden 1561-65 samtidig med at han beholdt forbindelsen til Brescia, i 1561 som kapelmester ved domkirken San Pietro og derefter tilknyttet hofkapellet. Han var igen i Mantova i årene inden sin død, måske allerede fra 1568 – i sidste del af perioden nærmest som en højagtet pensionist, fra juni 1573 med titel af *decanus* (leder af præstekollegiet) ved Santa Barbara. I dag er han næsten glemt, men i 1500-tallet var hans musik vidt udbredt, og meget tyder på at hans stil har haft indflydelse på hertugens idealer. Den unge Guglielmo Gonzaga eller måske snarere kardinal Ercole Gonzaga må have hørt Contino og hans musik i Trento og have sørget for at han kom til at arbejde ved den nye kirke i Mantova. Formidleren kan også have været kardinal Madruzzo, som var en vigtig patron for kirkemusik, reformator og en nær ven af Ercole Gonzaga – han besøgte også Mantova efter Ercoles død.

Continos messe transponerer ikke melodistoffet og er følgelig hypodorisk ud fra *d*. Den dybe beliggenhed modvirker i nogen grad messernes generelle bestræbelser på at gøre melodien mest muligt hørbar. Derfor bringer Contino i "Genitum non factum" (Eks. 5) efter indsatser i Altus og Bassus med melodiens første tre toner udelukkende det første melodisegment transponeret en kvint op, i Tenor (to gange!), i Quintus og i Cantus – den sidste, høje indsats sikrer melodiens genkendelighed. Efter kadence til kvinten imiteres segment 2 fra Bassus (*loco*) til Quintus (kvinttransposition) og endelig i oktaven i Cantus. Den sidste indsats dækkes delvist af den højere Altus. Sidste melodisegment høres tre gange i fuld skikkelse: i Cantus i oktaven, og *loco* i Bassus (t. 18) og i Tenor, hvor det danner basis for den åbne kadence. Undervejs markerer Contino to indsatser i kvarttransposition i Quintus (t. 16) og Bassus (t. 21), begge gange med synkoperet (sekund-)dissonans i indsatsen som kunne få sangerne til at indføre et *c*# og dermed yderligere maskere melodibrugen. Startens harmoniske retning mod kvinten afbalanceres i anden halvdel af en drift mod kvarten, især med indførelsen af *b* i t. 15 og 22, som dog samtidig understreger den doriske forankring. Continos udsættelse forholder sig neutralt til tekstens mening. Den yder en værdigt balanceret, smidigt sammenføjet fremførelse af melodien, en udsættelse som opfylder alle forskrifter for kontrapunktisk lærdom.

Den kendte komponist af lette madrigaler og balletti *Giangiacomo Gastoldi* kom som 18-årig til Santa Barbara som sanger, i årene 1579-87 underviste han de nyansatte i kontrapunkt og kirkesang, og i 1588 efterfulgte han Wert som kapelmester efter at have fungeret som afløser i Werts sygdomsperioder. Han har en stor produktion af kirkemusik som vandt genklang også uden for Mantova og blev udbredt i mange trykte udgaver.

³² *The New Grove Dictionary* 6 (2001) s. 344-45. Fenlon skriver også her at Contino en kort periode var kapelmester ved Santa Barbara. Der synes ikke at være belæg herfor, især da oplysningen afvises i Fenlon (1999) s. 53 note 99. Det må være en trykfejl for San Pietro. Imidlertid kan der ikke være tvivl om at Contino var knyttet til Santa Barbara i en eller anden kapacitet.

The image displays a page from a musical score for a five-part vocal setting, likely a Mass, in D major. The score is written for five voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Quintus (Tenor), Tenor, and Bassus. The music is in common time (C) and features various ornaments (marked with '+' signs). The lyrics are in Latin, and the score includes measures numbered 8, 15, and 21.

Vocal Parts:

- Cantus:** Soprano part, starting with a whole rest followed by a half note G4.
- Altus:** Alto part, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a half note B4.
- Quintus:** Tenor part, starting with a whole rest followed by a half note G3.
- Tenor:** Tenor part, starting with a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3, and a half note C3.
- Bassus:** Bass part, starting with a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, E2, D2, and a half note C2.

Lyrics (Latin):

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum,
 Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa -
 fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con - sub -
 ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa -
 ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri,
 ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con-sub-
 a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta
 stan - ti - a - lem Pa - tri
 tri per quem om - ni - a fa - cta sunt,
 con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem
 stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta
 sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 om - ni - a, per quem om - ni - a fa - cta sunt.
 sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 5. Giovanni Contino: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

6

12

18

Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fa - cta sunt, Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt, om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 6. Giangiacomo Gastoldi: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Hans “Genitum non factum” (Eks. 6) viser en betydelig bevidsthed om Werts udførelse af samme afsnit, men bringer også nye elementer i spil. Som hos Wert præsenteres segment 1 syv gange imitatorisk i samme på en gang karakteristiske og fleksible rytmisering, først fire gange på tonerne *g*, *d'*, *g* og *g'* (Q, A, T, C), hvilket fastslår den *g*-doriske modus, derefter tre gange på *d*, *d'* og *g* (B, Q, T) – Bassus’ sene indsats (t. 6) på kvinten antyder en drejning mod *d*, som dog hindres af Tenorens indsats med fuldt udbygget kadence til *g*. Denne kadence understreges med en serie på hele fem septimforudhold i træk t. 8-10 i Altus og Cantus. Som hos Wert tjener synkopedissonansen til at stramme forløbet, men mens Wert undgik kadence, understreger Gastoldi her retningen mod kadencen i t. 11. Efter den starter noget nyt: Melodisegment 2 føres som cantus firmus i to trestemmige forløb, først i Altus (t. 11-15) derefter i Bassus (t. 13-17). Over disse segmenter har Gastoldi sat en smægtende frase i overvejende parallelle tertser med teksten “*consubstantialem Patri*” i Cantus og Quintus (t. 11-13) som varieres i Quintus og Tenor (t. 13-16). Disse fraser er kortere end segment 2, hvilket tillader Gastoldi at lade de trestemmige formationer overlappe (vist grafisk i Eks. 6). Også segment 3 overlapper disse formationer, idet Cantus sætter ind allerede t. 15 på satsens højtone, og det bliver samtidig den eneste regelrette præsentation af segment 3. I de følgende indsatser i Quintus, Bassus og Altus modificeres melodien, så den lettere føres i en imiterende, mere livligt figureret sats end vi hidtil har set. Identiteten af segment 3 forstærkes ved at Gastoldi konsekvent har indført en synkopedissonans i melodistumpens start og i tre af fire tilfælde også et kryds foran opløsningstonen – det er næppe tænkeligt at sangerne ikke også har sunget *c#* i den sidste indsats i Altus (t. 20).

Efter den rolige start lader Gastoldi dissonanskæden understrege den sidste, syvende indsats af melodisegment 1. Herefter skifter karakteren til en illusion af to trestemmige kor der svarer hinanden. De er skrevet over segment 2 som imidlertid aldeles overskygges af de eufoniske parallelle tertser. Kontrast i satsform og dissonanstæthed til det forudgående fremhæver tekststykket “*consubstantialem Patri*”. Slutningen er kontrapunktisk mere neutral, afbalancerer med livlig figuration kontrasten i satsens midte, samtidig med at satsen topper med indsatsen af segment 3 “*per quem omnia facta sunt*” lagt ind over det sidste ‘halvkor’. Som Wert får Gastoldi det maksimale udtryk ud af 23 brevis-takter, der harmonisk holder sig til *g*-dorisk med en tendens til udsving mod kvinten i midten.

Alessandro Striggio var en adelsmand fra Mantova, som udførte den næsten uhørte balancekunst at være hofmand i Mantova, en ven af hertugen, samtidig med at han i 28 år (1559-87) virkede som højtageret instrumentalist og hofkomponist ved Medicihoffet i Firenze. Hofmanden og tjeneren blev holdt adskilt af geografien. Mens han nød vidtstrakt berømmelse som virtuos og komponist af madrigaler og teatermusik, havde han meget lidt lejlighed til at komponere kirkemusik. To håndskrifter i Santa Barbaras arkiv, der kan dateres til perioden 1580-85, indeholder hans søndagsmesse, der er den knappest formulerede blandt messerne i Pellinis samling. De fleste *alternatim*-afsnit er dog ikke så kompakte som hans

Cantus
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub -

Altus
Ge - ni - tum non fa -

Tenor
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan -

Quintus
Ge - ni - tum non fa - ctum

Bassus
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti -

6
C
stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

A
- ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

T
ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Q
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

B
a - lem, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 7. *Allessandro Striggio: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).*

udsættelse af “Genitum non factum” (Eks. 7), men bruger imiterende sats i større udstrækning. Her føres melodien som ubrudt cantus firmus i Tenor kun tilsat to ekstra toner i t. 4. Modstemmerne til tenoren markerer imitation af et faldende motiv (C og B) og et stigende (Q og A). Tenormelodien præger ikke de øvrige stemmer, men serveres dybt indpakket i en effektiv, men upåfaldende femstemmig sats.

Giovanni Pierluigi da Palestrina var vist aldrig selv i Mantova. En forhandling om at han skulle overtage embedet som kapelmester efter Giaches de Wert strandede på uforenelige størrelser: Palestrinas honorarkrav og hertugens sparsommelighed. Men de korresponderede fra 1568 til hertugens død – i alt 12 autografe breve fra Palestrina er bevaret i Mantova – og Palestrina kom snart til at rådgive hertugen vedrørende hans egne kompositioner. I slutningen af 1570’erne viser korrespondancen at Palestrina leverede mindst ni messer til Santa Barbara. Der er ikke belæg for at regne søndagsmessen, som ikke findes bevaret blandt Santa Barbaras håndskrevne noder, til denne leverance. Den har også nogle få særtræk, som peger på et andet kompositionstidspunkt.

“Genitum non factum” (Eks. 8) er i Palestrinas hænder en imponerende komposition i d-dorisk, den længste blandt eksemplerne, 28 brevis-takter, hvor alle tre elementer i melodien tillægges lige stor vægt i en gennemført imiterende sats. Første segment begynder og slutter en kvint oppe for at gøre melodien hørbar.

Cantus
 Altus
 Tenor
 Quintus
 Bassus

1
 Ge - ni - tum non fa - ctum, ge - ni - tum non fa - ctum, non fa - ctum,

8
 non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri,

15
 tri, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a fa - cta sunt,

22
 quem om - ni - a fa - cta sunt, per quem om - ni - a fa - cta sunt,

Eks. 8. G.P. da Palestrina: Missa Dominicalis, Credo (3. alternatim-afsnit).

Palestrina synes til start at antyde en tredelt rytme med de tre første indsatser, men så kommer Cantus ind 'for sent', og melodisegmentet bliver for hver indsats rytmisk kortere. Samtidig understøtter synkopedissonanserne fornemmelsen af at Palestrina 'skyder' en todelt takt ind inden Cantus-indsatsen. Første synkope ligger under Altus' temaindsats (t. 4.1), den næste kommer hvor Cantus skulle have sat ind (t. 5.2), den tredje under Cantus' faktiske indsats (t. 6.2), og de to sidste i denne omgang med tre slags (*semibreves*) mellemrum (t. 8.1 og 9.2). Med disse 'enkle' greb får Palestrina skabt en vidunderligt flydende rytme og samtidig rettet ørerne ind på melodien i Cantus. Bassus kommer først med i behandlingen af segment 2. Dette segment bringes imiterende i fleksibel rytmisering i alle fem stemmer (samt en antydning af indsats i Cantus i kvinten t. 12). Kontrapunktikken er formet som tostemmige oktavtætføringer, først frit (A-B og Q-(C)), derefter strengt (C-T fra t. 15). Uden kadence fortsætter denne karakter i en femstemmig tætføring af tredje segment (B-Q-T-A-C fra t. 17) overlappende udsættelsen af forrige segment. Satsen afsluttes med en reel tenorudsættelse af segment 3 – i overensstemmelse med melodiens karakter.

Det er tydeligt at Palestrina har gjort sig umage for at behandle alt melodistof imiterende kunsthærdigt og varieret. Det bliver en balancegang mellem streng gennemføring af segmenterne og fleksibel frasering. Satsen tyndes hele tiden ud med pauser, så den ikke bliver for massivt enstonig – det meste af tiden klinger kun tre eller fire stemmer. Samtidig undgås fragmentering gennem den flydende, nuancerede harmonik samt ved tilføjelse af overledningsfigurer, 'haler', når en stemme har nået måltonen, mest karakteristisk er Quintus t. 10.1 og Cantus t. 24.2. Hovedindtrykket af satsen er elegant lærdom. De omtalte 'haler' samt placeringen af synkopedissonanser i åbningsimitationen virker meget lidt karakteristiske for Palestrina.³³

Brugen af melodiforlæg i Missae Dominicalis

I de her gennemgåede eksempler – fra samme sted i søndagsmessens *Credo*-del – er der ikke væsentlige forskelle at spore i komponisternes melodiforlæg. Det er der, som tidligere nævnt, i messens øvrige dele der bygger på kun let reviderede melodier fra standardrepertoiret, og her skiller Palestrina sig i nogen grad ud. På samme måde som han fik sendt melodiforlæggene til sig i Rom, da han i 1578-79 leverede ni messer, må han have fået bearbejdede melodier til *Missa Dominicalis* tilsendt, for hans udsættelser stemmer i meget vid udstrækning overens med de melodiformer vi ser i det bevarede *Kyriale*. Gastoldi bruger tydeligvis de samme forlæg, selv om han forholder sig friere til dem og ikke som Palestrina følger dem så nøje at man kan rekonstruere endog forlæggets tekstning.

For at illustrere melodistoffets optræden hos de forskellige komponister kan vi se på *Gloria*. I standardrepertoiret strækker melodien sig kun over kvinten c-g

³³ Knud Jeppesen betragtede da også denne messe som et *opera dubium*, indtil han fandt de øvrige Mantova-messer, hvor de samme træk sporadisk optræder, jf. Jeppesen (1953) s. 178 note 37.

med en drejning op til *a* i den sidste sætning "... in gloria Dei Patris".³⁴ I Santa Barbaras *Kyriale* er den mest iørefaldende forskel at omfanget er udvidet nedad til *A*, så sangen dækker det fulde hypodoriske omfang. På denne måde undgås også tonerne *c* og *e* i begyndelsen af sætninger eller anråbelser. To af disse revisioner optræder i afsnit som er udsat flerstemmigt, nemlig i "Domine Deus, Rex celestis" og "Qui tollis peccata ... suscipe". I det første tilfælde starter den tredje anråbelse "Deus Pater omnipotens" på *c* i standardversionen. Dette genfinder man hos Wert, Rovigo, Contino og hos Striggio (transponeret op en kvint i Cantus), mens anråbelsen hos Gastoldi og Palestrina begynder på *A*. "Qui tollis peccata" begynder i standardversionen med et karakteristisk tertsfald:



Det bliver i Santa Barbaras *Kyriale* ændret til:



Wert, Gastoldi og Palestrina bringer denne version med små variationer i de små ligaturer med to toner. Rovigo og Contino derimod bygger begge på en version af melodien, hvor starttonen er ændret fra *e* til *d*. Contino former starten til et magtfuldt motiv: *d, c, d, G*, som også Rovigo bruger i forskellige varianter. Striggio synes nærmest at holde sig til standardversionens tertsfald (*e, c-d* – en kvart højere i Cantus og Tenor), selv om han også i de imiterende indsatser bruger en melodi-begyndelse der mere ligner Santa Barbara-versionen (*d, c-d*).

Midt i "Qui tollis" findes ordet "suscipe" som et flertal af komponisterne tydeligt fremhæver, og i *Kyriale* synges det enkelt og klart



– uden udsmykninger af nogen art på de tre stavelser. Palestrina bruger formlen



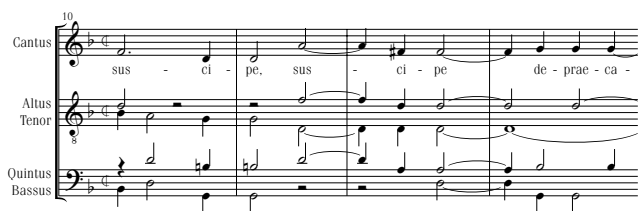
udsat i recitation på lysende C-akkorder. Det er et af de få steder hvor Palestrina forlader den konstant imiterende satsform til fordel for homofoni, og det videreføres i ekspressivt modulerende dobbeltkorsvirkning (med indførelse af først *f#* og derefter *c#*).³⁵ Striggio, Gastoldi og Contino bruger samme formulering af melodien som Palestrina blot i mere imiterende forløb, som dog stadig får stedet til at stå frem i kraft af den insisterende figur. Kun Wert og Rovigo bruger den helt korte form, Wert frit med gentagen recitation på akkorder med iørefaldende tværstandsvirkning i g-dorisk (se Eks. 9), mens Rovigo imiterer tertsfaldet *a, f, f* over et orgelpunkt på *d*.³⁶

Disse observationer antyder at melodistoffet til Santa Barbaras liturgi har fluktueret i detaljer i årtierne inden det blev kodificeret i kyrialet, og at man ikke ved hjælp af søndagsmesserne kan beskrive en lineær udvikling i redaktionen af melo-

³⁴ Jf. *Graduale romanum*, Tournai 1962, s. 39*– 40*.

³⁵ Cisilino (1981) s. 181–82, t. 10–18. Det andet tilløb til homofon deklamation findes ikke overraskende i *Credo*, "Et incarnatus", s. 192, t. 1ff.

³⁶ Cisilino (1981) s. 10, t. 10–13, og s. 41, t. 13–16.



Eks. 9. *Giaches de Wert: Missa Dominicalis, Gloria* (6. alternatim-afsnit, t. 10-13).

dierne. Ser man på den kronologiske oversigt (Figur 2) står det klart, at Wert og Striggio kan have skrevet deres messer fra midten af 1560'erne og frem til begyndelsen af 1580'erne, Contino sin før 1573 og sandsynligvis i slutningen af 1560'erne, Rovigo i løbet af 1570'erne, Gastoldi fra slutningen af 1570'erne og frem til midten af 1580'erne, mens Palestrinas messe nok skal placeres i 1570'erne.³⁷ I de tre her omtalte variantsteder i *Gloria* følger Contino enten standardversionen eller en tidlig Santa Barbara-revision – og i *Kyrie II* anvender han således også den traditionelle form, mens *Christe* klart er den reviderede version i hypodorisk (se Eks. 1). Den meget yngre Rovigo følger stort set Contino hele vejen gennem sin messe, dog med brug af Santa Barbara-versionen i *Kyrie II*. Striggio ligger også i høj grad på linie med Contino, men ligger tættere på standardmelodierne, som om hans kendskab til Santa Barbara-versionen indskrænker sig til de vigtigste steder som *Christe* og *Credo* – eller at revisionen på kompositionstidspunktet ikke var særligt vidtgående. Kapelmesteren Wert følger kyrialets formuleringer i to af de tre fremtrukne steder, men ignorerer den reviderede udgave af *Christe* – bruger i stedet en flot svunget hypodorisk melodi, måske hans eget bud på hvordan *Christe* burde være. På samme måde kan den korte, fyndige udgave af “suscipe” være hans bud på en revision af melodien, som til forskel fra *Christe* fandt optagelse i kyrialet; Rovigo er enig med Wert på dette punkt. Palestrina og Gastoldi følger kyrialet med varianter af samme karakter som ved ordet “suscipe”. De seks messer giver således indtryk af at komponisterne har arbejdet med et liturgisk melodistof under udvikling – og måske har de flerstemmige udsættelser af melodierne også bidraget med nye formuleringer og afprøvning af forslag under revisionsarbejdet.

Santa Barbaras musiksamling rummer ikke mindre end fem messer af Giovanni Contino,³⁸ og det er let at se at Continos yngre efterfølgere – inkl. hertugen selv – modellerer deres messer på hans. Som helhed er hans søndagsmesse meget varieret med brug af næsten alle de satsformer, der var gængse omkring 1550, præget af en gennemført imiterende, lærd sats i vekslen med kortere mere *cantus firmus*-agtige udsættelser af melodien i *alternatim*-delene. Ofte høres melodien i

³⁷ En undersøgelse af de håndskrevne kilder til fem af messerne kan måske indsnævre de tids-mæssige rammer, men det falder uden for denne artikels rammer.

³⁸ Tre af dem udgav han i 1573 i Milano i samlingen *Missae cum quinque vocibus* i omarbejdede ikke-*alternatim* versioner; *Missa Dominicalis* er desværre ikke imellem dem, jf. Giovanni Contino (Ottavio Beretti, ed.): *Missae cum quinque vocibus: liber primus* (1572), Milano 1997.

afsnittenes slutning i højt leje, transponeret en kvint eller en kvart op. For afvekslingens skyld er enkelte afsnit midt i leddene skrevet for reduceret stemmetal, således er “Domine Deus Rex celestis” i *Gloria*, “Et resurrexit” i *Credo* og “Benedictus” i *Sanctus* for tre stemmer; “Confiteor” i *Credo* er i tredelt takt. Dele som *Kyrie*, *Agnus Dei* og *Sanctus* (efter de tre “Sanctus”-råb) er skrevet i bredt udfoldet imiterende sats med mere motetagtig udvikling af det liturgiske melodistof. Contino udsætter den anden bøn i *Agnus Dei*, hvorefter første og tredje bøn skal udføres enstemmigt eller på orgel (Rovigo, Gastoldi og Striggio gør det samme, mens Wert og Palestrina udsætter den melodi der skal bruges til første og tredje bøn). Harmonisk holder musikken sig til samklange på den doriske skalas trin med det variable sjette trin som den vigtigste mulighed for harmoniske udsving, og med en betoning af toneartens *finalis* og *dominant* i overensstemmelse med de principper der kom til at styre revisionen af Santa Barbaras melodistof.

Denne model overholdes i vid udstrækning af de andre komponister, som dog foretrak to afsnit i *Gloria* for reduceret stemmetal (Wert, Rovigo og Gastoldi) og to eller tre (Striggio) i *Credo*. Kun Palestrina følger trop med færre stemmer i “Benedictus” (a 4), og han og Striggio reducerer også stemmetallet til fire i “Pleni sunt”. Wert, Striggio og Palestrina skifter desuden til tredelt takt i “Osanna”. Alt sammen helt almindelige procedurer i messekomposition. Det der kan undre er hvor stor en andel af musikken i hver messe der er holdt i femstemmig imiterende sats.

De største forskelle mellem de seks messer viser sig i deres længde, og her er der tydelige divergenser at spore mellem de komponister der arbejdede i Mantova og de ‘fremmede’. Det samlede antal *brevis*-takter hos Mantova-komponisterne ligger mellem ca. 450 og 480 med Contino og Gastoldi på det højeste takttal. Striggio når kun op på ca. 370 takter med sine som oftest knapt formulerede imitationsmønstre, der hurtigt falder ind i en akkordisk konciperet polyfoni. Palestrinas samvittighedsfulde kontrapunktiske bearbejdelse af hver enkelt frase i melodistoffet, der flere steder føres i rolig kanon hen over imiterende, frie kontrapunktmotiver, breder sig til ikke mindre end 660 takter, og er mere end en tredjedel længere end de fire Mantova-messer. Det er en meget omfangsrig messe, også længere end de ni messer som Palestrina skrev for hertugen i 1578-79, hvor det gennemsnitlige takttal ligger på lige under 550 – som stadig er højere end Mantova-komponisternes.³⁹

4. Hertugens brevveksling med Palestrina

I Mantovas Archivio di Stato opbevares et brev fra Palestrina til hertug Guglielmo dateret den 2. februar 1568. Det indleder sandsynligvis korrespondancen mellem de to. Her bedyrer Palestrina sin villighed til at stå til tjeneste og vedlægger en messe, som han af fyrsten er blevet beordret til at skrive ved den berømte

³⁹ Jf. *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII-XIX, Roma 1954. Den korteste messe heri er *Missa Beatae Mariae Virginis II* på ca. 470 takter og den længste *Missa in Festis Apostolorum II* på ca. 600 takter.

musiker Giaches de Werts mellemkomst. Denne messe er blevet formet efter instruktioner fra hertugens agent Annibale Capello. Herefter fremsætter Palestrina sit berømte og ofte citerede spørgsmål til hertugen: "Hvis jeg i dette første forsøg ikke har opfyldt Deres Excellences ønsker, beder jeg Dem om at meddele mig hvordan De foretrækker det – om den skal være kort, eller lang, eller skrevet sådan at ordene kan forstås" ("... se li piacerea comandarmi, come la voglia, o, breve, o, longa, o che si sentan le parole ...").⁴⁰

Palestrina var på denne tid kapelmester hos kardinal Ippolito II d'Este, ved hvis residenser i Rom og Tivoli også Capello færdedes. Knud Jeppesen har identificeret den medsendte messe som *Missa sine nomine* for fire mandsstemmer "a voci mutate", som findes blandt håndskrifterne fra Santa Barbara.⁴¹ Palestrina har komponeret den i nøje samklang med de diskussioner om størst mulig tekstforståelighed og tilbageholdenhed i udtrykket som man havde ført under og efter Tridentinerkonciliet. Det kan ikke blive meget enklere og mere direkte end i denne messe, der er overvejende homofon med masser af parallelle tertser og sekster. Eksempel 10 gengiver denne messes udsættelse af det samme tekstafsnit i *Credo* som vi så på i Eks. 3-8. Det virker som om Palestrina har kendt til hertugens store interesse for reformer og har forsøgt at overgå sin succesfulde Marcellus-messe i teksttydelighed.

Hertugen takkede Palestrina overstrømmende for messen i et personligt brev og sendte samtidig en gave på 50 dukater.⁴² Det øvrige repertoire fra Santa Barbara gør det imidlertid ganske klart at det var en anden slags musik hertugen foretrak. I en brevveksling ti år senere får hertugen lejlighed til at præcisere sine ønsker. Don Capello rapporterede den 18. oktober 1578 til sin arbejdsgiver fra Rom:

... Hr. Giovanni da Palestrina er nu ved at komme sig efter en alvorlig sygdom og er således næppe i stand til at samle tankerne, ligesom hans syn svigter ham i bestræbelserne på at opfylde Deres Højheds ønsker. Han er dog begyndt at udsætte Kyrie og Gloria til den første messe for lut [ordret "sætte på lut" – porre sul Leuto], og han har ladet mig høre dem. Jeg fandt dem i sandhed fyldt med sødme og elegance. Nu hvor Vor Herre [Paven] har befalet at der skal være to kor i Peterskirken ... beder Palestrina om, hvis Deres Højhed tillader det, også at få de andre dele [af melodierne til

⁴⁰ Brevet er gengivet i italiensk transskription og facsimile i Jeppesen (1953) s. 147-48 (og i Jeppesens forord til *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954), en engelsk oversættelse findes i Giovanni Pierluigi da Palestrina (Lewis Lockwood, ed.): *Pope Marcellus Mass. An Authoritative Score. Backgrounds and Sources. History and Analysis. Views and Comments*, New York 1975, s. 24. Den danske oversættelse af dette og de følgende citater er mit ansvar.

⁴¹ Jf. Jeppesens analyse i Jeppesen (1953) s. 149-55; messen er udgivet af Jeppesen i *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XIX, Roma 1954, s. 168.

⁴² Jf. Jeppesen (1953) s. 149, hvor hertugens brev og Palestrinas takkeskrivelse er gengivet. Gavens værdi kan sammenlignes med at Palestrina fra 1571 modtog lidt over det dobbelte i årligt honorar som leder af Cappella Giulia i Peterskirken i Rom.

41 -ro. Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri

47 per quem om - ni - a fa - cta sunt.

Eks. 10. G.P. da Palestrina: Missa Sine nomine, *Credo* (t. 41-50).

messerne] for at udsætte og bruge dem i den nævnte kirke i stedet for orglet på højtidelige festdage, thi han forsikrer at Deres Højhed i sandhed har renset disse kirkesange for alle de barbariske steder og ufuldkommenheder, som de rummede. Jeg er sikker på at han ikke vil gøre det uden Deres tilladelse. Så snart han er rask nok, vil han arbejde videre med det som han har gjort på lut med al mulig omhu.⁴³

I Mantovas arkiver er bevaret ikke alene et udkast til et brev formuleret af en anonym kabinetssekretær, men også hertugens egenhændige rettelser til dette brev. I den første version lyder svaret:

... Hans Højhed befaler, at De skal sige til Hr. Giovanni da Palestrina at han skal passe på at blive helt rask og ikke skynde sig med at udsætte Kyrie og Gloria for lut sammen med de andre kompositioner; da der her er så mange andre dygtige mænd, er der intet behov for kompositioner for lut, men derimod for kompositioner lavet med stor omhu [fatta con molto studio]. Hans Højhed mener at musik der er skrevet for Santa Barbara ikke vil vinde genklang i Rom på grund af den mængde imitation [le molte fughe] der findes i den, eftersom man der foretrækker enkel musik [musica piana]. Imidlertid, hvis det kan glæde hr. Giovanni og han ønsker at bruge dem, vil Hans Højhed beordre at lige som Palestrina allerede har fået tilsendt halvdelen af sangene, vil han få sangene i deres helhed.⁴⁴

⁴³ Brevene findes i italiensk transskription med facsimile af hertugens rettelser i Jeppesen (1953) s. 158-62. De relevante afsnit findes desuden med engelsk oversættelse i Jessie Ann Owens: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York 1997, s. 293ff. Capellos brev (s. 312) bringes dog her i en transskription som Knud Jeppesen allerede i 1950 havde påvist ikke var korrekt, jf. "The recently discovered Mantova masses of Palestrina. A provisional communication", *Acta Musicologica* 22 (1950) s. 36-41 (s. 41) – ordet "far" (at gøre noget med/udsætte) mangler i sætningen "Vorebbe far anche le seconde parti ...".

⁴⁴ Jeppesen (1953) s. 158-62.

Slutningen af den første sætning ændrede hertugen til:

... og ikke skynde sig med at udsætte messerne for lut, eftersom han ønsker at de skal benytte imitation hele vejen og bygge på kirkesangene [fugate continuamente et sopra soggetto], lige som de andre komponister har gjort, og som Palestrina selv gjorde i messen *Missa in duplicibus majoribus*.⁴⁵

Det var naturligvis en misforståelse at Palestrina skulle være i gang med lutmusik – eller med musik der var så enkel at den kunne gengives adækvat på lut. Jessie Ann Owens har foreslået at Palestrina på grund af sin sygdom ikke havde nået at skrive noget ned, men ønskede at vise hertugens udsending at han arbejdede flittigt på bestillingen, hvorfor han spillede sine ideer for Capello på lut.⁴⁶ Palestrina kom sig snart og fik leveret mindst ni messer i løbet af efteråret 1578 og foråret 1579. Aftalen lød på en messe hver tiende dag, og han nåede det næsten.

Hertug Guglielmo fremsatte sine ønsker, så de ikke kunne misforstås, det var nærmest en lodret ordre: De tilsendte melodier – hvor hertugen havde sikret sig det rigtige forløb ved kun at sende Palestrina de afsnit som skulle bruges i *alternativ*-udsættelserne – skulle ikklædes lærd sats i konstant imitation (fugato), og ud over sine 'egne' komponisters indsats henviste han til en messe som Palestrina tidligere havde leveret. Herved får vi kendskab til at Palestrinas medvirken i bestræbelserne på at skabe en ny stor kirkemusik for Santa Barbara var startet allerede inden 1578. Arkivalier viser at nodeskriveren ved Santa Barbara Don Giuseppe Vicentini i juni 1574 blev betalt for at kopiere den nu forsvundne *Missa in Duplicibus Majoribus* og i oktober 1580 for arbejdet med at kopiere en "messa della domenica di canto figurato in forma grande di messer Gio. Palestrina", som kan være identisk med hans *Missa Dominicalis* der blev trykt i 1592.⁴⁷ Denne messes kontrapunktiske kompleksitet og udstrækning kunne tyde på at den var lidt tidligere end de ni messer fra 1578-79, og på at Palestrina endnu ikke havde fundet den endelige formulering af denne messetype.

For en nutidig betragter er det forbløffende at den berømte komponist, der havde indledt sin forbindelse med hertug Guglielmo med at sende en messe, der var et demonstrationseksempel i teksttydelighed, og som inden da i dedikationen af sin *Missarum Liber Secundus* (1567) til den spanske konge Philip II havde erklæret at han havde gjort sig stor umage med at udsmykke messens hellige offerhandling på en ny måde,⁴⁸ og som endda havde tilladt sig at revse en motet af hertug Guglielmo for manglende tydelighed i tekstgengivelsen på grund af for tætte

⁴⁵ Jeppesen (1953) s. 158-62.

⁴⁶ Jf. Owens (1997) s. 295-96.

⁴⁷ Disse oplysninger stammer fra en endnu ikke offentliggjort artikel af Paola Besutti: "Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara". Jeg er prof. Besutti meget taknemmelig for adgangen til at læse hendes manuskript.

⁴⁸ Bindet indeholder *Missa Papae Marcelli*; dedikationen findes i engelsk oversættelse i Gary Tomlinson (ed.): *Strunk's Source Readings in Music History. Revised Edition. Vol. 3: The Renaissance*, New York 1998, s. 95-96.

imitationer,⁴⁹ at han tilsyneladende uden indsigelser modtog bestilling på et stort antal værker af nærmest modsat observans – af svaret fra Mantova fremgår, at hertugen var helt klar over at han ønskede noget andet end det, der var fremme i Rom. Mest undrer man sig måske over at Palestrina allerede i sin første henvendelse overlod det til hertugen at vælge kirkemusikkens udformning som om der ikke lå en kunstnerisk eller religiøs/liturgisk overbevisning bag de alternativer, som Palestrina stillede op (kort, lang eller så ordene kan forstås).

Det var et normalt vilkår for 1500-tallets 'moderne', professionelle komponist at andre havde stor indflydelse på hvordan hans musik skulle formes, hvad enten indflydelsen kom fra en arbejdsgiver, en bestiller, fra salgbarheden i det blomstrende marked for trykte musiksamlinger, eller fra diskussionen i den kultiverede offentlighed, hvor komponisten, hans navn, berømmelse og stil var blevet interessante emner. Denne moderne komponisttype og den offentlighed der var knyttet til ham var langsomt vokset frem gennem 1400-tallet på grundlag af den komponerende musikers produktivitet og det heraf følgende ry, der mest udstrakte sig til kolleger og lærde. Netop den begrænsede offentlighed omkring den typiske 1400-talsmusikers virke betingede den flerstemmige musiks hastige udvikling og ofte frapperende originalitet og frihed i virkemidler. Med den humanistisk inspirerede, komponerende kunstners succes omkring 1500 gik en stor del af ubemærkedens frihed tabt. Josquin Desprez er af historien blevet udpeget som det første 'musikalske geni' i kraft af hans navns udbredelse og gennemslagskraft som symbol for en ny 'offentlig' musik. Men som komponerende musiker var han fast forankret i traditionens frihed til selv at bestemme sin musiks udformning og udtryk.⁵⁰

Palestrinas og Mantova-komponisternes forhold til hertugen er langt mere karakteristiske for den 'moderne' komponists vilkår. Ganske vist var Wert og Gastoldi berømte kunstnere, hvis publikationer nød udbredelse ud over Europa, men i Mantova var de tjenestefolk. De var respekterede, men socialt set tilhørte de en anden verden end arbejdsgiveren, når det ikke drejede sig om musik.⁵¹ Palestrina blev aldrig ansat hos hertug Guglielmo. Han var snarere bundet til ham i et klient-forhold med elementer af et kollegialt tillidsforhold, hvor Palestrinas loyalitet blev cementeret af hertugens pengegaver. Ligesom Tintoretto kastede han glans over hertugens projekt, og han blev nok specielt værdsat fordi han – igen som den berømte maler – med sin tekniske perfektion til fulde kunne honorere bestillerens direktiver.⁵²

⁴⁹ Brev fra Palestrina til hertugen af 3. marts 1570 gengivet i Jeppesen (1953) s. 156-57, engelsk oversættelse i Owens (1997) s. 292.

⁵⁰ Denne udvikling er skitseret i Rob C. Wegman: "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996) s. 409-79.

⁵¹ Jf. f.eks. den aldrende Werts kærlighedsforhold til hofdamen og musikeren Tarquina Molza, som hertugen af Ferrara fik sat en effektiv stopper for, jf. MacClintock (1966) s. 45-46.

⁵² Palestrinas fantasi kan især studeres i de messer, hvor han bearbejdede nøjagtig det samme melodistof uden at gentage sig selv eller forfalde til mekanisk kontrapunktik, f.eks. i de tre udsættelser af *Missa Beatae Mariae Virginis*, hvor satsteknikken er mere varieret end i *Missa Dominicalis*, jf. *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. XVIII, Roma 1954, s. 83ff.

Hvis man ønsker at vurdere om Palestrina med opfyldelsen af hertugens krav gik på kompromis med sine egne idealer, skal man tage i betragtning at teksttydelighed sandsynligvis ikke var Palestrinas eneste kriterium for relevant kirke-musik. Det samme messebind som rummer Marcellus-messen bringer også det kontrapunktiske kunststykke *Missa Ad fugam*, hvor teksten kommer i anden række,⁵³ og han publicerede senere blandt meget andet også to messer for fem og fire stemmer over den gamle melodi *L'homme armé*, som lægger sig ind i en lang tradition for teknisk virtuositet.⁵⁴ Noget andet er at Palestrina tilsyneladende var den af komponisterne af søndagsmesser der mest trofast fulgte hertugens forskrifter, at den geografiske afstand synes at gøre bestillingens rammer mere bindende, mens de komponister, der til daglig i Santa Barbara fremførte musikken, havde en sikrere fornemmelse for hvor grænserne for den individuelle udfoldelse gik.

Som det forhåbentligt er fremgået af forrige afsnits gennemgang af en lille bid af hver af de seks messer bød hertugens direktiver i praksis på en del bevægelsesfrihed for komponisterne. Den ligger først og fremmest i selve instrumentationen for stemmer og i den tidsmæssige organisering af musikken ('timing'), af indsatser, af tæthed af dissonanser og stemmevæv og af rytmens svæven eller fasthed; dernæst i prioriteringen af melodistoffet og vægtning af forskellige satsmodeller (fra kanon til dialog) – det hele i forhold til en understregning af eller neutral gengivelse af tekstens mening. Meget var på forhånd låst fast af hertugen, men med disse elementer i spil finder man alligevel omrids af personligheder i musikken – den kommer ud af 'glasklokken': Mens Rovigo bygger trygt på traditionen fra Contino, formår Wert i den konstante imitation (*fugate continuamente*) at inkorporere en del af de ekspressive udtryksmidler som vi kender fra hans motetter, og Gastoldi bruger sin generations forkærlighed for at splitte stemmekomplekset op i changerende, dialogiserende grupper, lejlighedsvis sammen med et obligat kontrapunkt til de givne melodier.⁵⁵ Striggio kommer som Palestrina udefra og forsøger med samme loyalitet at klæde melodierne i *fugate* uden dog helt at kunne skjule at hans tonesprog i sit grundlag er mere akkordbaseret end kollegernes.

Man kan også vende spørgsmålet om de stramme tøjlens indskrænkning af komponisternes frihed på hovedet: Palestrina-stilen bliver ofte betragtet som tilbageskuende. Dette ry for konservatisme må i endnu højere grad kunne tillægges Mantova-repertoiret. Imidlertid tyder intet på at hertugen eller hans komponister så sagen fra den synsvinkel. De arbejdede måske snarere på et projekt der skulle fremstå som det musikalske svar på den katolske reforms problemer, et svar med rødder i traditionen og store krav til fremtidens liturgiske musik. Herved bliver de stramme tøjl til fundament for en 'ny musik'.

⁵³ Jf. Jeppesens analyse i *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Second revised and enlarged edition, København 1946, s. 42ff.

⁵⁴ Jf. David J. Burn: "« Nam erit haec quoque laus eorum » Imitation, Competition and the « L'homme armé » Tradition", *Revue de Musicologie* 87 (2001) s. 249-87.

⁵⁵ Disse brede karakteristikker henviser til messerne som helheder, jf. udgaverne i Cislino (1981).

For at få et indtryk af hvad et sådant reformprojekt kunne rumme, må vi i det følgende se kort på Mantova-repertoires forhold til diskussioner og beslutninger under Tridentinerkonciliet, på musikkens særlige fremførelsesmåde (*alternativ-princippet*), og endelig på de forbilleder som kan have været hertugens inspiration til projektet.

5. En reformeret kejserlig kirkemusik

I musikhistoriske fremstillinger resumeres resultatet af Tridentinerkonciliet overvejelser om en reform af den flerstemmige kirkemusik sædvanligvis som et forbud mod alle verdslige og upassende elementer samt et ønske om at teksten skulle gøres så let opfattelig som muligt for menigheden.⁵⁶ Denne fremstilling er i sig selv ganske præcis, men ofte gøres der i litteraturen ikke opmærksom på at forbudet og ønsket ikke har samme status.⁵⁷ Forud for konciliets 22. session i september 1562, hvor en renselse af messens ritualer for alt uvedkommende stod på dagsordenen, var der gået et udvalgsarbejde der i sin indstilling til den besluttende forsamling forholdt sig særdeles kritisk til den flerstemmige musiks praksis, herunder især til dens sløring af teksten. Imidlertid blev det af konciliets vedtagne dekret af 17. september særdeles kort og fyndigt hvad angår musikken: “Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ...”⁵⁸ (Man skal især holde sådan musik borte fra kirkerne, hvadenten den er sunget eller for orgel (instrumenter), hvori der er blandet noget løssluppet eller urent). Konciliet under kardinal Ercole Gonzagas formandsskab kunne således ikke godkende en indskrænkning i komponisternes muligheder for at udsmykke messen med kompleks polyfoni – kun åbenlyst forkastelige elementer, som kunne slå skår i gudstjenestens værdighed, blev fordømt.

Heller ikke efter kardinal Gonzagas død lykkedes det for de mest reformivrige at komme igennem med deres synspunkter. Inden den 24. session i november 1563

⁵⁶ I artiklen “Mass” (*The New Grove Dictionary* 16 (2001) s. 74) udtrykker Lewis Lockwood/Andrew Kirkman det således: “The rise of powerful Catholic militance in the papal dominated areas of Europe was in direct proportion to the huge losses of political and spiritual control suffered by the Church in Germany, England and elsewhere in Europe. In sacred music this militance was particular evident in the mass; in 1562 the Council of Trent issued a canon prohibiting all ‘seductive and impure’ melodies from Church use, and the primary goal of the reformers was to see that the Mass text was made as intelligible as possible to congregations.”

⁵⁷ Se f.eks. Atlas (1998) s. 580-81 og Perkins (1999) s. 873.

⁵⁸ Jf. Edith Weber: *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme* (Musique – Musicologie 12) Paris 1982, s. 89. Udvalgets udkast til en resolution, Weber (1982) s. 88-89, gengives ofte sammen med dette dekret som om det drejer sig om en og samme tekst, se f.eks. G. Reese: *Music in the Renaissance*, New York 1954, s. 449. Hele spørgsmålet om hvad konciliet egentlig vedtog og hvad der blot blev arbejdet med i udvalg under og efter konciliets er forbløffende klart fremlagt i en artikel af Craig A. Monson: “The Council of Trent Revisited”, *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002) s. 1-38, hvortil jeg henviser for nærmere oplysninger.

var der stærke kræfter i gang for at begrænse den flerstemmige musiks betydning i liturgien, hvilket bl.a. fremkaldte et kraftfuldt forsvar for den 'store' musik fra kejser Ferdinand Is side.⁵⁹ Resultatet af forhandlingerne blev igen en kortfattet passage i et dekret af 11. november, hvor alle spørgsmål vedrørende sang og musik (*canendi et modulandi*) i gudstjenesten blev henvist til afgørelse på lokale kirke-møder, som skulle opstille retningslinier i overensstemmelse med hver enkelt områ-des traditioner.⁶⁰

At rækkevidden af konciliets beslutninger var begrænset, betød dog ikke at de forudgående diskussioner var uden virkning. Spørgsmålet om tekstens forståelighed forblev på dagsordenen hos den kardinalkommision der i 1564-65 i overensstem-melse med konciliets dekret fra 1563 arbejdede med forordninger for kirkemusikken ved pavehoffet, og det spillede en stor rolle for kardinal Carlo Borromeos reformer i Milano. Blandt musikere og de der havde ansvar for gudstjenesternes ud-formning, bredte der sig efterhånden den opfattelse at dette spørgsmål var blevet klart besvaret af konciliet til fordel for teksttydeligheden.⁶¹ Palestrinas firstem-mige *Missa Sine nomine* står som et udtryk for disse tendenser i slutningen af 1560'erne.

Hertug Guglielmo valgte imidlertid en anden vej for kirkemusikken i Santa Barbara. Han holdt sig nøje til ordlyden af konciliets dekreter – og hermed sand-synligvis også til sin onkel, kardinal Ercole Gonzagas synspunkter – om revision af gudstjenestens bøger og de tilhørende melodier⁶² og om fjernelse af alle mu-sikalske elementer som kunne rumme associationer til det verdslige liv. De reformerede, rensede melodier skulle med stor værdighed bæres frem i lærd polyfoni, og melodiernes formuleringer skulle ikke alene gennemtrænge de musikalske sat-ser, men også eksponeres tydeligt på vigtige steder. Hermed blev også hensynet til tekstens mening varetaget i hertugens kirkemusik.

Alternatim-fremførelsen som karakteriserer størstedelen af Santa Barbaras liturgiske repertoire, understøttede på afgørende måde musikkens højtid og værdighed. Vekslen mellem forskellige grupper hører til de ældste traditioner i den kristne musik, det *antifonale* princip. For flerstemmig musik var dette princip norm i en stor del af liturgien. I hymner, sekvenser, salmer, Magnificat, Te Deum osv. var det mange steder sædvane at lade polyfoni veksle med monofon sang og dermed lade teksternes opbygning i strofer eller prosavers stå klart frem; også i ordinariet møder vi dette princip for udsættelse af de liturgiske melodier fra Du Fays tid.⁶³

⁵⁹ Jf. Monson (2002) s. 16.

⁶⁰ Jf. Weber (1982) s. 94-95 og Monson (2002) s. 18 (med engelsk oversættelse).

⁶¹ Jf. Weber (1982) s. 109-13, og Monson (2002) s. 22-28, afsnittet "Post-Tridentine Revision of the Original Meaning of »Iuxta Formam Concilii«".

⁶² En reform af breviar og missale blev ved dekret af 5. december 1563 lagt i pavens hænder, og i det følgende årti blev der af paven nedsat kommissioner til at tage sig af dette arbejde, jf. Weber (1982) s. 103, 115-33 og 145-53.

⁶³ Du Fays *alternatim*-kompositioner findes i G. Dufay (H. Besseler, ed.): *Opera omnia I-VI* (Corpus mensurabilis musicae 1) 1951-66, Vol. IV s. 63ff. (Kyrie- og Gloria-udsættelser) og Vol. V (bl.a.

Ofte var det organisten der tog sig af den polyfone del af vekselspillet, eller orglet alternerede ved særlige lejligheder med flerstemmig sang.⁶⁴ De bevarede, nedskrevne kompositioner repræsenterer sandsynligvis kun en meget lille andel af hvad der blev brugt af den slags musik i kirkerne. Den overskuelige form med udsmykning af melodistoffet linie for linie var nok forudsætningen for det meste af den flerstemmighed der blev fremført uden andre noder end de liturgiske sangbøger, *cantus supra librum* og orgelimprovisation.⁶⁵ Hvis den 'improviserede' flerstemmighed dækkede størstedelen af behovet for *alternatim*-musik til ordinariet, er det ikke mærkeligt at denne type musik har sat sig relativt få spor i det bevarede materiale, hvor de gennemkomponerede messecykler fra midten af 1400-tallet og frem dominerer. Deres status som 'den store musik' med rige symbolske associationer gennem brug af ikke-liturgisk *cantus firmus* eller brug af andre forlæg kunne kun opretholdes gennem en fremførelse på grundlag af et nedskrevet, omhyggeligt gennearbejdet nodemateriale, *res facta*.⁶⁶ Dominansen i kilderne bør dog ikke skygges for den mulighed at deres andel af den faktiske brug i kirkerne var betydelig mindre end de 'improviserede' *alternatim*-fremførelsesers, idet mange er skrevet til bestemte lejligheder eller højtider og således har begrænset anvendelighed. Deres status som 'kunstværker' og den interesse de som følge heraf efterhånden nød, fjernede dem også fra liturgiernes kerne, idet de i mange tilfælde refererede til forhold uden for liturgien som fyrstelige og kirkelige magtambitioner, politiske begivenheder osv. – de fejrede liturgien plus noget mere, hvad enten det så bestod i religiøse eller i samfundsmæssige associationer. Den koralbaserede flerstemmige messemusik fejrede derimod selve de liturgiske melodier, og hvor den gennemkomponerede musik som regel har et forholdsvist stramt tidsmæssigt forløb, breder linie-for-linie udsættelserne sig sindigt ud i klingende værdighed. Det gælder såvel de enkle kompositioner som de få større komplekser af

sekvenser, hymner og Magnificat). Det enorme repertoire af Magnificat-udsættelser er kortlagt i Winfried Kirsch: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966 (rummer 1160 forskellige kompositioner).

⁶⁴ Se bl.a. oversigten i Knud Jeppesen: *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*. København 1960 (2. ed.), s. 120ff., der stadig er relevant.

⁶⁵ En indgang til dette emneområde findes i den allerede omtalte artikel af Rob C. Wegman: "From Maker to Composer ..." (1996). Eksempler på hvordan musik der blev 'improviseret' over liturgiske sange kan have taget sig ud, kan bl.a. findes i håndskrifterne i Jena, Universitätsbibliothek, Mss. 34 og 35 skrevet 1500-1520 i Wittemberg, hvor det anonyme repertoire er noteret med tenor i koralnotation, mens de øvrige tre stemmer er i mensuralnotation, jf. Christian Meyer: "Sortisatio. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500" i Chr. Meyer (ed.): *Polyphonies de tradition orale – histoire et traditions vivantes. Actes du colloque de Royaumont – 1990*. Paris 1993, s. 182-200 (s. 189ff.).

⁶⁶ Samtiden (især efter 1500 og de trykte noders fremkomst) hæftede sig mest ved den cykliske messe, og eftertiden og musikforskningen har anlagt den samme prioritering, jf. Andrew Kirkmans tankevækkende artikel "The Invention of the Cyclic Mass", *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001) s. 1-47. Dette har medført at forskningsgrundlaget for at udtale sig om ikke blot *alternatim*-messerne, men også om koralmesser som helhed, og desuden om såvel propriums- som pleanarmesser, er meget svagere end det burde være.

<i>Monofon sang/(orgel)</i>	<i>Polyfon udsettelse</i>
<i>Celebrant: Gloria in excelsis Deo</i>	
Et in terra pax hominibus	bonae voluntatis
(	Et in terra ... bonae voluntatis)
Laudamus te.	Benedicimus te.
Adoramus te.	Glorificamus te.
Gratias agimus ...	Domine Deus, Rex ...
Domini Fili ...	Domine Deus, Agnus ...
Qui tollis ... miserere ...	Qui tollis ... suscipe ...
Qui sedes ...	Quoniam tu solus ...
Tu solus Dominus.	Tu solus Altissimus ...
Cum sancto ...	Amen.
<i>Celebrant: Credo in unum Deum</i>	
Patrem omnipotentem	factorem caeli ...
(	Patrem omnipotentem factorem caeli ...)
Et in unum ...	Et ex Patre...
Deum de Deo ...	Genitum non factum ...
Qui propter ...	Et incarnatus est ...
Crucifixus ...	Et resurrexit ...
Et ascendit ...	Et iterum ...
Et in Spiritum ...	Qui cum Patre ...
Et unam sanctam ...	Confiteor ...
Et expecto ...	Et vitam venturi saeculi. Amen.

Fig. 3. Alternatim-mønstre i Gloria og Credo i Mantova-messerne. I parentes er vist søndagsmesserne i Missae Dominicalis 1592 (bortset fra Contino der anvender normalmønstret).

meget ambitiøs musik der er bevaret⁶⁷ – heriblandt i allerhøjeste grad hertug Guglielmos kirkemusik.⁶⁸

Flertallet af Mantova-messerne følger et særpræget, fast mønster i *Gloria* og *Credo*, hvor der efter celebrantens intonation startes monofont i det første afsnit

⁶⁷ Som eksempler kan nævnes troperede Maria-messer i Frankrig og England (Lady-Masses), f.eks. en anonym, kompileret fransk messe fra ca. 1500, jf. P. Woetmann Christoffersen: *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript* Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen I-III. København 1994, Vol. I, s. 266-70, udgivet i Vol. III, s. 143ff.; eller Nicolas Ludfords cyklus på syv særprægede Lady-Masses over *squares* fra 1520'erne udgivet af John D. Bergsagel i N. Ludford: *Collected Works I* (Corpus mensurabilis musicae 27) s.l. 1963; samt Isaacs ca. 20 *alternatim*-messer ordnet i sæt for fire, fem og seks stemmer og skrevet til det kejserlige hofkapel, som skal omtales nedenfor.

⁶⁸ I cd-indspilningen af Palestrinas *Missa in Duplicibus Minoribus II* med Ensemble Gilles Binchois (Deutsche harmonia mundi 05472 77317 2) varer messen i et ret frisk tempo 34 minutter (Gloria 8:11 og Credo 11:30), tilsvarende spiller de tre Maria-messer med Solisti della Cappella Musicale di San Petronio (Bongiovanni CD 5556/57-2) mellem 30 og 35 minutter, og jeg vil tro at søndags-messen, som er Palestrinas længste, varer op mod 45 minutter.

og derefter skiftes til polyfoni midt i afsnittet. Det tillader en helt regelmæssig vekslen mellem monofoni og polyfoni igennem teksten, sluttende med polyfoni og med ni polyfone afsnit i hver del, jf. Figur 3. Fem af søndagsmesserne i *Missae Dominicalis 1592* følger en mere almindelig praksis og udsætter hele det første afsnit flerstemmigt, hermed kommer de på linie med flertallet af det 16. århundredes orgelmesser (vist i Figur 3 i parentes).⁶⁹ Contino følger det normale Mantova-mønster, og det kan flere af de andre komponisters messer faktisk også bringes til at gøre: I de håndskrevne musikaler fra Santa Barbara findes Gastoldis messe i MS 166 i en form hvor *Gloria* starter med “Bonae voluntatis” og *Credo* med “Factorem coeli”;⁷⁰ og i MS 128 begynder Rovigos *Credo* med “Factorem coeli”;⁷¹ endelig er “Et in terra pax hominibus” og “Bonae voluntatis” i Werts messe adskilt med en afsnitstreg, så det er valgfrit om man vil synge begge eller kun den sidste.⁷² Nøjagtig samme adskillelse finder man hos Palestrina, både i *Gloria* og *Credo* og med fuld kadence og skillestreg.⁷³ Meget tyder således på at søndagsmesserne fra de fire Mantova-komponister Contino, Wert, Rogivo og Gastoldi samt ‘outsideren’ Palestrina har ladet sig høre i Santa Barbara i former der nøje svarede til kirkens normer. Om udvidelserne af musikken skyldes en redaktion med henblik på den trykte udgave eller skyldes skiftende praksis i Santa Barbara er det ikke muligt at afgøre, udvidelserne er meget dygtigt gjort og kan stamme fra komponisterne selv. Måske er de messer der er skrevet senere end Continos indrettet på at kunne fremføres på forskellig måde efter søndagens status eller efter orglets rolle på forskellige søndage.

Når det gælder detaljer om hvordan messerne blev fremført, er vi ude i spekulationer, selv om Santa Barbaras forordning om de tilknyttede personers opgaver, *constitutiones*, fra 1568 er ganske detaljeret.⁷⁴ Den kendte orgelbygger Graziadio Antegnati fra Bescia byggede i 1565 kirkens orgel under tilsyn af den berømte organist Girolamo Cavazzoni, der i disse og de følgende år stod i nær forbindelse med hertug Guglielmo. Organisten havde en meget høj position ved Santa Barbara og blev aflønnet på linie med kapelmesteren, og var lige som ham måske

⁶⁹ Mere udførlige skemaer findes i Jeppesen (1953) s. 169-71 og Fenlon (1992) s. 227-29, samt i William Peter Mahrt: *The Missae ad organum of Heinrich Isaac*. Dissertation, Stanford University 1969, Ch. III “The Organ Mass”, s. 19ff.

⁷⁰ Milano, Conservatorio di Musica ‘Giuseppe Verdi’, MS Santa Barbara 166: *Gloria* starter svarende til fra imitationens start i t. 6 i Cisilino (1981) s. 108, og *Credo* starter svarende til fra imitationens start i t. 7, s. 116.

⁷¹ I MS Santa Barbara 128 svarende til fra imitationens start i t. 7 i Cisilino (1981) s. 44; *Gloria* har sandsynligvis startet på lignende måde i de håndskrevne versioner, men det er vanskeligt at afgøre på grund af kildernes ukomplette tilstand, jf. revisionsberetningen i Ottavio Beretta (ed.): *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan Fondo Santa Barbara I* (Corpus mensurabilis musicae 108) s.l. 1997.

⁷² Cisilino (1981) s. 6; Werts *Credo* starter med at teleskopere melodierne til “Patrem” og “Factorem” ind over hinanden i henholdvis Tenor og Cantus, s. 13, så man blot ved en ændring af tekstlægningsen kan udføre afsnittet med to forskellige begyndelser.

⁷³ Cisilino (1981) s. 175 og 187.

⁷⁴ Uddrag heraf er publiceret i Fenlon (1980) s. 186-87 og i Besutti (1989) s. 116 note 15.

nærmere knyttet til hoffet end til kirken. Det er givet at orglet leverede musik til en stor del af liturgien, men præcis hvilken del ved vi ikke.⁷⁵ Kirkens indretning gjorde det umuligt at orglet akkompagnerede det polyfone kor, der var placeret på et stort pulpitur i kirkens vestende (modsat alteret), mens orglet var indpasset på et lille pulpitur midt på bygningens nordvæg. De fire *mansionarii*, der havde ansvaret for at synge *cantus planus*, havde sandsynligvis plads i koret bag det fritstående alter.⁷⁶ På denne måde opstod der en stor rummæssig spredning af lydkilderne, når hele den musikalske betjening medvirkede ved store gudstjenester.

Spørgsmålet er om orglet deltog i udførelsen af *alternatim*-messerne med improvisationer over de ikke komponerede dele af leddene. Palestrina anså det tilsyneladende som en selvfølge at de dele af sangene som han ikke havde fået tilsendt, måtte udføres på orgel; hvis han skulle komponere noget i dets sted (eller lade sangere deltage) var han nødt til at kende melodiernes præcise formulering.⁷⁷ Jeppesen var inde på at det særprægede arrangement med opdeling af det første afsnit i *Gloria* og *Credo* måske kan forklares med ønsket om at opnå en stabil tonehøjde (som i orgelmessen), idet orglet startede efter intonationen fra alteret og før det polyfone kor satte ind.⁷⁸ Det er ikke utænkeligt at de to versioner af søndagsmesserne, som kunne bruges på adskillige søndage gennem kirkeåret, hvor der ikke faldt en fest af højere rang, afspejler to forskellige udførelser: en mere højtidelig hvor orglet starter og alternerer med polyfont kor, og en enklere hvor det polyfone kor starter og veksler med *cantus planus*. Hvis orglet har deltaget i vekselspillet, og hvis organistens spil over de liturgiske melodier har kunnet sammenlignes med hvad Girolamo Cavazzoni offentliggjorde i sine tre orgelmesser, trykt i Venezia efter 1543 i *Intabulatura d'organo, cioe messe ... libro secondo*, så har denne praksis kunnet fordoble ordinariets varighed og i sandhed udstråle en højtid som var en fyrste værdig.⁷⁹

Når orglets rolle i udførelsen af messerne i Santa Barbara påkalder sig opmærksomhed, skyldes det især at man ikke kan lade være med at spekulere over, hvorfra hertug Guglielmo hentede inspiration til sin særlige, reformerede kirke-musik. Det mest påfaldende er dens brug af *alternatim*, men også kirkens særlige

⁷⁵ Jf. Fenlon (1980) s. 104 og Fenlon (1992) s. 229.

⁷⁶ Se udførligt diagram i Fenlon (1992) s. 230.

⁷⁷ Jf. korrespondancen med hertug Guglielmo refereret i afsnit 4.

⁷⁸ Jeppesen (1953) s. 172.

⁷⁹ Cavazzonis *Missae Dominicalis* varer inkl. vekslen med *cantus planus* 35 minutter i indspilningen med Sergio Vartolo og Nova Schola Gregoriano (Tactus CD 1000-01). Før og efter Tridentiner-konciliet var et af reformbevægelsens kritikpunkter forkortelser og udeladelser i Credos tekst (jf. Weber (1982) s. 90 og 138, og Monson (2002) s. 30). Det førte til at *Credo* som regel ikke blev udsat i orgelmesser, men sunget i sin helhed. Brugte man alligevel orgel *alternatim* i *Credo*, kunne de manglende tekstled reciteres fra koret, mens orglet spillede, en praksis der startede samtidig med at reformbevægelsen tog fart i 1500-tallet, jf. John Caldwell: "Plainsong and polyphony 1250-1550" i Thomas F. Kelly (ed.): *Plainsong in the Age of Polyphony* (Cambridge Studies in Performance Practice 2) Cambridge 1992, s. 6-29 (s. 25).

liturgi, kalender og hele indretning hører til i denne sammenhæng. Man kan heller ikke komme uden om at inddrage Mantovas geografiske og politiske placering og hertugens livslange kamp for at sikre sin egen og sit lille fyrstedømmes position.

To magtfaktorer var afgørende for hertugens politiske balancegang, nemlig hans feudale overherre, den tysk-romerske kejser, og hans religiøse overhoved, paven i Rom. Santa Barbara lændede sig i indretning og organisation kraftigt op ad pavelige symboler, f.eks. den særlige placering af alteret, præstekollegiets organisation og ikke mindst kirkens status i det kirkelige hierarki direkte under pavestolen. Dens særlige liturgi med egen kalender og brevuar udnyttede de muligheder som Tridentinerkonciliet havde åbnet herfor til det yderste. Liturgien havde opnået pavelig godkendelse, men først efter lange og vanskelige forhandlinger. Sammen med den musikalske *alternatim*-praksis og kravet om 'lærd' musik leder den tanken hen på det kejserlige kapels traditioner under Maximilian I (herskede 1493-1519). Her havde man siden midten af 1490'erne opbygget en tradition for en messe-musik over de liturgiske melodier, som i usædvanlig grad lagde vægt på det store repertoire af propriumssange, og som i høj grad var baseret på to af tidens markante musikalske personligheder, hoforganisten Paul Hofhaimer (1459-1537) og hofkomponisten Heinrich Isaac (ca. 1450-1517).

Gudstjenesternes musikalske skikkelse ved kejserhoffet synes at være skabt som et samvirke mellem Hofhaimers orgelimprovisationer og Isaacs elegante – og særledes komplekse – korsatser. I hvert fald har Isaac for hofkapellet komponeret mindst 19 ordinariumsmesser i *alternatim*-form ordnet i sæt for fire, fem og seks stemmer.⁸⁰ I håndskriftet Codex 18745 i Österreichische Nationalbibliothek betegnes et udvalg af disse messer hver især som "Missa ad organum", og William Mahrts undersøgelse af de instrumentale og vokale kilders *alternatim*-mønstre har sandsynliggjort at Isaacs messer er beregnet for vekslen med orgelmusik.⁸¹ I denne sammenhæng er det interessant at Isaacs *Missa Dominicale in Quadragesima* som den eneste i dette håndskrift *ikke* er betegnet "ad organum".⁸² Det vil sige at i søndagsmessen i fastetiden blev orgelspillet udeladt. Noget lignende kunne være baggrund for de to måder hvorpå man kunne udføre søndagsmesserne fra Mantova.

Maximilians personlige præferencer har sandsynligvis spillet en stor rolle i udformningen af den kirkelige hofmusik. Reinhard Strohm har skitseret en linie fra Maximilians tid i Nederlandene til den kejserlige musik. Da Maximilians hustru, Marie de Bourgogne, døde i 1482 blev der i Onze-Lieve-Vrouw i Brügge indstiftet daglige messer med flerstemmig musik, hvor orglet skulle deltage på søndage og i alle mere højtidelige fester. I 1496 udvidede Maximilian denne stiftelse med større pengebeløb og en klassifikation (efter højtid) af gudstjenesterne som polyfoni med orgeldeltagelse, polyfoni uden orgel og *cantus planus*-messer – ganske

⁸⁰ Udgivet i Heinrich Isaac (E.R. Lerner, ed.): *Opera omnia* (Corpus mensurabilis musicae 65) Vol. I-V, s.l. 1974ff.

⁸¹ Jf. Mahrt (1969).

⁸² Mahrt (1969) s. 66.

samme ordning som i hofkapellet med en vigtig rolle til organisten.⁸³ Som Ludwig Finscher har bemærket grunder den kejserlige musiktradition sig næppe på en særlig *tysk* tradition, men er skabt af Isaac på Maximilians foranledning, og den fik med sin kunstfulde koncentration om de liturgiske melodier stor betydning for den protestantiske kirkemusik.⁸⁴

Kejserhoffets liturgi og melodistof havde mange træk fælles med kirken i Konstanz. Under den tyske *Reichtag* i Konstanz i 1508 bestilte domkapitlet propriumsmesser til højtider af højeste grad i den lokale kalender hos den kejserlige hofkomponist. Det blev begyndelsen til Isaacs *Choralis Constantinus*. Bestillingen udgør værkets andet bind og mindre partier af de øvrige bind; resten af samlingen består nok mest af musik skrevet for kejserens kapel i årene før og efter, inklusive fem *alternatim* ordinariummesser for fire stemmer.⁸⁵ Sandsynligvis har kejseren opfordret Isaac til at fortsætte det monumentale værk, der dog forelå ufuldendt ved Isaacs død. Repertoiret i *Choralis Constantinus* er i høj grad lærd kontrapunktisk musik med stor fantasifuldhed og variation i musikkens forløb til trods for den bundne opgave, hvor melodien skal høres tydeligt i en eller flere af stemmerne. Notationen bruger alle mensuralnotationens og især proportionslærens finesser, og den har sat de udøvende på vanskelige prøver.⁸⁶ *Choralis Constantinus* er på samme tid udtryk for den respekt der omgav den middelalderlige lærde *musicus*, og for en ny tids monumentalitet i musikkens brug i kejserrigets tjeneste. Isaac var ansat som kejserens komponist, men arbejdede det meste af tiden fra sit hjem i Firenze på bestillingen fra Konstanz og for kejseren – som en prototype på ‘den moderne komponist’.

⁸³ Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990 (rev. udg.), s. 48-49. Om musikken under Maximilian se også Louise Cuyler: *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973.

⁸⁴ Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3) Laaber 1989-90, Kap. III “Die Messe als musikalisches Kunstwerk” (Finscher) s. 262-63; “... bedenkt man ferner die zeitweise enge politische Zusammenarbeit Maximilians und Friedrichs des Weisen, das besondere Musikinteresse des Kaisers und seine Neigung zu kulturpolitischen Maßnahmen als Mittel der Machtdarstellung und Machtfestigung, dann liegt die Annahme recht nahe, daß Isaac unmittelbar im Auftrag des Herrschers arbeitete und keine »deutsche« Tradition aufnahm, sondern eine habsburgische gründete, deren »Export« nach Kursachsen ungewollt die Grundlage für die lutherische Gottesdienstmusik schaffen sollte” (s. 263).

⁸⁵ Jf. Manfred Schuler: “Zur Überlieferung des ‘Choralis Constantinus’ von Heinrich Isaac”, *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979) s. 68-76 og s. 146-54. Messerne er udgivet i Louise Cuyler (ed.): *Five Polyphonic Masses by Heinrich Isaac. Transcribed and Edited from the Formschneider First Edition (Nürnberg 1555)*, Ann Arbor 1956.

⁸⁶ Udgivet i H. Isaac (E. Bezecny & W. Rabl, eds.): *Choralis Constantinus, erster Teil ...* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 10), Wien 1898; H. Isaac (A. von Webern, ed.): *Choralis Constantinus, zweiter Teil ...* (DTÖ 32), Wien 1909; og H. Isaac (L. Cuyler, ed.): *Choralis Constantinus Book III. Transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555)*, Ann Arbor 1950.

Det kejserlige tyske hofkapel gik i opløsning efter Maximilians død. Ved genoprettelsen i Wien af det kejserlige kapel efter delingen af riget og Ferdinand Is tiltræden i 1558 var mange af de gamle traditioner gået tabt. Der blev ansat kapelmestre og komponister som Jacobus Vaet og Philippe de Monte der skrev i en nyere tids internationale stil. Inden da havde efterklngen af det gamle kejserlige repertoire slået rod ved de syd- og mellemtytske hoffer, og tyske musikforlæggere, især i de protestantiske byer, satsede i stadig højere grad på Josquin Desprez' motetter og messer – eller på efterligninger af hans stil. I humanistiske protestantiske miljøer blev den 'store' musik fra århundredets begyndelse, såvel den kejserlige repræsenteret ved Isaac som Josquins mere internationale, kanoniseret som autoritativt grundlag for de nye åndelige strømningers musikalske udtryk.⁸⁷ I disse kredse syntes ideen om en udgivelse af Isaacs storværk ikke uigennemførlig, og Johannes Ott i Nürnberg opnåede i 1545 privilegium fra kejser Charles V til at trykke værket. Først efter Otts død lykkedes det for Hieronimus Formschneider at få den finansielt krævende udgivelse gennemført, så de tre store bind af *Choralis Constantinus* kunne nå offentligheden i 1550-55.⁸⁸

For Guglielmo Gonzaga, hvis far var blevet hævet til *duce* af Charles V, var forholdet til kejseren afgørende – både han og hans broder Francesco havde opnået familieforbindinger gennem ægteskab med døtre af Ferdinand I. I den kirkemusik som han viede så stor opmærksomhed, tilsluttede han sig tilsyneladende fuldt ud ideen om en kejserlig tradition. Messerne for Santa Barbara opfylder alle betingelser for en 'kejserlig' status: Her finder vi det særlige melodirepertoire, det strengt koralbaserede, *alternativ*-fremførelsen, den lærde, imiterende femstemmige sats (moderniseret siden Isaacs tid) – kun den komplicerede notation måtte han renoncere på, og udsættelsen af propriumsleddene var heller ikke anvendelig mere – her var det tilstrækkeligt med en motet, som regel på Offertoriets plads. Om hertug Guglielmo kendte til Isaacs *Choralis Constantinus* ved vi ikke, selve udgivelsen er ikke registreret blandt de bevarede noder fra Santa Barbara.⁸⁹ Men det er tankevækkende at værket bliver tilgængeligt for kredse uden for de førende tyske hoffer netop i den periode, hvor han kunne begynde at planlægge sin nye kirke, og under alle omstændigheder er han utvivlsomt blevet indført i ældre kirkemusiktraditioner af sin onkel Ercole Gonzaga.

Nu kan vi vende tilbage til spørgsmålet om musikken ved Santa Barbara skal opfattes som entydig konservativ? Måske skal den. Den rummer rigeligt med elementer der viser hen til personlige kejserlige ambitioner, til en drøm om en enhedskirke i kejserriget, og til en bekræftelse af magten gennem et tilbageskuende kulturelt program, der låste de ansatte musikere fast. Men man kan ikke helt

⁸⁷ Jf. Jessie Ann Owens: "How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception", i J.A. Owens & A. Cummings (eds.): *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 18) Warren, MI 1996, s. 271-79 (s. 177-78).

⁸⁸ Jf. Schuler (1979) s. 74-75.

⁸⁹ Receptionen af *Choralis Constantinus* er endnu et uopdyrket forskningsområde.

afvise den tanke at der bag hertugens reform lå en ide om en kirke og en musik, der i langt højere grad end Tridentinerkonciliet tog læren fra de protestantiske reformationer alvorligt, og som i hvert fald på det musikalske område knyttede sig til de samme idealer om kunstnerisk ambitiøse udsættelser af liturgiens melodier som var fremherskende ved de protestantiske tyske hoffer. Ud fra en sådan synvinkel kunne hertug Guglielmos projekt udgøre den egentlige avantgarde inden for den katolske kirkemusik og måske herigennem sikre sig en opbakning fra samtidens førende musikere der rakte ud over hertugens evne til at betale.

SUMMARY

The first part of this study discusses: the establishment of the ducal church *la Basilica Palatina di Santa Barbara* in Mantua during the years 1561-72; the cultural policy of duke Guglielmo Gonzaga, himself an accomplished composer who kept a tight rein on the polyphonic church music he ordered for his new church, and; the reformed repertory of *cantus planus* for Santa Barbara. The central part of this study takes a closer look at the only printed collection of music from Santa Barbara, Guilio Pellini's *Missae Dominicalis quinis vocibus diversorum auctorum* (M. Tini: Venice 1592), which contains *alternatim* masses by Wert, Rovigo, Contino, Gastoldi, Striggio and Palestrina. They all conform perfectly to the duke's wishes for his music (*alternatim* five-part imitative settings of the reformed liturgical songs – *fugate continuamente*), but also give an idea of how much room for personal expression this heavily regulated music allowed. Varied contrapuntal techniques, placement of dissonances and above all the timing of effects stand out as the most important means of expression in this 'perfect' church style (examples 3-8). The correspondence between Palestrina and the duke serves as a point of departure for a discussion of the relation between composer and patron. The last section of this study sketches a possible inspiration for the duke's use of music from the church music of the imperial chapel during the reign of Maximilian I (Isaac's *Choralis constantinus* appeared in print 1550-55), and the possible participation of the organ is also discussed. The Santa Barbara music is conservative in outlook, but may have been regarded – by the duke, as well as by his composers – as the embodiment of Catholic reforms after the Council of Trent, and as more closely related to the Latin Protestant church music (which was build on the great traditions from the period of Josquin Desprez and the imperial chapel) than to the Catholic contemporary tendency to emphasise text intelligibility.

Dramma per musica eller musica per dramma?

Mozarts Idomeneo – en seria som musikalsk opus

Af JETTE BARNHOLDT HANSEN

Unbegreiflich, wie lang sich die alte italienische Hof- und Festoper, diese künstliche Treibhauspflanze, in Deutschland erhalten konnte, unbegreiflich diese leblosen Figuren mit ihren hohlen, pomphaften Versen – zehn Jahre, nachdem Goethe seinen ‘Götz von Berlichingen’ [1773] gedichtet!¹

Disse indignerende ord er skrevet af den østrigske musikkritiker Eduard Hanslick (1825-1904). Han havde i 1879 overværet en opførelse af Mozarts *Idomeneo* i Wiener Neuem Hofoperntheater og var tydeligvis ikke begejstret for genren, altså den italienske *opera seria*, der for ham var en anakronisme og en hån mod et moderne operapublikum.

Den afvisende holdning til *opera seria* var Hanslick ikke ene om. Tværtimod har *opera seria* altid været en udskældt genre. Allerede omkring 1690, hvor genren tager form i Italien, lyder der forbeholdne røster, og den kritiske operadebat tager til parallelt med, at *seria*-en og de italienske sangstjerner indtager de europæiske operascener i løbet af det 18. århundrede. Også i det 20. århundredes Mozart-reception spiller den negative holdning til *seria*-genren en afgørende rolle, idet hverken *Idomeneo* (1781) eller *La clemenza di Tito* (1791) – Mozarts to store *serie* – har en status, der kan sammenlignes med hans mere kendte *opere buffe* og *Singspiele* som *Figaros bryllup* (1786) og *Tryllefløjten* (1791).

Mozart skrev *Idomeneo* til opførelse i München på teaterchefen Joseph Anton Grafs opfordring. Librettoen af Giovanni Battista Varesco (1735-1805) er en italiensk gendigtning af Antoine Danchets og André Campras *tragédie lyrique Idoménée*, der blev uropført i Paris i 1712. Den franske operas fem akter blev reduceret til tre, og mytens plot blev ligeledes tilpasset *opera seria*-konventionerne, der er baseret på Metastasios (1698-1782) mønsterlibrettoer. Varesco og Mozart bibeholdt dog også en lang række franske træk i *Idomeneo*, bl.a. kor og ceremonielle optrin, der inddrager dans.

¹ Eduard Hanslick: “Idomeneo im Wiener Hofoperntheater”, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, Berlin 1885, s. 109. Hanslicks beskrivelse af *Idomeneo*-opførelsen behandles i Silke Leopold: “Idomeneo und andere. Drei kurze Überlegungen zur Analyse Mozartscher Opern im 19. Jahrhundert”, Gernot Gruber og Siegfried Mauser (eds.): *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1999, s. 105. Hanslicks tekst er gengivet i Attila Csampai (ed.): *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg 1988, s. 207-14.

Denne artikel er et forsvar for *Idomeneo*. Jeg tager derfor udgangspunkt i en revurdering af *seria*-genren og dens æstetik. I modsætning til eftertidens reception var Mozart nemlig hele sit liv fascineret af og også dybt fortrolig med *opera seria*'s univers. Allerede i 1764 under den første koncertrejse, som Leopold Mozart foretog med sine to børn, beskriver Leopold i et brev fra London, hvordan sønnen Wolfgang hele tiden går rundt med en opera i hovedet, som han vil opføre derhjemme: "Er hat ietzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will".² Som otteårig kunne Wolfgang også improvisere *seria*-arier ved cembaloet over typiske *opera seria*-ord som "affetto" (affekt) og "perfidio" (grusom).³ De nye franske træk, som *Idomeneo* rummer i modsætning til ældre *serie*, er derfor også indført som led i en konstruktiv dialog med genrens retoriske paradigme og skal ikke ses som et brud på traditionen, men snarere som en udvikling af den. *Idomeneo* indeholder bl.a. en bemærkelsesværdig musikalsk personkarakteristik, som man kan betragte som en forening af noget genrebestemt og en ny individualisering. Mozart spiller således på *seria*'ens karakteristika i sin portrættering, så personerne kontrasteres i forhold til hinanden. Men Mozart skaber også sin egen musikalske fortolkning, hvor både italienske og franske træk indgår, hvorved operaens *dramatis personae*, der i librettoen fremstår som allegoriske typer, forvandler sig til nuancerede skikkelser, hvis skiftende sindsstemninger og subtile dilemmaer delvist formidles til lytterne uden om librettoens sproglige manifestation.

Som opera fremstår *Idomeneo* altså som en syntese af en ældre italiensk og en nyere fransk operatradition, og det er artiklens overordnede pointe, at det gamle – bevarelsen af *seria*'ens repræsentative væsen – ikke skal opfattes som et konventionelt onde, der nødvendigvis må give *Idomeneo* en lavere status end Mozarts *opere buffe* og *Singspiele*.

Idomeneo markerer ligeledes en overgang fra opera som fremførelseskultur til en egentlig fiksering af operaen som musikalsk værk. I barokkens *serie* var der fokus på sangstjernernes vokale formåen, og både den dramatiske identifikation og karaktertegningen tog først rigtig form i fremførelsessituationen i en delvist improviseret affekt-dialog med lytterne. I de sene *serie* fra slutningen af det 18. århundrede er det i højere grad komponistens musik, som nu er præsenteret i et nuanceret partitur, der repræsenterer selve operaen, og hvis musik gestalter både det dramatiske forløb og tegner de enkelte skikkelser karakterer.

Opera seria-receptionen

Syngespillet *Die Entführung aus dem Serail* (uropført i Wien 1782) betragtes ofte som Mozarts første rigtig modne opera. Ludwig Finscher taler i den forbindelse

² Brev af 28.5.1764 fra Leopold Mozart til Lorenz Hagenauer, W.A. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, ed. Wilhelm A. Bauer og Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1962-75, bd. 1, s. 152.

³ Daines Barrington: *Account of a very remarkable young Musician*, her refereret efter Ludwig Finscher: "Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils", *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, s. 270.

ligefrem om Mozarts 'fødsel' som musikdramatiker.⁴ *Idomeneo*, som blev uropført året før, bliver således ikke regnet blandt de bedste Mozart-operaer, hvilket først og fremmest skyldes genren. Dette fremgår tydeligt hos Finscher, som i relation til netop *Idomeneo* meget malerisk beskriver genretraditionen som nogle af de lænker, Mozart måtte kaste af sig, for at fødslen kunne finde sted.⁵ Attila Csampai og Stefan Kunze har heller ikke meget tilovers for *opera seria*; i deres udlægninger af *Idomeneo* fremstår genren gennemgående som en dramaturgisk forhindring på grund af sin stereotypi og sine statuariske karakterer.⁶ Kunze stiller fx følgende spørgsmål: "Wie löste Mozart im *Idomeneo* das Problem, dem *Seria*-Rahmen gerecht zu werden, ohne seiner mit diesem unvereinbaren musikalischen Einbildungskraft Fesseln anzulegen?"⁷

Men den kritiske holdning til *opera seria* er ikke noget særegent for det 19. og 20. århundrede; genren ledsages derimod fra sin tidligste fase af en ofte polemisk debat, der bør opfattes som en vigtig del af *seria*'ens kultur og historie, idet kritikken både former og udvikler genren. Tre karakteristiske typer af kritik, der løber parallelt med *seria*-operaerne, er særligt tydelige.

Den første type er en klassicistisk kritik, der allerede i begyndelsen af det 18. århundrede udgik fra litterære italienske akademier, bl.a. *Accademia dell'Arcadia* i Rom. Inspireret af den franske dramaturgiske tradition blev opera her beskrevet som en degenereret udvikling af den talte tragedie. Selve det at synge på scenen, særligt i dialogiske passager, blev opfattet som en umulighed, der stred både mod den sunde fornuft og mod den dramatiske sandsynlighed, som – med hjemmel i Aristoteles' *Poetik* – fremstod som et paradigme for klassicisterne.⁸ Man benægtede derfor også selve operagenrens *raison d'être*, det som havde været hovedargumentet for florentinernes første *favole musicali* omkring 1600; nemlig tesen om, at de antikke græske tragedier var blev sunget fuldt ud på scenen.⁹ Sangen burde ifølge klassicisterne reserveres til pastorale og mytologiske *storie* (dramatiske emner), hvor det magiske univers kunne sandsynliggøre den sungne deklamation. Denne opdeling ligger til grund for barokkens franske teater, hvor den talte tragedie med historiske og heroiske emner holdtes adskilt fra den sungne *tragédie lyrique*, der byggede sit spektakulære univers på bukoliske og mytologiske fabler og historier.

⁴ Finscher (1985) s. 269.

⁵ Finscher (1985) s. 275.

⁶ Attila Csampai: "Des Meeres und der Seele Stürme. Zwölf Variationen über Mozarts 'Idomeneo'", Csampai (1988) s. 9-32; Stefan Kunze: *Mozarts Opern* (kap. 2: "*Idomeneo re di Creta*: Drama aus dem Geist der Musik"), Stuttgart 1984, ²1996, s. 112-74.

⁷ Kunze (1984) s. 129.

⁸ Dramatisk sandsynlighed (*verosimiglianza*) betegner det aristoteliske krav om en troværdig repræsentation af *mythos* (historien/fortællingen), der er bundet til tidens, stedets og handlingens enhed.

⁹ Denne tese blev fremført i slutningen af det 16. århundrede af den romerske humanist Girolamo Mei (1519-94) og fik stor betydning i Firenze som hjemmel for operagenrens konstitution. Tragediens gennemførte sanglige realisering nævnes således som et reelt udgangspunkt både i Ottavio Rinuccinis og i Jacopo Peris forord til operaen *Euridice* (Firenze 1600), der er den tidligste opera, hvor både tekst og musik er overleveret.

I denne fase var konventionerne for *opera seria* endnu ikke helt fastlagt. Det tidlige 18. århundredes fortalere og repræsentanter for *seria*-institutionen, såvel librettister som komponister, fokuserede derfor kraftigt på at overbevise kritikerne om, at det historiske og heroiske *dramma per musica* ikke behøvede at stride mod den sunde fornuft og den dramatiske sandsynlighed.¹⁰ For at legitimere genren plæderede de også for *seria*'ens moralske korrekthed, selvstændighed og litterære status, som de mente var med til at adskille den fra *commedia dell'arte*. Denne var nemlig både improviseret og umoralsk.¹¹

Den anden form for kritik, som er bredt kendetegnende for hele det 18. århundrede, er koncentreret om de samme punkter som i den første kategori, men kritikerne beklager, nu hvor *seria*'en *har* konstitueret sig som genre, at den tydeligvis ikke lever op til idealerne. Kritikken er ofte satirisk og beskriver fx komiske aspekter ved den glamourøse sangerkult. Et berømt eksempel er Benedetto Marcellos traktat *Il teatro alla moda* (Venezia 1720),¹² der fremstår som en gennemført karikatur bl.a. med afsnit rettet mod librettisterne, komponisterne, sangstjerne og disses emsige mødre. Hele kulturen omkring *opera seria* tegnes her som et pseudo-heroisk karneval *senza buon gusto* (uden god smag), en social katastrofe og ikke mindst den sande maskulinitets død. Også Pier Francesco Tosi beklager sig i *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723),¹³ en lærebog i sang med specifikke råd og praktiske øvelser, over sangernes arrogance. Han plæderer derfor for en sangstil, som bygger på proper deklamation med ordene i centrum. Andre kritikpunkter gjaldt de aspekter ved *seria*'ens struktur, som blev anset for at gøre operaerne statiske og forhindre et dramatisk *flow*: *da capo*-ariens repetition, de mange ofte lange ritorneller og de umotiverede *bravura*-arier, der kun tjente til at fremvise en sangers vokale virtuositet. Karakteristisk for denne anden kategori af kritik er dog, at den normalt fremføres af personer som selv – i egenskab af at være fx komponister, sangere eller librettister – repræsenterer *opera seria*. Kritikken ender da også ofte med at være et slags forsvar for operaformen, hvorfor den polemiske debat faktisk er med til at holde genren i live.

I modsætning til de to førstnævnte agiteres der i den tredje kategori af kritik, som knytter sig specifikt til anden halvdel af det 18. århundrede, for reelle forandringer, og der præsenteres også alternativer til *seria*'ens konventioner og Metastasios normsættende librettoer. Genren forbindes her med barokkens gestiske og retoriske repræsentation og udvendige pomp og pragt – altså med noget stift, gammeldags og udlevet. Det er karakteristisk, at denne kritik tidsmæssigt falder sammen med Jean-Jacques Rousseaus (1712-78) *Dictionnaire de musique* (1768),

¹⁰ Pier Jacopo Martello (1665-1727) og Johann Mattheson (1681-1764) var blandt genrens tidlige fortalere.

¹¹ Reinhard Strohm: *Dramma in musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven/London 1997, s. 24.

¹² Her er anvendt Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venezia 1887.

¹³ Her er anvendt Pier Francesco Tosi: *Observations on the Florid Song*. Translated by Mr Galliard. Edited with additional notes by Michael Pilkington, London 1987.

hvor barokbegrebet optræder i et musikleksikon for første gang. Hos Rousseau betegner "baroque" en musikalsk stil, der strider mod de idealer om naturlighed og enkelhed, som han selv var talsmand for: "BAROQUE. Une Musique Baroque est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations et Dissonances, le Chant dur et peu naturel, l'Intonation difficile, et le Mouvement contraint".¹⁴

En ledende kritisk skikkelse var librettisten Ranieri de' Calzabigi (1714-95), der bl.a. var en stor inspiration for Christoph Willibald Gluck (1714-87). Gluck gav mange af Calzabigis tanker i sin berømte dedikation til reformoperaen *Alceste* (1769), hvor han gjorde op med *opera seria*'s fokus på sangernes vokale præstationer og den manglende kontinuitet i det dramatiske forløb, der ifølge Gluck stred imod den sunde fornuft.¹⁵ I stedet for historiske emner fokuserede Calzabigi på antikke myter om Iphigenia, Alceste, Paris og Helena etc. og plæderede for *noble simplicité* (ædel enkelhed) bl.a. ved at udelade sekundære handlinger i dramaet. Han inddrog i stedet kor og ballet. Calzabigi betonedede ligeledes forskellen mellem recitativ og arie, hvor *seria*'ens skel mellem handling og lyrisk kontemplation blev bibeholdt. Dette står i kontrast til andre af tidens kritikere, bl.a. Francesco Algarotti (1712-64), der fremhævede *recitativo accompagnato* (akkompanjeret recitativ) som en friere og naturligere form for udtryk, et alternativ til de to øvrige solistiske vokalformer.¹⁶

Fælles for reformbestræbelserne var dog, at man stilede mod en dramatisering af selve fremførelsen. På trods af, at man hævdede tekstens prioritet i forhold til musikken, bør denne proces dog paradoksalt nok snarere opfattes som en musikalisering af dramaet. Det var nemlig først og fremmest musikken og ikke teksten, som bibragte *storia* (selve den grundlæggende historie eller fortælling i dramaet) dramatisk kontinuitet.¹⁷ Selvom *Idomeneo* ikke kan kaldes for en reformopera, men derimod overholder de fleste af *seria*'ens konventioner, er der mange træk, der synes tydeligt inspireret af bl.a. Gluck; i Mozarts *seria* er det også musikken, der dels binder handlingen sammen og hermed skaber det dramatiske *drive*, dels giver personerne individuel karakter på scenen.

Med Pergolesis *La serva padrona* (1733), der indførtes som et morsomt *intermezzo* i en *seria*-forestilling, fik *opera seria* en værdig italiensk konkurrent, den komiske operagenre *opera buffa*, som i højere grad imødekom det sene 18. århundredes nye, trendsættende, borgerlige publikums krav om enkelhed, naturlighed og følsomhed. En del af de sene *serie* er netop skrevet af succesfulde *buffa*-komponister som Antonio Salieri (1750-1825), Giovanni Paisiello (1740-1816) og Domenico Cimarosa (1749-1801). Dette præger tydeligt disses *serie*, idet *buffa*'ens idealer, der

¹⁴ Her citeret efter Jean-Jacques Rousseau: Art. "Baroque", *Dictionnaire de Musique* (Collection complete des oeuvres de J.J. Rousseau 17), Geneve 1782, s. 86-87: "Barok. Barokmusik er musik med forvirrede harmonier, fyldt med modulationer og dissonanser og hård og unaturlig sang, intonationen er vanskelig og bevægelserne anstrengte."

¹⁵ Christoph Willibald Gluck: Dedikationen til *Alceste* (1769), Oliver Strunk: *Source Readings in Music History*, rev. ed. by Leo Treitler, New York/London 1998, s. 933.

¹⁶ Strohm (1997) s. 27.

¹⁷ Strohm (1997) s. 27.

er knyttet til oplysningstidens æstetiske diskurs, her transformeres til aristokratiets gamle kunstform, således at den nye *Empfindsamkeit* interagerer med barokkens repræsentative univers. Stadig er der dog også komponister, som – efter at *buffa*'en havde opnået stor popularitet – fortrinsvis holdt sig til *seria*-genren, bl.a. Davide Perez (1711-78), Johann Christian Bach (1735-82), Niccolò Jommelli (1714-74) og Giuseppe di Majo (1697-1771).

Det er også tankevækkende at Mozart – på trods af både *buffa*'en og det tyske syngespil, der introduceres i 1760'ernes Leipzig af Johann Adam Hiller (1728-1804) – i 1776 skrev til sin far: “vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einen jeden neidig der eine schreibt. ich könnte ordentlich vor verdross weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. aber italienisch, nicht teütsch, serius nicht Buffa [...]”¹⁸ Naturligvis kan man vælge udelukkende at fortolke denne insistering på *seria*'ens berettigelse på trods af konkurrerende genrer og intens kritik overalt i Europa på baggrund af det politiske; *seria*'en var hofkulturens foretrukne underholdningsform, og derfor var den ambitiøse komponist normalt også nødt til at gøre sig gældende inden for denne genre. Men i Mozarts tilfælde er der mere på spil, og jeg vælger derfor at se citatet som et udtryk for en generel fascination af særlige musikalske og dramatiske aspekter inden for *opera seria*. Det er da også karakteristisk, at det nye, som Mozart tilfører *seria*'en i *Idomeneo* – bl.a. en uddybende, facetteret og musikalsk funderet karaktertegnning, der afspejler den øgede individualisering og subjektivering i det 18. århundredes filosofi hos bl.a. Rousseau – udfoldes i dialog med genreens tilgrundliggende virkningsæstetik.

Opera seria som performance

Her følger nu en kort genrebeskrivelse, hvor jeg vil redegøre for *opera seria* ud fra genreens egne præmisser i stedet for at bygge karakteriseringen på alt det, som denne operaform *ikke* er, hvilket synes at have præget genreens reception helt fra sidst i det 17. århundrede. Jeg mener nemlig ikke, som fx Kunze og Csampai, at *Idomeneo* er stor musik *på trods af* genren, men derimod at Mozart med *Idomeneo* beviser sin store fortrolighed med, glæde over og fascination af *seria*'en og dens høje retoriske – både sproglige og musikalske – stil. Samtidig formår Mozart at videreudvikle formen ved hjælp af dramatiske og musikalske træk fra samtidens franske opera, så *Idomeneo* bliver et barn af oplysningstiden og ikke af barokken. Der er tale om en tydelig interaktion mellem noget nyt og noget gammelt. Men det gamle – altså bevarelsen af *seria*'ens repræsentative væsen – skal ikke betragtes som en klods om benet på Mozart. Tværtimod indgår *seria*'en og dens karakteristika i en form for overordnet musikalsk topik, som Mozart på virtuos vis formår at udnytte og spille på.¹⁹

¹⁸ Brev af 4.2.1776 fra Wolfgang Amadeus Mozart til Leopold Mozart, her citeret efter Kunze (1984) s. 33.

¹⁹ En topik var oprindeligt et emnekatalog. Begrebet har rod i den klassiske retorik, hvor det hører under den første fase: *inventio*. Her finder taleren argumenter eller emner, kaldet *topoi* (gr.) eller *loci communes* (lat.) til sin tale. Begrebet topik anvendes dog også i stigende grad i en mere abstrakt betydning inden for både retorisk, litterær og musikvidenskabelig teori.

Opera seria som genre er i sit udgangspunkt tæt knyttet til praksis. En opera var i høj grad lig med sin fremførelse, idet genren først og fremmest levede af virtuose sangeres vokale formåen. En operaproduktion skulle kunne ændres og tilpasses nye forhold på teatret aften efter aften. Dette præger såvel den dramatiske struktur som de konventionelle følelsesmæssige udtryk (*affetti*) i arierne. Emnevalget og udformningen af librettoen og musikken blev derfor også ofte lagt til rette efter hvilke sangstjerner, man havde til rådighed.²⁰

Operaens drama udgjorde det egentlige selvstændige opus med en trykt libretto, som man kunne tage kritisk stilling til. Dette ses også af den officielle betegnelse for genren, *dramma per musica*, der anvendtes allerede i det 17. århundrede på librettoernes titelblad.²¹ Andre betegnelser er *dramma da recitarsi in musica* (drama til at recitere i musik), *dramma da cantarsi* (drama til at synge) eller *melodramma*. Der refereres altså i første omgang til forfatterens libretto, og det var også hans navn som man satte i direkte relation til dramaet. Først herefter nævnede man komponisten med en formulering som "posto in musica da" (sat i musik af) eller "musica di" (musik af). Denne vægtning, som man kan sætte i relation til den trykte teksts store kommunikative betydning, præger også samtidens operakritik. Dele af operapublikummet ejede i det 18. århundrede en libretto, som de kunne nærlæse og i visse tilfælde sammenligne med et oprindeligt drama.²² De få komplette operapartiturer, der er overleverede, har derimod ikke tjent udførelsen, men har fungeret som en slags dokumentation af fremførelsen.²³

I begyndelsen af det 18. århundrede kastede kritikerne sig normalt heller ikke over den dramatiske instruktion eller scenografi, der fulgte fastlagte konventioner og ofte blev genbrugt ved mange forskellige operaproduktioner. Den musikalske realisering af dramaet kunne ligeledes indeholde genbrug fra tidligere operaer eller lån fra andre komponister, fx bestod de såkaldte *pasticcio*-operaer af dele af flere allerede opførte operaer, og de anvendte arier gik derfor også under betegnelsen kuffert-arianer.²⁴ Hvis der derimod blev observeret metriske eller litterære fejl og mangler i librettoen, eller hvis der var fingre at sætte på sangernes retoriske *declamatio*, så haglede kritikken ned over den pågældende operaproduktion.²⁵

Selve fremførelsen af et *dramma per musica* blev således oprindeligt først og fremmest vurderet som musikdramatisk recitation af poesi, hvor man hæftede sig særligt ved anvendelsen af det italienske sprog, der – i modsætning til både den improviserede *commedia dell'arte* og den senere *opera buffa*, som ofte gjorde brug af

²⁰ Reinhard Strohm: "Towards an understanding of the *opera seria*", *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge 1985, s. 98.

²¹ Betegnelsen *opera seria* forekommer først sent i det 18. århundrede, efter den komiske italienske *opera buffa* var blevet en selvstændig og veletableret genre.

²² Et stort antal af det 18. århundredes opera-librettoer er overleveret fra private samlinger. Librettoer blev ligeledes trykt i samlede udgaver med titler som *poesie drammatiche* (dramatisk poesi).

²³ Strohm (1997) s. 11.

²⁴ *Pasticcio*-operaerne og deres parodi-princip behandles i Reinhard Strohm: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln 1976, bd. 1, s. 245-60.

²⁵ Strohm (1985) s. 97.

forskellige italienske dialekter – udelukkende byggede på toskansk, der siden Dante og Petrarca havde været normsættende for digtning på italiensk. *Opera seria* blev på den måde hurtigt en kunstform, som italienerne identificerede sig med, og den arvede derfor også meget af den *italianità*, som havde omgærdet italiensk digtning siden den tidlige renæssance. Dette understøttes af operaernes emner og dramatiske handlingsforløb, der ofte tog udgangspunkt i det romerske imperiums historie. Italien havde nemlig, i modsætning til bl.a. Frankrig og England, ikke tidligere haft en egentlig teatertradition, der var baseret på nedskrevne alvorlige dramaer.²⁶ Det er derfor karakteristisk, at bl.a. Zenos (1668-1750) og Metastasios librettoer også blev opført som talte dramaer, hvor man udelod de lyriske arietekster.²⁷

Allegori og affekt

En *seria*'s persongalleri udgøres normalt af seks eller syv skikkelser. Der er en *primo uomo*, der blev sunget af en kastrat (i *Idomeneo* Idamante) og en *prima donna* (Ilia). De fremstår oftest som et kærestepar. Desuden endnu en stor hovedrolle for en *tenore primo*, tit med en herskende funktion (Idomeneo). Resten er underordnede roller, der er hovedpersonernes fortrolige. Som i det 17. århundredes italienske opera kan personerne have en symbolsk funktion, idet de fx fremstår som udtryk for moralske dyder eller egenskaber. Hvor allegorien er åbenlys i den florentinske og venetianske opera med deciderede dramatiske skikkelser som 'håb' og 'kærlighed', er der dog inden for *opera seria*, som ikke tillod den slags åbne brud på den dramatiske sandsynlighed, tale om en skjult. De historiske eller heroiske personer fungerer som et menneskeligt og moralsk *exemplum*, der *repræsenterer* egenskaber som retfærdighed, tapperhed og medfølelse i kraft af deres handlinger, deres sociale status og den række af forskelligartede affekter, som de gennemlever i dramaet.

Denne allegoriske form for karaktertegning, der oprindeligt har rod i en mundtlig retorik,²⁸ kan forekomme fremmedartet, stiv og unuanceret for et moderne operapublikum. Men idealet for baroklibrettisterne og komponisterne var et andet end i dag. Fiktionen, herunder de dramatiske personers karakter, tænkes først og fremmest at tage egentlig form i fremførelsessituationen som et led i den kommunikative dialog med lytterne. Målet var at bevæge (*movere*), og både teksten og musikken havde som overordnet opgave at gøre dette muligt for sangeren. Det var således fremførers evne til i selve øjeblikket på scenen at formidle de mange dybtføjte affekter, der eksisterede som en immanent mulighed i både teksten og musikken, der i sidste ende gav en *seria*-rolle både retorisk intentionelitet

²⁶ Det alvorlige, talte drama var en specialitet i det 18. århundrede og fandtes kun i bestemte akademiske miljøer i Rom, Modena, Parma, Bologna, Siena og Firenze. Komedier på både vers og som prosa var derimod udbredte ligesom de improviserede opførelser af *commedia dell'arte*, men disse fremstod aldrig som reelle konkurrenter til operaen.

²⁷ Kunze (1984) s. 64.

²⁸ Den mundtlige fortælling opererer ofte med allegorier. Denne billedlige fortællestil, hvor abstrakte egenskaber og dyder konkretiseres i kraft af en personificering, har betydning for formidlingens *evidentia* (klarhed) og memorabilitet. Mundtlighedens ontologi og vilkår behandles indgående i Walter J. Ong: *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1982.

og karakter.²⁹ Arierne står centralt her, idet *da capo*-delen hjalp med til at indkapsle og forsterke følelsens repræsentation. Denne virkningsæstetik bygger på *mimesis*, det ‘efterlignelsens paradigme’, der præger næsten al æstetisk tænkning i renæssancen og barokken. I forbindelsen med det intensiverede fokus på affektformidlingen, der bl.a. er betingende for *da capo*-ariens repetitive struktur, bliver René Descartes (1596-1650) en nøgleperson.

Egentlig har læren om affekterne rødder helt tilbage i antikkens ethoslære og lægekunst, men den får en ny rationalistisk udformning og naturvidenskabelig legitimering i Descartes’ afhandling om sjælens lidenskaber, *Les passions de l’âme* (Paris 1649), der blev et æstetisk udgangspunkt for både operalibrettister og komponister. Som den latinske oversættelses undertekst *Tractatus pathologicus* tydeligt indikerer, fremstilles de psykologiske fænomener her ud fra en patologisk og fysiologisk indfaldsvinkel, hvilket står i modstrid til den skolastiske, neo-platoniske og neo-stoiske tradition i middelalderen og renæssancen.³⁰ Descartes’ traktat er inddelt i tre bøger, der fremstår som en generel beskrivelse af affekternes natur, en klassifikation af de enkelte affekter og en redegørelse for særlige affekter. Affekt-læren får her en systematisk udformning; et udsagn anses kun for at være tilstrækkeligt begrundet, hvis det logisk følger af nogle klare og tydelige forudsætninger. Descartes’ opstilling af menneskets seks basis-affekter i anden bog af *Les passions* (forundring, kærlighed, had, begær, glæde og sorgmodighed)³¹ udgør således et trinvist, næsten geometrisk, forløb, hvor også sammenhængen, der fremstår som årsag til den enkelte affekt, afdækkes (*ordo rationum*).³²

For at kunne forstå affekterne anbefalede Descartes dog, at man kombinerede sin viden om årsager med egen erfaring og åbnede dermed for en bred og til dels også fri anvendelse af sin affektlære.³³ Komponisterne og librettisterne fik på den måde – ud over en legitimering af den gamle temperaments- og ethoslære fra en samtidig autoritet – også et praktisk begrebskodeks at digte og komponere ud fra. Dette afspejler sig direkte i *seria*’ens dramatiske forløb og karakterisering, hvor librettoen kan forstås som den ydre form eller de årsager, der betinger en persons følelsesmæssige forløb. Affekternes repræsentation i arierne tegner tilsammen en karakter, der igen skal forstås på baggrund af et samspil mellem et temperament og en skæbne.³⁴

Descartes’ affektlære blev også integreret i selve teksterne som en overordnet topik, hvilket ses tydeligt i de såkaldte *ombra*-arier (skyggearier), der fx kan have

²⁹ Intentionalitet er retorikkens væsensmærke og skal forstås bredt som ‘det at delagtiggøre’. Retorik omfatter således ikke kun konativ (dvs. decideret overtalende eller styrende) kommunikation, men også almindelig samtale og kunstnerisk formidling.

³⁰ René Descartes: *The Passions of the Soul*, oversat og kommenteret af Stephen Voss, Indianapolis/Cambridge 1989, Voss’ forord, s. xvii-xix.

³¹ Descartes (1989) s. 56.

³² Jørgen Langdalen: “Passio og ratio i 1600-tallets musikk”, T. Arisholm, H. Laugerud (eds.): *Myten om det moderne*, Oslo 1995, s. 65-86.

³³ Descartes (1989), Voss’ forord, s. viii.

³⁴ Jørgen Langdalen: “Reformens retorikk – Gluck og Rousseau”, *Frihetens århundre. Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet*, Oslo 1998, s. 87.

form som lidenskabelige kærlighedserklæringer, *lamenti* (klagesange) eller besværgelser. Fælles for disse tekster er, at de bygger på et retorisk tableau – en vision hos den syngende. Det indre billede vækker voldsomme affekter, og inspireret af *Les passions* beskrives de fysiologiske konsekvenser ofte indgående. Dette kan illustreres med et eksempel fra Metastasios *Siroe re di persia* (1726):

Gelido in ogni vena	Iskoldt i mine årer
scorrer mi sento il sangue,	føler jeg blodet løbe
l'ombra del figlio esangue	skyggen af min dræbte søn
m'ingombra di terror.	fylder mig med skræk. ³⁵

Parallelt med affekterne i Descartes' *Les passions* forsøger man ofte at henføre arierne i *opera seria* til nogle bestemte affekt-kategorier. Denne form for systematisering ses allerede i samtiden i diverse former for tekster og skal – udover som en musikalsk pendant til Descartes' rationalisme – forstås som et forsøg på at gøre *seria*'ens mange arie-varianter letfattede og overskuelige i en slags guide. Et eksempel på en sådan klassifikation ses i John Browns *Letters upon Poetry and Music of the Italian Opera* (Edinburgh 1789), der opererer med syv arie-typer, hvoraf de fire fremstilles som direkte imitationer, "drawn from the nature of the various affections of the mind".³⁶

Arien og dens dramatiske berettigelse

Man kommer ikke uden om en stor grad af konformitet, når talen falder på *seria*'ens arier, hvilket på sin vis berettiger systematiserende fremstillinger af arie-arter, som man finder dem hos John Brown, i Johann Adam Hillers *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipzig 1774) samt i Charles Burneys *A General History of Music*, bind IV (London 1789). Men der findes også utallige varianter, som ikke uden videre kan indpasses i en bestemt arie-kategori, fx arier der fremstår som erklæringer til publikum, reelle 'taler', der er opbygget efter den klassiske retoriks forskrifter, invokationer af overnaturlige magter, visioner, monologer og decide-rede kærlighedsbekendelser. Desuden ses 'citater' arier, der bygger på et kendt citat og er tydeligt adresseret til publikum og 'simile-ariet', der også ses i de komiske operagenrer og som forbinder en almen sandhed med et metaforisk billede på en følelsesmæssig situation.³⁷ Disse mange arie-varianter skal overordnet ses som udtryk for barokkens vildtvoksende emblematiske. De er knyttet til et subtilt retorisk paradigme, der ikke nødvendigvis havde den hensigtsmæssige formidling af dramaet og dets affekter som ideal.³⁸

³⁵ Her citeret efter Strohm (1997) s. 15. Jeg takker cand.mag. Via Christensen for hjælp med artiklens oversættelser fra italiensk.

³⁶ John Brown: *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera*, Edinburgh 1789, s. 36.

³⁷ Strohm (1997) s. 12-13. Jf. desuden den lange optegnelse af arie-typer i Wolfgang Ruf: art. "Aria", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1993, s. 37-38.

³⁸ Normalt stiler retorikken mod den hensigtsmæssige formidling, der fordrer både *puritas* (korrekthed), *perspicuitas* (klarhed), *aptum* (målgruppe-bestemthed) og *ornatus* (skønhed), men i visse former for barokretorik dyrkes en særlig emblematiske stil med mange, ofte raffinerede metaforer og sammenligninger, der anvendes som et artificielt middel til at forundre, overraske eller forvirre.

Seria’en er også et eksempel på den karakteristiske indre modsætning, som kendetegner meget litteratur, billedkunst og musik i barokken – et skisma både mellem logos og pathos og mellem streng rationalisme og et ønske om at udfordre og spænge grænser for form og udtryk med henblik på at dyrke kunsten for sin egen skyld.³⁹ Nogle gange fandtes den dramatiske berettigelse for disse arier således helt ude på dramaets kant, hvilket har været med til at fastholde vel nok et af de mest vedholdende og oftest fremførte kritikpunkter af *opera seria*: dens statik og tilsyneladende mangel på dramatisk kontinuitet i det musikalske forløb. *Opera seria* var ikke opera, men “en koncert i kostumer”, siger fx Joseph Kerman i sin klassiker *Opera as Drama*.⁴⁰ Kerman udlægger det 17. og 18. århundredes italienske betegnelse *dramma per musica* som “drama through music, by the means of music”,⁴¹ en desværre noget vildledende parafrase, hvor Kerman indlæser sin egen definition på opera i et begreb, der refererede til den trykte libretto.⁴² Kerman må derfor nødvendigvis også – som en direkte konsekvens af sin egen diskurs – kalde perioden mellem Monteverdi og Gluck for “the dark ages”.⁴³

Opretholder man den ofte opstillede skillelinje mellem recitativer som det handlingsbærende og derfor også dramatiske moment og arierne som det musikalske, lyriske og kontemplative, er *opera seria* vanskelig at forsvare, hvis man tager udgangspunkt i Kermans udlægning. Der er ikke – ud fra en moderne referenceramme – meget musik i et *secco*-recitativ, og med mindre man kan finde en dramatisk berettigelse for arien, kan man ikke tale om et drama, der konstitueres i kraft af musikalske midler. Men det lyriske og det dramatiske er ikke antitetiske faktorer i tidlig opera, ligesom musikken og dramaet heller ikke fremstår som antagonistiske. *Secco*-recitativerne skal først og fremmest opfattes som sunge deklamation, der nøje følger retorikkens forskrifter for mundtlig realisering af vers. Men brugen af de retoriske konventioner gør ikke recitativerne mindre musikalske. Musikken er her at finde i den adækvate vokale realisering af det retoriske foredrag, som er det, man i begyndelsen af det 18. århundrede også hængte operaens samlede dramatiske fiktion op på og som legitimerede de første *serie*.

Carl Dahlhaus finder den dramatiske berettigelse for de lukkede arier i deres konfiguration af karakterer i kraft af en musikalsk repræsentation af affekter.⁴⁴ De udholdte lyriske momenter i arierne repræsenterer godt nok øjeblikket, idet

³⁹ Allerede Friedrich Nietzsche havde blik for denne særegenhed ved barokstilen. I det lille essay “Vom Barockstile” karakteriseres begrebet i positive vendinger og sættes ind i en bred kulturhistorisk kontekst, der også inkluderer litteraturen, hvilket vakte debat i samtiden. Stilen karakteriseres som en ‘afblomstring’, fordi den følger efter en periode, der har dyrket rene og klassiske idealer. Desuden sættes stilen for første gang i forbindelse med retorikken, jf. Friedrich Nietzsche: “Vom Barockstile” (1879), *Menschliches. Allzumenschliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879*, Berlin 1967, s. 73.

⁴⁰ Joseph Kerman: *Opera as Drama*, New York 1956, s. 51.

⁴¹ Kerman (1956) s. 8.

⁴² Kermans definition på opera lyder: “Opera is a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation”, Kerman (1956) s. 13.

⁴³ Kerman (1956) s. 51.

⁴⁴ Carl Dahlhaus: “What is a musical drama?”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 2, 1989, s. 95.

det melodiske udtryk løfter arien ud af det samlede fiktive tids- og handlings-kontinuum i dramaet. Men arierne har til gengæld en indre spænding, som omfatter et netværk af forbindelser mellem de affektive musikalske udsagn. Affekterne kan således både komplementere, modsige og kontrastere hinanden og på den måde alligevel tegne en operas dramatiske struktur.

Noget af det, som således adskiller *opera seria* fra et talt drama, er operaens tilsyneladende mistillid til en dialogisk og advokerende samtaleform. Det er igennem dialogen og de handlinger, som den enten redegør for eller lægger op til, at vi først og fremmest får et indtryk af det talte dramas personer. I barokkens *opera seria* er det derimod den musikalske affektformidling i arierne, der udgør både det følelsesmæssige *drive* og som – i samspil med lytterne – tegner karaktererne. Den fortløbende handling og det narrative tidsforløb brydes. Arien indfører sin egen musikalske tid, som ofte er indkapslet af en konventionel repetition, der både intensiverer affektens virkning og som bringer musikken i fokus i forhold til ordene. Arien markerer dermed også en overgang fra et ydre til et indre univers, der skildres af musikken – til dels uden om sproget. Gentagelsen af *da capo*-ariens A-del har ingen forpligtelser, hverken over for tekst eller drama, men giver lytterne mulighed for helt at overgive sig til musikken og affektrepræsentationen, der intensiveres i kraft af improviserede forsiringer og kadencer:

Having grasped the verbal gist, we are free to indulge in the character's feeling as embodied in the music. In this sense, the *da capo* return is the most redundant of all: with no semantic responsibility, it offers a direct invitation to focus exclusively on the singer's embellishment of the original material.⁴⁵

Det er altså et fiktivt indre som sangeren deler med lytterne i en arie, og det er derfor også den musikalske repræsentation af de forskellige affekter, der både giver arien en dramatisk berettigelse og konstituerer *seria*'ens karakterer. Et illustrativt eksempel på dette er Elettra, *la seconda donna* i Mozarts *Idomeneo*. Elettra *gør* ingenting; hun *føler*, og – i modsætning til i det talte teater – virker dette både karakteriserende og fungerer dramatisk i operaen på grund af musikken. Elettra fremstår som en komplementær skikkelse til operaens renfærdige *prima donna* Ilia, og i modsætning til den parallelle skikkelse i Mozarts senere *seria* *La clemenza di Tito*, nemlig Vitellia, som fremprovokerer intriger og derfor også har en handlingsmæssig profil på scenen, er Elettra stækket; hun hverken gør eller har gjort noget, der har betydning for den dramatiske handling i *Idomeneo*. Alligevel fremstår Elettra som en dæmonisk kvindeskikkelse i operaen på grund af hele to *arie infuriate* (raseriarier). De omkranser hendes sceniske repræsentation, hvilket kan fortolkes som en følelsesmæssig fastlåsning – altså en bevidst dramatisk karakterisering ved hjælp af *seria*'ens affektypologi. Mozart har desuden – sandsynligvis med inspiration i den franske opera, bl.a. Danchets og Campras *Idoménée* og

⁴⁵ Ellen Rosand: "It bears repeating, or, desiring the *da capo*", *Opera News*, 7/1996, s. 20.

Glucks *Iphigénie en Tauride* (1779) – forstærket Elettras første arie (I, 6) ved at sammenflette repræsentationen af det indres vilde affekt med et gotisk ydre, nemlig et virkeligt *tempesta* (stormvejr).

Mozarts *Idomeneo*

I det følgende vil jeg vise, hvordan interaktionen mellem *seria*-genren og den samtidige franske opera kommer til udtryk i *Idomeneo*, og jeg har valgt at inddrage Mozarts musikalske karakteristik af Elettra som et eksempel.

Historien om Idomeneus kendes oprindeligt fra grammatikeren Servius' kommentar til Virgils *Æneide* (ca. 400 e.Kr.) og minder i sit plot om de græske tragedier af bl.a. Sofokles og Euripides. Hovedpersonen Idomeneus, der er konge over Kreta, fremstår således som en gennemført aristotelisk helt, der i sit overmod begår hybris og vækker gudernes vrede. Kongen er på vej hjem fra Den Trojanske Krig. Midt ude på havet bliver han og hans mandskab overrasket af et voldsomt uvejr, og i desperation lover Idomeneus guden over havet, Poseidon (lat. Neptunus, ital. Nettuno), at hvis grækernes flåde bliver frelst, vil han ofre den første person, som han møder på land til guderne. Stormen lægger sig, og på Kretas strande møder han da ingen anden end sin egen søn. I den klassiske version ofrer Idomeneus sønnen, hvilket senere fører til hans abdicering og flugt fra Kreta.

Teaterchefen Joseph Anton Grafs valg af myten om Idomeneus som emne for karnevalsoperaen i München i 1781 er dog først og fremmest udtryk for en fascination af det franske. I det 18. århundredes franske teater havde man – med udgangspunkt i et kapitel fra Fénélons populære roman *Les Aventures de Télémaque* (1699) – flere gange brugt historien om Idomeneus både som udgangspunkt for talt drama og *tragédie lyrique*, hvor myten skal ses på baggrund af oplysningstidens neoklassicisme – en reaktion på den rationalistiske *tragédie philosophique*, der også dannede udgangspunkt for Metastasios mange librettoer. Franskmandene ønskede nu upolerede følelser frem for moral og logiske argumenter.⁴⁶ Varescos italienske gendigtning af Antoine Danchets og André Campras *tragédie lyrique Idomenée* kan således overordnet opfattes som en idehistorisk kortslutning og et af operahistoriens mange paradokser, idet Varescos libretto tydeligt overholder *seria*'ens konventioner. Den franske reception af myten om Idomeneus tillemper altså her en genre, som neoklassicismen oprindeligt var en reaktion på. Dette må have kostet Varesco en hel del hovedbrud, fx i relation til den mytologiske gude-skikkelse Neptun, som passer dårligt sammen med konceptet om dramatisk sand-synlighed i både den franske *tragédie philosophique* og i *opera seria*.

Det offermotiv, der karakteriserer myten om Idomeneus, synes at have haft en særlig appel i oplysningstiden, hvis filosoffer var optaget af faren ved at indgå løfter, her forstået som en slags bindende kontrakter, med de højere magter.⁴⁷ Hvor galt det kan gå, fremgår – foruden af historien om Idomeneus – tydeligt af

⁴⁶ Nicholas Till: *Mozart and the Enlightenment*, New York/London 1995, s. 60.

⁴⁷ Till (1995) s. 68.

Det Gamle Testaments beretning om Jefta, der blev brugt som emne for flere oratorier, bl.a. af Händel i 1751, og af Euripides' tragedie om Iphigenia, der blev gendigtet af både Racine og Goethe, og som også ses som emne for Glucks *Iphigénie en Tauride*. Her må to fædre, som begge har været opsat på at sejre i krig, ofre deres egne døtre.

Det, at Danchet introducerer Elektra-skikkelsen i historien om Idomeneus, hvilket ikke har nogen litterær hjemmel, kan opfattes som et forsøg på at styrke dette tilgrundliggende offer- og strafmotiv, idet Elektra associeredes med hele Agamemnon-familiens skæbne.⁴⁸ Hvor Idomenée i Danchets version er underlagt onde og ubøjelige guder, som støtter fjenden i Troja og derfor også håndhæver det skæbnesvangre løfte, er Nettuno hos Varesco og Mozart af en helt anden støbning. Havguden er her tillempet *seria*-traditionen og samtidig gjort til oplysningstidens moralske håndhæver. Det, at Nettuno lader Idomeneo møde sin egen søn på stranden efter at have givet sit skæbnesvangre løfte på havet, er derfor også et udtryk for retfærdighed; noget der skal belære publikum om det umoralske ved at indgå ufornuftige aftaler, som kan bringe andre menneskers liv og lykke i fare. I sidste akt af *Idomeneo* lader Nettuno sig dog også formilde; Idamantes og Ilias kærlighed får lov at sejre, og straffen omformes i stedet til en social straf for Idomeneo, som tvinges til at abdicere og overlade tronen til sin søn.

Mange karakteristiske træk fra Danchets og Campras *Idomenée* er bibeholdt af Varesco og Mozart i *Idomeneo*, fx er den dramatiske stormscene på havet i første akt (I, 7) med de koriske ekkovirkninger direkte inspireret af en lignende scene i *Idomenée*.⁴⁹ De mange kor og *recitativi accompagnati*, der styrker både det deklamatoriske og det dramaturgiske forløb i *Idomeneo* og som adskiller *Idomeneo* fra tidlige *serie*, er også påvirket af den franske opera og debatten om opera i anden halvdel af det 18. århundrede. Mozart hentede dog også inspiration til sine akkompagnerende recitativer i Georg Bendas (1722-95) tyske melodramaer *Medea* (1778) og *Ariadne auf Naxos* (1778). I disse melodramaer blev talt deklamation ledsaget af et orkesterakkompagnement, der 'kommenterede' det sagte. Mozart skrev begejstret om denne musikalske formidlingsform efter at have overværet en opførelse af *Medea* i Mannheim i 1778. Det er karakteristisk, at musikken netop sammenlignes med et "obligirtes Recitativ":

– ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnügen auführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herlichste wirckung thut; – was ich gesehen war *Medea* von *Benda* – er hat noch eine gemacht, *Ariadne* auf

⁴⁸ Till (1995) s. 73.

⁴⁹ James R. Anthony: art. "Idomenée", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London 1992, bd. 2, s. 781.

Naxos, beyde wahrhaft – fürtrefflich; sie wissen, das *Benda* unter den lutherischen kapellmeistern immer mein liebbling war; ich liebe diese zwey wercke so, dass ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freüde vor, dass ich das, was ich mir gewünschen zu machen habe! – wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter *gut in der Musick auszudrücken sind*, das Recitativ singen.⁵⁰

De akkompagnerede recitativer i *Idomeneo*, der ofte kræver virtuose instrumentale færdigheder, skal dog også ses som et direkte resultat af Mozarts inspirerende samarbejde med det berømte Mannheimer-orkester forud for uropførelsen i München. Stadig blev en *seria* nemlig tilpasset de forhåndenværende faciliteter og tog i høj grad farve af de fremførende sangere og musikere.

Stereotyp furie eller ...? Mozarts portrættering

Den musikalske karaktertegnning fremhæves ofte ved Mozarts operaer. *Idomeneo* får dog også i denne sammenhæng hårde ord med på vejen af bl.a. Kunze, der netop i forbindelse med en analyse af Elettras første arie konkluderer, at Mozarts karakterisering i *Idomeneo* ikke kan måle sig med den nuancerede individualisering som ses i de senere *opere buffe* og *Singspiele*.⁵¹ Kunze giver *seria*'ens statiske princip og konventionelle virkningsæstetik skylden. Men i Kunzes allerede i udgangspunktet negative holdning til *seria*'en overses mange musikdramatiske finesser hos Mozart. I *Idomeneo* er den musikalske karakteristik betinget af et velovervejet samspil mellem den italienske og den franske opera, hvor begge operaformers karakteristika benyttes for at give personerne såvel intentionalitet som individualitet. Det er Elettra-skikkelsen et godt eksempel på, hvad det følgende vil illustrere.

Hvis man udelukkende forholdt sig til *Idomeneo*'s libretto, ville man kunne konkludere, at Elettra blot var en stereotyp kvindefigur, *la seconda donna* – altså kvinden der elsker, men ikke selv bliver elsket, her udformet som en barok *furia*, der i kraft af sine to store raseriarier i henholdsvis første og tredje akt (I, 6 og III, 3) tydeligt reflekterer Descartes' univers. At hun i anden akt har en lyrisk *aria cantabile* (II, 4) kan faktisk støtte denne tolkningsmodel, idet hele hendes sceniske fremtoning kan opfattes som en stor affektiv *da capo*-arie, hvor første akt repræsenterer raseri, anden akt lyrisk kontemplation, tredje akt forstærket raseri. Men denne fortolkning er for overfladisk, hvis man inddrager Mozarts musik. Der bliver pludselig meget mere at iagttage. Librettoens stereotypi bliver via Mozarts musikalske fortolkning transformeret til et portræt af et individs traumatiske fastlåsning. Samtidig med at Mozart individualiserer Elettra-skikkelsen med inspiration i den franske opera – fx ved at anvende akkompagnerede recitativer med en

⁵⁰ Brev af 12.II.1778 fra Wolfgang Amadeus Mozart til Leopold Mozart, Mozart (1962-75) bd. 2, s. 505-6.

⁵¹ Kunze (1984) s. 153.

udpræget deklamatorisk karakter og ved at lade arierne indgå i et kontinuerligt musikalsk forløb – kan de karakteristiske raseriariers ramme om hendes sceniske fremtoning nemlig også fortolkes som en musikdramatisk pointe; Elettra gennemgår *ikke* en følelsesmæssig og personlig udvikling på linje med *la prima donna* Ilia. Elettra er i sine følelsers vold.

Man fristes til at spørge, hvad der betinger Elettras flammende og koleriske temperament? Det kan ikke udelukkende være handlingen i *Idomeneo*, hvis noget blege trekantsdrama mellem Idamante, Ilia og Elettra ikke synes som en tilstrækkelig vægtig begrundelse. Oplagt er det derimod at fortolke hendes dæmoni på baggrund af den græske myte om Elektra og hendes tragiske skæbne. Mozart synes i sin musikalske portrættering, der tilfører Elettras raseri og indestængte desperation mange dynamiske udsving og facetter, at være inspireret af Danchets oprindelige idé med at indføre Elektra-figuren i *Idomenée* for at forstærke værkets offertematik. Det er, som om de gruopvækkende scenarier i Sofokles' og Euripides' tragedier spiller med hele vejen hos Mozart som et retorisk tableau i en imaginær *ombra*-scene for nu at blive i *seria*'ens univers.

Varesco refererer dog ganske kort til forhistorien i sin præsentation af Elettra, der forekommer allerede i Ilias indledende recitativ (I, 1):

... e quell' Elettra, meschina
principessa, esule d'Argo,
d'Oreste alle sciagure a queste
arene fuggitiva, raminga,
è mia rivale.

... og denne Elektra, den
ulykkelige, landsforvist fra Argos,
der er flygtet fra Orestes' ulykke
her til disse strande, en hjemløs,
er min rival.⁵²

Mozart beskriver her Elettras komplementære karakter i forhold til den følsomme Ilia i orkestrets efterfølgende kommentar til ordene (I, 1, t. 50-55).⁵³ Her forvarsles den koleriske affekt, som senere er gennemgående i Elettras første raseriarie (I, 6) ved hjælp af et hurtigt tempo (*allegro*), strygernes tremolo og nogle karakteristiske treklangsbrudninger (se Eks. 1).

I første akts sjette scene er Elettra alene på scenen. Ilia, Idamante og Arbace er løbet ned til det oprørte hav, hvor de frygter, at kongen, Idomeneo, er forlist med sin flåde. Elettra fokuserer i modsætning til de øvrige kun på sin egen situation og de følger, et eventuelt tronskifte vil have for hende. Teksten til recitativet er, ligesom librettoen generelt, et studie i det 18. århundredes høje retoriske operastil. Der er mange karakteristiske stilfigurer, som hele tiden følges meget tæt op af Mozart: der er retoriske spørgsmål, fx "Estinto è Idomeneo?" (Er Idomeneo død?), dramatiske udråb, fx "Più non resisto!" (Jeg kan ikke bære det længere!), og desuden et intensiveret dramatisk udråb, der bygger på et *gradatio*, altså en affektiv stigning: "O sdegno! O smanie! O duol!" (Åh skam! åh raseri! åh smerte!).

⁵² Teksten følger Csampai (1988), s. 40.

⁵³ Henvisningerne refererer til Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 11: *Idomeneo*, vorgelegt von Daniel Heartz, Kassel 1972.

50 VI. I *tr*
f

VI. 2 *tr*
f

Vla. I, 2 *tr*
f

Ilia
Quan - ti mi sie-te-in-tor-no car -

Cont.
f
tr

Vlc. / Cb. *tr*
f

Eks. 1. Ilias akkompagnerede recitativ (I, 1, t. 50-55), hvor Mozart forudvarsler Elettras koleriske temperament.

Allerede i den instrumentale indledning til recitativet (I, 6, t. 21-24) beskriver Mozart den indre usikkerhed, tvivl og oprørte sindsstemning, der udløser Elettras første *interrogatio* (retoriske spørgsmål) (se Eks. 2). Et melodisk og rytmisk motiv gentages og intensiveres ved et crescendo og en motivisk kompression, der også styrkes af en ekspressiv harmonisk struktur med en nedadgående baslinje; altså den musikalske figur *catabasis*,⁵⁴ der i barokkens vokalmusik fremstår som et af de mest brugte udtryk for død og forgængelighed. Dette forløb fra *piano* til *forte* kulminerer med en altereret vekseldominant (t. 24-25).

Elettras *interrogatio* understreges af en halvslutning i h-mol (t. 26). Dette kan man også fortolke som et retorisk virkemiddel, der skærper spørgsmålets dramatiske appel. Hos Mozart er det dog som om spørgsmålet internaliseres; halvslutningen skal nemlig udføres *piano*. Elettra er usikker på fremtiden, og synes egentlig at spørge: "Hvad kommer Idomeneos død til at betyde for mig?". Spørgsmålet følges op af en pause med fermat i hele orkestret (den musikalske figur *tnesis*, også kaldet *abruptio*), der understøtter udsagnets vægt og skaber en spændt forventning hos lytterne. Herefter gentages hele det melodiske forløb en stor sekund dybere.

Det at gentage en tekstlig frase for at intensivere et udsagn – som fx et spørgsmål – er et velkendt virkemiddel i barokkens vokalmusik, men for det meste

⁵⁴ En systematisk og grundig gennemgang af de musikalske figurer findes i Dietrich Bartels: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

21

VL. 1
p *cresc.* *f*

VL. 2
p *cresc.* *f*

Vla. 1, 2
p *cresc.* *f*

Elettra

Vlc. / Cb.
p *cresc.* *f*

25

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

stin - to é I - do - me - ne - o?...

29

f *f* *p* *p*

E - stin - to é I - do - me - ne - o?...

Eks. 2. Begyndelsen af Elettras akkompagnerede recitativ forud for hendes første arie (I, 6, t. 21-32).

rykkes den melodiske frase dog op.⁵⁵ Ligesom med halvslutningen, hvor *piano*'et kan ses som et udtryk for en subjektivering, kan man også i kraft af den formørkende virkning se denne form for melodisk gentagelse som en spidsfindig anvendelse af den musikalske retorik. Barokkens konventionelle musikalske retorik vendes så at sige på hovedet, hvorved Elettra skildres som et traumatiseret individ.

Ligesom i scenens indledende akkompagnerede recitativ er barokkens litterære fundament også tydeligt i den kortfattede tekst til Elettras efterfølgende raseriarie. Selve grundaffekten afspejler et rendyrket kolerisk temperament – raseri, jalousi, hævnfølelse – som i Descartes' ånd henføres til Elettras eget hjerte: "Tutto nel cor vi sento furie del crudo averno" (Jeg føler jer alle i mit hjerte, furier fra den grusomme underverden). Varesco benytter desuden en *invokation* (påkaldelse) som ramme for arien, idet Elettra henvender sig direkte til furierne og beder dem hævne sig på hendes rivalinde Ilia.

Mozart anvender en todelt form (teksten er identisk i første og anden del) med et raffineret tonalt forløb:

Forspil	I A	I B	II A'	II B'	Coda
	d-mol	F-dur	c-mol	d-mol	
t. 1-18	t. 19-47	t. 48-76	t. 77-107	t. 108-39	t. 139-52

Fig. 1. Oversigt over Elettras arie i *Ideomeneo*, I, 6.

Den instrumentale indledning til arien er et godt eksempel på den dramatiske kontinuitet i den musikalske tekstur, der er karakteristisk for hele operaen, og som er inspireret af den samtidige franske opera. Der er nemlig ikke tale om et tydeligt skel mellem recitativet og arien. Recitativet synes at lægge op til en arie i a-mol, men tonen 'a' fastholdes i stedet som et orgelpunkt i ottendedele af fagotterne og de dybe strygere i et forspil, der fungerer som et dominantisk oplæg til arien i d-mol (t. 1-18). Træblæsernes sonore og 'underjordiske' klangfarve er ligeledes med til at understrege selve librettoens *conchetto* (poetiske idé), nemlig påkaldelsen af Hades' furier. Tonearten d-mol er først på plads, når sangstemmen træder ind (t. 19). Herefter afspejler den tekstlige invokation sig også i et vokalt decimspring (t. 24-25).

Ariens grundaffekt nuancerer Mozart ved hjælp af mange anvisninger til orkesteret, hvor Mozarts samarbejde med de virtuose musikere fra Mannheim træder tydeligt frem. Partituret er fuld af dynamiske virkemidler; der er fx crescendoer, som pludseligt bliver til *piano*, og der er *forte*- og *sforzando*-anvisninger på ubetonnede taktslag.⁵⁶ Elettras raseri er også forfinet inden for sin affekt. Det er fx tankevækkende, at størstedelen af arien skal synges *piano* – der er altså ikke tale om et tordnende raseri, mere om en indestængt og sitrende forbitrelse og vrede.

Ligesom i det indledende recitativ benytter Mozart også en karakteristisk musikalsk formørkelse i arien for at portrættere Elettra, idet ariens anden del (A', t. 77)

⁵⁵ De tyske figurlærer har mange navne for dette, fx *auxesis*, *climax* og *synonymia*.

⁵⁶ Se fx I, 6, Elettras arie, t. 13-15 og 48-53.

begynder i c-mol, der også ud fra en funktionsharmonisk synsvinkel er langt fra grundtonearten d-mol (subdominantens subdominant). Først ved B' er d-mol genetableret (t. 108). Elettra gentager altså første del af ariens tekst en stor sekund dybere. Dette har en stor ekspressiv og dramatisk virkning, der adskiller sig fra barokkens traditionelle *da capo*-aries. Her ville repetitionen af en tekstlig A-del i *da capo*-delen blive bragt i hovedtonearten, og en intensiveret effekt ville opnås i kraft af improviseret vokal og instrumental ornamentation, hvor den affektive virkning og karakterfremstillingen ville være bundet til sangerens og musikernes fremførelse. Mozart former derimod sin egen musikalske gestaltning af Elettra-skikkelsen, hvor han – i samspil med genren og dens karakteriske *aria infuriata* – udvider og individualiserer den musikalske karakteristik, som nu i højere grad er en del af det fastholdte harmoniske og melodiske forløb i værket. Hvad der før var op til den fremførende sanger som led i den retoriske dialog med lytterne, er nu en del af partiturets samlede musikalske tekstur. Ligesom arien er knyttet tæt til det foregående recitativ, har den heller ikke en egentlig slutning. Arien går direkte over i den følgende stormscene (I, 7), hvad der også virker forstærkende på Elettras dæmoni.

På den ene side overholder Mozart således *seria*-konventionen i sin portrættering af Elettra ved at anvende de forventede arie-typer, på den anden side forstærker og nuancerer han affektrepræsentationen ved hjælp af træk fra den franske opera, hvorved Elettra fremstår som dæmonisk og kompleks. Det, at Mozart ikke benytter sig af *da capo*-ariens tredelte ABA-form, giver ham fx mulighed for at belyse de enkelte tekstafsnit med forskellige tonale forløb, der også sætter effekterne i perspektiv. Samtidig er det en pointe i den musikalske portrættering, at Elettra er i sine egne følelsers vold; hun træder i karakter i en raseriarie og forlader også scenen med en og kommer ikke til nogen afklaring i operaens forløb. I modsætning til Ilia, der er oplysningstidens renfærdige heltinde – en parallel til Samuel Richardsons *Pamela* (1740) – som udtrykker både altruisme, selvopofrelse og følsomhed, kan Elettra ikke rumme andre end sig selv. Det er da også karakteristisk, at Elettra er den eneste af hovedpersonerne, som ikke tilbyder at ofre sig i Idamantes sted. Hun formår heller ikke at indgå i en social sammenhæng, der afspejler samtidens dannelsesidealer og sociale normer. Hvor de andre hovedskikkelser i *Idomeneo* (selv Nettuno, der her optræder som retfærdig dommer) tydeligt har fået karaktertræk, der er et udtryk for *Empfindsamkeit* og moral, træder Elettra på intet tidspunkt ind i et samtidigt univers. I sit raseri og sin dæmoniske fremtoning forbliver hun mytisk.

Idomeneo som opus

Mozarts breve fra München i perioden fra november 1780 til januar 1781 beskriver hele den lange og omfattende arbejdsproces forud for uropførelsen af *Idomeneo*.⁵⁷ Korrespondancen med librettisten Varesco foregik via Leopold Mozart i Salz-

⁵⁷ Mozart (1962-75) bd. 3, s. 12-91.

burg. Tekster blev omformuleret, recitativer forkortet, arier blev komponeret om og orkesterstemmer blev nuanceret. Mozart skriver også om det ofte vanskelige og krævende samarbejde med teatrets repræsentanter – altså selve *seria*-institutionen. På mange måder dokumenterer disse breve den tætte tilknytning til performance, der som tidligere beskrevet er et af *seria*-genrens karakteristiske træk. Arierne tager fx form efter sangernes stemmer og kvalifikationer. Idomeneos parti er nødt til at være lagt an på det deklamatoriske frem for det virtuose, da den aldrende tenor Anton Raaff (1714-97), der sang partiet ved uropførelsen, ikke længere kunne klare lange, hurtige og høje koloraturer.

Samtidig dokumenterer brevene, hvordan *seria*-genren med *Idomeneo* tager et skridt på vejen fra opera som performance mod opera som nedskrevet værk, idet hele den musikalske tekstur, såvel det vokale som det instrumentale, bindes til det dramatiske forløb. Sigende for de konflikter, det afstedkom, er Mozarts kommentarer i et brev til sin far om det noget vanskelige samarbejde med netop Raaff:

... hören sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber – auf den Alten schlendrian versessen – das man blut dabey schwitzen möchte; – folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. – sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so alle tag arien machen will. – wie par Exemple die Erste aria Vedròmi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön – aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. – er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr – und sieht nicht auf die Expression. – mit dem Quartett habe izt eine Noth mit ihm gehabt. – das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. – und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. – der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte es mir ganz allein. – *non c'è da spianar la voce* [det er ikke til at placere stemmen] – *es ist zu Eng* – als wen man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte – der gleichen sachen versteht er gar nicht. – ich sagte nur; liebster freund! – wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. – allein – ich bin noch mit keiner sache in dieser oper sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett; – und hören sie es nur einmal Zusamm – dann werden sie gewis anders reden. – ich habe mich bey ihren 2 Arien alle mühe gegeben sie recht zu Bedienen – werde es auch bey der dritten thun – und hoffe es zu stande zu bringen – aber was terzetten und Quartetten anbelangt muss man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen – darauf gab er sich zufrieden.⁵⁸

Tovtrækkeriet mellem sangeren Raaffs “spianar la voce” (vokale placering) og komponisten Mozarts “freyen Willen” er et udtryk for den dynamiske udvikling,

⁵⁸ Brev af 27.12.1780 fra W.A. Mozart til Leopold Mozart, Mozart (1962-75) bd. 3 s. 72-73.

som sker inden for *opera seria* i slutningen af det 18. århundrede – fra en tydelig forankring i en fremførelseskultur med fokus på sangerne mod et fikseret musikalsk værk, hvor komponisten er toneangivende. Som tidligere celeber *opera seria*-virtuos er Raaff vant til, at komponisten som noget naturligt primært tager hensyn til sangeren og hans stemme i sin musikalske udarbejdelse, hvilket Mozart jo også langt hen ad vejen er villig til. Sangkunsten er for Raaff det centrale – det som bærer genren. Raaff er derfor tydeligvis ikke begejstret for Mozarts ønske om at styrke det deklamatoriske og udtryksmæssige aspekt i det vokale foredrag. Særligt karakteristisk er Mozarts forsvar for kvartetten (III, 3), der netop også fremstår som atypisk for *seria*-genren, der normalt er kendetegnet ved meget få ensemblesatser. Her vil Mozart ikke gå på kompromis med sangeren, ikke en node kan ændres.

Tankevækkende er derfor også Johann Friedrich Reichardts (1752-1814) udtalelse i *Berlinische Musikalische Zeitung* i 1806 efter at have studeret Simrocks nye udgave af *Idomeneo* med begejstring:

Seit dem Anfange dieses Blattes sahen wir mit Verlangen der Erscheinung eines neuen grossen Meisterwerks entgegen, welches uns Anlass und würdigen Stoff zu einer belehrenden, kritischen Zergliederung darböte, in der auch der Zergliederer selbst die Erhebung und Belohnung fände, die nur ein reines grosses mit Kunst und Geschmack ausgeführtes Kunstwerk gewährt.⁵⁹

Bemærk det karakteristiske ordvalg “Meisterwerk”, “kritische Zergliederung” og “Kunstwerk”. Begreber der alle kan ses som udtryk for et autonomt værkbegreb, der tidligere havde været *seria*-genren og dens reception fremmed. Fra at have været tæt knyttet til en fremførelseskultur i barokken med fokus på *bel canto*, fremstår den sene *seria* hos Mozart som et musikalsk opus, hvor det ikke længere i så høj grad er de fremførende sangere, men først og fremmest komponistens musik, der gestalter både det kontinuerlige narrative forløb og de individuelle *dramatis personae*. I begyndelsen af det 19. århundrede formår *Idomeneo* derfor også at imponere Reichardt, som betragter det nyudgivne operapartitur med en forforståelse, der er præget af romantikkens værkæstetik.

Sammenfatning

En negativ genrereception har i eftertiden præget både beskrivelsen, analysen og fortolkningen af *Idomeneo*. På grund af *seria*-rammen er operaen ikke blevet anset for at høre til blandt Mozarts bedste operaer, og i udlægninger af *Idomeneo* har man oftest fremhævet de nye franske træk som det visionære og en musikdramatisk vinding, mens de ældre italienske træk, altså *seria*'ens tilgrundliggende affektformidling og retoriske paradigme, er blevet opfattet som et minus, et umodent træk ved operaen: Mozart var i 1781 endnu ikke i stand til at tage skridtet og befri sig selv fra den hæmmende genretradition. Men denne æstetiske dom er for unuan-

⁵⁹ Citeret efter Csampai (1988) s. 199.

ceret og er ikke fældet på baggrund af en differentieret dialog med operaen og dens genre selv. Den negative holdning til *Idomeneo* skal således også ses på baggrund af den tidligere noget mistænksomme attitude overfor både retorik som disciplin og over for barokken som periode.

Et grundigere studie af *opera seria* som genre, hvor man forsøger at gå bagom kritikken og nærme sig genren ud fra dens egne æstetiske præmisser, kaster derfor ikke blot nyt lys over *Idomeneos* italienske ramme, det gør også den oplagte analyse af henholdsvis de franske og de italienske træk mere meningsfuld. De nye og de gamle træk i *Idomeneo* er lige vigtige, og det er på baggrund af den unikke syntese heraf, at *Idomeneo* udmærker sig – både i relation til den musikalske portrættering og som en *seria*, der udvikler genren og giver den en fornyet aktualitet sidst i det 18. århundrede.

SUMMARY

Mozart's *Idomeneo* (1781) can be seen as a confirmation of the Italian *opera seria*, because the fundamental conventions of the genre are retained. But since Mozart was also inspired by contemporary French opera, *Idomeneo* possesses a consistent dramatic continuity within the musical texture that must have seemed strange to an audience expecting a traditional *seria*. In the article, *Idomeneo* is therefore described as the result of a constructive dialogue between old and new factors from a perspective of genre, and the main aim is to show that the Italian and French elements of style are of equal importance. Mozart's musical characterisation of *la seconda donna* Elettra is used as an example. By uniting old Italian elements and new French ones, Mozart seems to be depicting tragic *pathos* in his musical portrait of this flaming woman.

In the Baroque, *opera seria* was part of a culture of performance with a focus on *bel canto*; however, Mozart's *Idomeneo* appears, to a considerable extent, to be an independent musical opus, where both the dramatic progress and the individuality of the characters are expressed by the musical development. The comments of the German composer, Johann Friedrich Reichardt from 1806 on Simrock's newly published *Idomeneo* score, are therefore significant. He uses terms such as "Meisterwerk" (masterpiece) and "Kunstwerk" (work of art) – concepts that express a new aesthetic understanding based on autonomy. They had not been used previously in the *seria* reception, as the genre was primarily linked to and understood as performance.

Det Anckerske Legats rejsestipendier for komponister 1861-1915

Af CLAUS RØLLUM-LARSEN

Gennem mere end 100 år var *Det Anckerske Legat til Rejsestipendier for Kunstnere* et af de betydeligste og mest ansete af de danske kunstnerlegater, som også tilgodeså komponister. Legatets virksomhed, der ikke tidligere har været udførligere behandlet, bliver i det følgende belyst på grundlag af først og fremmest det bevarede arkivmateriale i Rigsarkivet, hvilket overvejende vil sige ansøgninger, rejseplaner og rejseberetninger.¹ Foruden at skildre baggrunden for legatet og dets stipendieuddelinger er formålet med artiklen dels at skabe overblik over uddelingerne til komponister, dels at påpege tendenser i stipendiemodtagernes valg af rejsemål. Da arkivmaterialet kun er bevaret i vidt omfang til og med 1915, vil behandlingen være koncentreret om de første 55 år af legatets virksomhed, nemlig 1861-1915.

De legater, der bl.a. giver mulighed for kortere eller længere ophold i udlandet, var og er af stor betydning for unge kunstnere og deres udvikling. Nogle få sådanne er blevet oprettet for komponister. *Wilhelm Hansen, Musik-Forlags Legat for danske, norske og svenske Komponister* blev stiftet i 1907 og havde i 1927 en kapital på 20.000 kr.; legatet, der måtte anvendes frit, kunne ikke søges, men blev uddelt hvert andet år (i ulige år).² *Wilhelm Hansen, Musik-Forlags Legat for danske, norske og svenske Komponister litra B* blev stiftet i 1923 og havde i 1927 en kapital på 40.000 kr. Heller ikke dette kunne søges; to tredjedele tilfaldt unge komponister, som havde "lagt kunstneriske Evner for Dagen".³ *Egmont Frederik Lindstedts Legat* blev stiftet 1905 og havde i 1927 en kapital på 5.000 kr. Legatets treårige understøttelse var på 200 kr. årligt og uddeltes til "yngre, danske Musikere, fortrinsvis Komponister".⁴

Det største af de legater, der tildeltes komponister, og det eneste af dem der udelukkende støttede rejser, var *Det Anckerske Legat til Rejsestipendier for Kunst-*

¹ Arkivalier vedrørende Det Anckerske Legat beror for størstedelens vedkommende i Rigsarkivet: For ansøgninger og sager til og med 1915: *Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet 3. ktr. Ansøgninger om det Anckerske rejselegat 1861-1915* (herefter: *Ansøgninger*) samt *Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet 3. ktr. Sager vedr. det Anckerske rejselegat 1859-1915* (herefter: *Sager*). Efter Undervisningsministeriets oprettelse 1916 er legatets materiale at finde i dette ministeriums 2. departement som journalsager (fast nr. indtil 1938: 112). Sager vedr. legatet fra perioden 1939-1961 findes som journalsager i Undervisningsministeriets arkiv, medens arkivalier fra årene 1962-1982 beror i *Kulturministeriet. Legatsager A-1920-1986*. Arkivalier fra 1980-opbevares i legatets arkiv på Kunstakademiet, København.

² Julius Foss (red.): *Legater og Understøttelser for Musikere, Sangere og Skuespillere*. København 1927, s. 13.

³ Foss (1927) s. 13.

⁴ Foss (1927) s. 19.

nerve. Til sammenligning med de ovennævnte havde Det Anckerske Legat i 1927 en kapital på 218.000 kr.⁵ Det var oprettet med fundatsmæssige bestemmelser af 1. maj 1861 af afdøde proprietær Carl Andreas Ancker og hustru, Augusta Fredericka Ancker, efter deres testamente af 14. oktober 1857. C.A. Ancker (1828-57) var søn af klædehandler og grosserer Anders Ancker (1801-54) og Henriette Axeline, født Hambro (1808-29). Han voksede op uden synderlig kontakt med andre mennesker i faderens store ejendom Gustmeyers Gård, Ved Stranden 14, København, og efter at have fået en uddannelse som landmand fik han af sin far i 1851 Mørkhøjgård i Gladsaxe. Driften af gården fangede ham dog ikke, hvorimod han fortsat dyrkede sine kunstinteresser, bl.a. poesi. Efter faderens død arvede Ancker hans store formue på henved en million kr. Den 24. september 1857 giftede han sig med Augusta Fredericka von Schoultz (1833-1910), og i deres testamente blev det fastslået, at såfremt han døde uden arvinger, skulle hun arve halvdelen af formuen; men giftede hun sig igen, skulle halvdelen af hendes part udskilles til ovennævnte rejselæge. Allerede tre uger efter testamentets oprettelse døde Ancker, og da hans enke tre år senere giftede sig endnu engang, trådte bestemmelsen og dermed legatet i kraft i 1860.⁶

Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet (Kultusministeriet) blev indsat som legatbestyrer. I fundatsens § 3 hedder det:

“De aarlige Renter af Legatcapitalen deles i fire ligestore Dele til et Aars Reisestipendier, nemlig to for Malere eller Billedhuggere, et for en Digter og et for en Componist. Den, der eengang har nydt godt af Legatet, kan ikke oftere erholde Stipendium af dette. Stipendieportionerne udbetales i hvert Aars 11te Juni og 11te December Terminer. Reisen, hvortil Stipendiet tildeles, skal foretages i det Aar, i hvilket de Renter forfalde, hvoraf Stipendiet afholdes, og Reisen maa gives idetmindste saa lang en Varighed, at Opholdet i Udlandet ikke bliver kortere end Tiden mellem de to Terminer, til hvilke Stipendiet udbetales den Reisende”.⁷

Legatets rentebærende kapital var 86.500 rigsdaler, hvilket vil sige 173.000 kr.⁸ J.P.E. Hartmann og Niels W. Gade blev indsat i legatudvalget til udvælgelsen af komponister; Hartmann valgtes i øvrigt til formand for udvalget og beklædte denne post frem til sin død. Om udvælgelsen af udvalgets medlemmer hedder det i fundatsens § 5: “Naar nogen af disse Mænd afgaa ved Døden, vælges i deres Sted de første i deres Fag af Ministeriet for Kirke- og Underviisningsvæsenet”.⁹ Gade efterfulgtes i januar 1891 af Otto Malling, og ved Hartmanns sygdom

⁵ Foss (1927) s. 5.

⁶ Emil Madsen: “Carl Andreas Ancker”, *Personallhistorisk Tidsskrift*. Fjerde Række. Udgivet af Samfundet for dansk-norsk Genealogi og Personallhistorie ved G.L. Grove, III (1900) s. 242.

⁷ *Fundatsmæssige Bestemmelser for Bestyrelsen og Uddelingen af det Anckerske Legat til Reisestipendier for Kunstnere. Kjøbenhavn, den 1ste Mai 1861* (herefter: *Fundatsmæssige Bestemmelser*), trykt hos J.H. Schultz (1861).

⁸ Madsen (1900) s. 221.

⁹ *Fundatsmæssige Bestemmelser*.

kort før hans død i 1900 indtrådte Christian Barnekow i udvalget. Følgende har været medlemmer af sektionen for musik:

1861-1900	J.P.E. Hartmann
1861-1890	Niels W. Gade
1891-1915	Otto Malling, formand for udvalget 1915
1900-1913	Christian Barnekow
1913-1914	Frederik Rung
1914(?) - 1931	Carl Nielsen
1915-?	P.E. Lange-Müller
?-1924	Gustav Helsted
1924-1936	Louis Glass
1931-1954	Hakon Børresen
1936-1956	Peder Gram
1955(?) - 1974	Knudåge Riisager, formand for udvalget 1956(?) - 1974
1956-1994	Vagn Holmboe
1975-1994	Ib Nørholm
1994-	Pelle Gudmundsen-Holmgreen

Der opstod tidligt en tradition for at vælge udvalgsmedlemmer med nær tilknytning til Københavns Musikkonservatorium (senere Det Kongelige Danske Musik-konservatorium), og i næsten halvdelen af legatets 142-årige historie har konser-vatoriets direktør været medlem af legatudvalget. Gennem hele perioden har legatet haft hjemsted på Kunstakademiet i København, hvor forskellige personer har fungeret som dets sekretær.

Legatets betydelige kapital satte det i stand til hvert år at yde de omtalte fire kunstnere en solid støtte. Ved den første uddeling i 1861 var hvert stipendiebeløb to gange 432 rigsdaler og 48 skilling, og denne størrelse – efter møntloven af 1873 to gange 900 kr. – bibeholdtes til 1909, hvor beløbet hævedes til tre gange 900 kr. Fra 1911 var hvert stipendiebeløb en gange 3000 kr., og i 1927 var det steget til 4500 kr. En række fundatsmæssige ændringer i legatets bestemmelser (af 16.8.1907, 10.1.1920 og 8.6.1934) rokkede ikke ved de grundlæggende principper for stipen-dieuddelingen, bortset fra at man fra 1909 valgte at uddele de fire legatportioner hvert halvandet år og fra 1920 kun hvert andet år; men fra 1934 vendte man tilbage til den oprindelige procedure med en årlig uddeling, dog med kun den halve legatportion (2250 kr.) og en dermed halveret rejsetid til følge.¹⁰ I løbet af 1940'erne undergik beløbet nogle få mindre justeringer.

¹⁰ Knudåge Riisager gav i *Dansk Musiktidsskrift* udtryk for undren over denne ændring af lega-tets fundats og rettede desuden et skarpt angreb på ministeriet vedrørende en mangelfuld offentliggørelse af de ændrede vilkår for ansøgning. Artiklen lader ane ikke alene den afstand, der var mellem ministeriet, som uddelte legatet, og de yngre komponister, men også afstan-den mellem de yngre komponister og Dansk Tonekunstner-Forenings formand Hakon Bør-resen, der sad i legatudvalget; Knudåge Riisager: "Højst besynderlig legatuddeling", *Dansk Musiktidsskrift* 10/2 (feb. 1935) s. 17f.

Det er dog åbenlyst, at stipendiebeløbene ikke holdt trit med inflationen. I begyndelsen af 1980'erne udgjorde de således kun 5000 kr., men med den nye fundats af 1. januar 1988 hævedes beløbet til 9000 kr., en stigning som må ses i sammenhæng med, at stipendiet nu atter kun uddeltes hvert andet år. Denne seneste fundatsændring har ydermere betydet, at legatet ikke længere kan søges.

Ansøgernes antal var gennem de første ca. 50 år jævnt stigende, fra to i 1861, en i 1862, tre i 1864 og fire i 1864-1866 til et nogenlunde stabilt antal på 5-8 frem til 1886, hvor en stærk stigning satte ind. I 1889 nåedes en kulmination på 13 ansøgninger, hvorefter antallet faldt frem til 1898, hvor det kom ned på fem. Atter satte en stigning ind, og kulminationen nåedes i 1905 med 14 ansøgninger, hvorpå det endnu engang dalede til kun fire i 1909 med nok en stigning i de følgende år til 14 i 1915. Det er naturligt at sætte Københavns Musikkonservatorium i forbindelse med den generelle stigning i antallet af ansøgninger; konservatoriet startede driften i 1867, hvorefter antallet af professionelt uddannede komponister steg mærkbart.

Oprindelig uddeltes stipendierne uden noget krav om rejseplan, men i et brev til ministeriet af 1. april 1867 gør "Udvælgerne", som legatudvalgets medlemmer betegner sig, ministeriet opmærksom på, at flere ansøgere tydeligvis har betragtet legatet som en mulighed for "Understøttelse for knappe Kaar" eller "et bequemt Middel til at gjøre en Fornøielses-Reise paa et Par Maaneder", og de foreslår derfor, at en stipendiat, inden han modtager rejseunderstøttelse, skal indsende oplysninger om tidspunktet for påbegyndelsen af rejsen samt omtrentlig plan for denne; herudover skal han efter at have foretaget rejsen afgive nøje beretning om denne, og endelig understreges det, at stipendiaten er forpligtet til at opholde sig mindst et halvt år udenlands.¹¹ Først med fundatsændringen i 1907 blev varigheden af rejsen lovfæstet, og så sent som med fundatsændringen i 1934 indføjedes kravet om oplysninger vedrørende rejsen og dens formål. Der blev i øvrigt i flere tilfælde dispenseret fra bestemmelsen om, at rejsen skulle have en varighed på et halvt år. For flere stipendiatere – fx organisten Johan Bartholdy og operarepetitøren Axel Grandjean – var det nemlig umuligt at få et halvt års tjenestefri, og de fik derfor mulighed for at foretage to rejser, der tilsammen strakte sig over et halvt år.

Gennemgår man listen over stipendietildelinger (jf. s. 82ff.), konstaterer man snart, at næsten alle betydelige danske komponister i perioden er repræsenteret foruden en række nu næsten ukendte skikkelser, hvoraf forbavsende mange i øvrigt fik tildelt stipendium efter en eller kun få ansøgninger. En ejendommelig 'undladelsessynd' fra udvalgets side er den – synes det – helt konsekvente forbigåelse af Asger Hamerik, som første gang søgte i 1868. Desværre ankom ansøgningen for sent, i hvilken anledning J.P.E. Hartmann lod ministeriet vide, at man af denne grund så sig nødsaget til at se bort fra ansøgningen.¹² Men ejendommeligt nok kom Hamerik heller ikke i betragtning, da han senere tre år i træk (1869-71) søgte legatet.

¹¹ *Sager 1887-1915.*

¹² Brev dateret 25. marts 1868 fra J.P.E. Hartmann til Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet. *Ansøgninger 1861-1915.*

Et afgørende forhold ved legatet er, at ingen kan modtage stipendier fra det mere end én gang. I det gennemgåede materiale findes der da også kun et eneste eksempel på, at en komponist har forsøgt at omgå denne regel. I 1902 indsendte Carl Nielsen, der havde modtaget stipendium i 1890, en ansøgning om tildeling, der ville sætte ham i stand til at foretage en rejse, for "muligvis derigjennem [at] modtage Impulse[r] og Belæring til et nyt musikdramatisk Arbejde".¹³ Det fremgår af en bevaret korrespondance, at Nielsen fik støtte fra den ene af legatstifterne, Augusta Fredericka Stiernholm, C.A. Anckers enke, som i et brev til sangpædagogen og komponisten Leopold Rosenfeld dateret 18. december 1902 foreslår, at stipendiet tildeles Carl Nielsen, "der vel allerede har nydt dette Legat, men som upaatvivlelig er den der er mest kvalificeret til at understøttes i sin energiske Stræben efter at naa frem i sin musikalske Uddannelse".¹⁴ I et følgende brev dateret 22. december s.å. redegør hun yderligere for sine synspunkter og beder Rosenfeld henlede ministeriets opmærksomhed på, at hun gerne ser statutterne ændret, så stipendierne ikke nødvendigvis skal uddeles hvert år, men at to års legatportioner kan sammenlægges. Desuden ønsker hun mulighed for, at den samme komponist kan modtage stipendiet to gange, ligesom også instrumentalister og sangere – bortset fra operasangere – skal kunne tilgodeses. I et brev til ministeriet dateret den 23. december s.å. anmoder Rosenfeld om, at fru Stiernholms synspunkter må blive overvejet.¹⁵ Ingen af forslagene blev umiddelbart efterkommet, men nogle år senere blev den årlige uddeling som nævnt opgivet.¹⁶

Fra 1916 bestyredes legatet af Undervisningsministeriet og fra 1961 af Kulturministeriet. Efter den sidste bestyrelsesformand, forfatteren og historikeren Palle Laurings død i 1996, opstod der en pause i stipendieuddelingerne, som først er genoptaget i 2003.¹⁷ Er Det Anckerske Legat således stadig eksisterende, så har det forlængst mistet den fremskudte position, det havde for flere generationer af danske komponister – og andre kunstnere.

Det Anckerske Legats stipendier adskiller sig fra en række andre legattildelinger ved ikke at være studiestipendier; der er som sådan ikke krav til rejsens

¹³ Ansøgning dateret København den 23. december 1902. *Ansøgninger 1861-1915*.

¹⁴ *Sager 1887-1915*: 1007/02.

¹⁵ *Sager 1887-1915*: 1007/02.

¹⁶ Allerede før den første uddeling af legatet i 1861 søgte Augusta Fredericka Stiernholm gennem sin mand at påvirke udvalget ved at foreslå portrætmaleren J.C. Richardt, billedhuggeren F.C. Stramboe og komponisten Nicolai Behrendt som stipendiemodtagere med den begrundelse, at de havde "staaet i et intimere Forhold" til hendes tidligere mand. At udvalget ikke følte sig bundet af fru Stiernholms henstilling fremgår af dets skrivelse til ministeriet med indstillinger til årets stipendieuddelinger, hvori det gøres klart, at såfremt disse tre kunstnere er blandt fremtidige ansøgere, vil der blive taget hensyn til fru Stiernholms ønsker i det omfang, de er forenelige med de fundatsmæssige bestemmelser og vedkommendes kvalifikationer i forhold til de eventuelle andre ansøgere; brev fra major Fr. Stiernholm til udvalget for Det Anckerske Legat dateret København, den 8. maj 1861, og brev fra udvalget til Kultusministeriet dateret København, den 9. juli 1861. *Sager 1859-1886*.

¹⁷ Denne og en række andre oplysninger er stillet til rådighed af fhv. sekretær for Det Anckerske Legat, akademisekretær Tove Lergaard, som jeg hermed bringer min tak.

indhold, medens der vel snarere sigtes mod at give modtagerne mulighed for at foretage en dannelsesrejse. Da rejsemålene alligevel afspejler komponisternes trang til orientering i samtidens internationale musikliv, synes det forsvarligt at tage materialet under behandling.

Ansøgningerne samt rejseplanerne og -beretningerne udgør et meget uens materiale, som ikke umiddelbart kan underkastes en samlet systematisk undersøgelse; dertil er rejsemålene for ringe ekspliciteret, ligesom der ikke foreligger gennemførte oplysninger om opholdenes varighed. Visse byer har ligget mere lige for end andre i en tid, hvor en lang rejsetid har krævet flere ophold. Men der kan påpeges træk i materialet. Det fremgår helt klart af bevæggrunden, at selv om Det Anckerske Legat ikke var et egentligt studielegat, så har størstedelen af stipendiaterne valgt at benytte legatrejsen til studie- eller uddannelsesformål. Af de 52 tildelinger har 12 således angivet "studier" og 15 "uddannelse" som bevæggrunde til ansøgningen, og 15 ønskede at benytte rejsen til at høre musik – heraf ni opera. Endelig ville fire stipendiater rejse ud for at udvikle sig som komponist. I næsten alle de tilfælde, hvor der kan udledes en bevæggrund af materialet, er der tale om musikrelaterede planer (hvilket jo ikke kan undre). Kun få stipendiater præciserer, hvad opholdene på rejsen skal bruges til; således fremgår det, at G.A.P. Lembcke (1870) vil studere kontrapunkt hos C.F. Richter i Leipzig, ligesom Siegfried Langgaard (1879) ønsker at møde Carl Reinecke ligeledes i Leipzig, Ludvig Schytte (1884) vil derimod besøge Franz Liszt i Weimar og studere hos Friedrich Kiel i Berlin, hvor også Robert Henriques (1887) vil tage direktionstimer hos professor Kogel. Men det er desværre undtagelserne, at vi får et så godt indblik i udnyttelsen af legatmidlerne. For ikke så få har legatrejsen været det første møde med udlandet og de store musikcentre, og i mange tilfælde har rejsens formål været at se opera og gå til koncerter for derved at orientere sig i det nyeste på området.

Kaster man et blik på rejsemålene, danner der sig et noget diffust billede, idet det i mange tilfælde ikke konkretiseres, hvorvidt de lokaliteter, der angives under rejsemålene for hver enkelt stipendiat, dækker over reelle opholdssteder eller blot passerende byer på ruten. Men i visse tilfælde lader det sig gøre at danne sig et vist indtryk af rejsemålene ud fra de angivne hovedopholdssteder. De mest besøgte byer er Leipzig (23), Paris (22), Berlin (21) og Wien (21). Leipzig er stærkt besøgt i perioden 1866-1902, Paris i årene 1873-1883 og herefter jævnt perioden ud; Berlin er særlig besøgt 1880-1901 og Wien 1868-1894. Hvad her må falde i øjnene, er den svækkelse af Leipzig som rejsemål, der indtræder kort efter århundredskiftet, og den relativt stabile interesse for Paris. Det er fristende her at se skridt til et opgør med den stærke binding til Leipzig, der havde præget dansk musikliv fra Gades tid. Men Tysklands dominans er helt klar, også selv om det må holdes for øje, at de fleste rejseruter automatisk gik igennem Tyskland. En del stipendiater havde Italien som fjerneste rejsemål, hvor Rom, Venedig, Firenze, Napoli og Milano var de mest søgte byer, og en del stipendiater valgte at tage til Schweiz. Kun yderst få tog til England og Holland.

Det må forekomme overraskende, at der alene på grundlag af den kapital, som stammede fra C.A. Anckers formue, i en periode på over 130 år har kunnet foretages et så stort antal stipendieuddelinger til fire kunstarter, som tilfældet er. Samtidig må man dog konstatere, at stipendierne er blevet stærkt udhulet i takt med inflationen, hvorved legatets betydning er dalet mærkbart. I 1994 udgjorde en stipendietildeling således numerisk kun et beløb fem gange så stort som ved legatets stiftelse. Dette rækker selvfølgelig ikke ved den betydning, Det Anckerske Legat havde for flere generationer af komponister. Den omstændighed, at komponistsektionen gennem hele perioden har været varetaget af fremtrædende komponister, har øget legatets status og været en garant for uddelingerne.

Ved gennemgang af den kronologiske stipendiatliste ses det, at det store antal uddelinger har gjort det muligt for legatudvalget såvel at tilgodesee de oplagte valg som at satse på mindre fremstående komponister. Herved har Det Anckerske Legat ydet en både økonomisk vægtig støtte og samtidig tilgodeset en stor og bred skare af komponister.

I omstående liste over de i alt 52 tildelinger til komponister er disse anført ud for det år, i hvilket tildelingen (dvs. udbetalingen) trådte i kraft og rejsen dermed i almindelighed fandt sted. I forskellige fremstillinger varierer 'tidsfæstelsen' af stipendietildelingerne meget, alt efter hvorvidt der tages udgangspunkt i selve tildelingsåret eller i rejseåret. Denne problematik skærpes fra 1860'erne, hvor rejsen skulle være foretaget inden for et tidsrum af to år efter tildelingen. Efter modtagerens titel er det oplyst, hvilke års stipendieuddeling den pågældende har søgt. Det er derefter i listen angivet, om der er bevaret en *rejseplan* (P), en *rejseberetning* (B) eller om oplysninger om rejsens art findes i *ansøgningen* (A). Hvis ikke andet er nævnt, er *rejsemål* (M) opgivet på grundlag af rejseberetningen (hvis en sådan findes), ellers på grundlag af rejseplanen subsidært ansøgningen. Rejsemål angiver lokaliteter, som indgår i rejsen; i de tilfælde, hvor hovedopholdsstederne har kunnet bestemmes, er disse markeret med kursiv. I nogle tilfælde er der suppleret med oplysninger fra anden relevant litteratur. Hvor materialet giver oplysninger om det, er det nævnt, hvilke *bevæggrunde* (G) stipendiaten har haft for valget af rejsemål; disse oplysninger er overvejende hentet i ansøgningen og rejseplanen. Hvor der eksisterer flere ansøgninger fra en enkelt person, er det med årstal angivet, hvilken der er kilde til oplysningerne.

FORTEGNELSE OVER DET ANCKERSKE LEGAT TIL REISESTIPENDIER FOR KUNSTNERES UDDELING AF STIPENDIER TIL KOMPONISTER I PERIODEN 1861-1915

- 1861 Jørgen Henrik Mallings (1836-1905), komponist og sangpædagog, 1861, A; M: Paris,¹⁸ G: At arbejde, høre musik og høre mestrene.¹⁹
- 1862 Johan Gottfred Matthison-Hansen (1832-1909), komponist og organist, 1862, A; M: Tyskland,²⁰ G: Ved opholdet i en af Europas store hovedstæder vil Matthison-Hansen gøre sig bekendt med de musikalske tilstande og således fuldende sin egentlige musikalske uddannelse.
- 1863 Johannes Peter Carstensen (1833-93), violinist, 1863, A; M: en af Tysklands hovedstæder.
- 1864 Joseph August Eduard Friedrich Gläser (1835-91), komponist og organist, 1864, A; M: Paris og Wien,²¹ G: Videre uddannelse.
- 1865 Georg Carl Bohlmann (1838-1920), musiker og komponist, 1864-65, A; M: Rom,²² G: "samle nyttige [dvs. faglige] Erfaringer" (A 1865).
- 1866 Christian Frederik Emil Horneman (1840-1906), komponist og musikhandler, 1865-66, A; M: München og Leipzig,²³ G: At gøre sig bekendt med den dramatiske musik i forskellige lande (A 1865-66).
- 1867 Wilhelm Emilius Zinn Hartmann (1836-98), komponist og organist, 1867, P; M: *Leipzig*, *Paris* og Italien eller Wien.
- 1868 Sophus Harald Viggo Kalhauge (1840-1905), komponist og organist, 1864-68, A, P; M: Hamborg, Köln, Mannheim, Stuttgart, Zürich, Luzern, Milano, Genua, Pisa, Livorno, *Firenze*, Venedig, Triest, *Wien*, Dresden, Berlin og Lübeck, G: Videre uddannelse (A 1864).
- 1869 Henrich August Winding (1835-99), pianist og komponist, 1869, P; M: Berlin, Leipzig (Gewandhaus²⁴), Wien, *Rom*, *Firenze* og Napoli.
- 1870 Gustav Adolph Peter Lembcke (1844-99), pianist og komponist, 1867-70, A, P; M: *Leipzig*, Dresden, Prag, *Wien*, Venedig, Milano, *Firenze*, Napoli og *Rom*, G: At uddanne sig til komponist (A 1867). Kontrapunktstudier

¹⁸ Ifølge Richard Hove i *Dansk biografisk Leksikon*, 2. udg., København 1933-44 (herefter: DBL), bd. 15 (1938) s. 250.

¹⁹ Under sit besøg i Paris stiftede Mallings bekendtskab med Em. Chevés metode til sangundervisning, som han skulle blive en brændende fortaler for. Det fremgår ikke af ansøgningen, at ønsket om et møde med dette undervisningssystem har været baggrund for valget af rejsemål.

²⁰ H.V. Schytte: *Nordisk Musik-Leksikon*, København 1888-92, bd. 2 (1892) s. 72.

²¹ Ifølge Erik Abrahamsen i DBL, bd. 8 (1936) s. 187.

²² Ifølge brev dateret København, den 1. oktober [1865] fra J.P.E. Hartmann til Carl Hartmann. Inger Sørensen: *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*, bind 2 1860-1889, København 1999, s. 831.

²³ Ifølge Erik Abrahamsen i DBL, bd. 10 (1936) s. 582.

²⁴ Schytte, bd. 2 (1892) s. 466.

- hos bl.a. C.F. Richter i Leipzig, hvor Lembcke også vil overvære koncerter i Gewandhaus (P).
- 1871 Emilio Wilhelm Ramsøe (1837-95), dirigent og komponist, 1869-71, P; M: Lübeck, Hannover, Köln, Schweiz, Norditalien, Innsbruck, München, *Wien*, Prag, Dresden, Leipzig, Berlin.
- 1872 Julius Andreas Bechgaard (1843-1917), komponist, 1867-72, A, P, B; M: Berlin, Leipzig, München, Wien, Triest, *Venedig*, *Bologna*, *Firenze* (rejse afbrudt pga. sygdom), G: "for at opnaae en fuldkomnere Uddannelse" (A 1867-68, 1870-72).
- 1873 Carl Ludvig Gerlach (1833-93), sanger og syngemester, 1873, P; M: 1. rejse: Lübeck, Hannover, Köln, *Aachen*, *Paris*, Strasbourg, Mannheim, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Leipzig og *Berlin*; 2. rejse: Berlin, Dresden, Wien, München, *Zürich*, Nürnberg, Bayreuth, *Leipzig*, G: At høre bl.a. operaer og overvære musikfesterne i Aachen og Zürich (P).
- 1874 Johan Adam Krygell (1835-1915), organist og komponist, 1870-74, P; M: Hamborg, Hannover, Köln, *Schweiz*, Firenze, Rom, Napoli, Venedig, *Wien*, *Dresden*, *Leipzig* og Berlin.
- 1875 Holger Adolph Emil Dahl (1850-1916), pianist og komponist, 1873-75, P; M: Berlin, Leipzig, Dresden, Wien, Italien (inkl. Syditalien) og *Paris*.
- 1876 Vilhelm Christian Holm (1820-86), bratschist, 1876, P; M: Berlin, Dresden, *Wien*, Venedig, Firenze (evt. Rom), Milano, Schweiz, München, Leipzig og *Paris*.
- 1877 Frederik Rung (1854-1914), dirigent og komponist, 1876-77, P (1. rejse), A; M: 1. rejse: Leipzig, London og Paris, G: At udvikle sin kompositions-evne (A 1877).
- 1878 Peter Erasmus Lange-Müller (1850-1926), komponist, 1877-78, P; M: *Leipzig*, *Wien*, *Rom*, Norditalien, Tyrol og München, G: At studere musik i Leipzig og Wien (P).
- 1879 Siegfried Victor Langgaard (1852-1914), pianist og komponist, 1879, P; M: *Leipzig*, Tyskland og *Paris*,²⁵ G: At stifte bekendtskab med samtidens komponister og musikere, høre tidens virtuoser og overvære operaopførelser. I Leipzig vil Langgaard høre koncerter i Gewandhaus og møde Carl Reinecke. I Paris vil han atter høre opera og forsøge at knytte venskaber med store musikere (P).
- 1880 Julius August Steenberg (1830-1911), sanger og komponist, 1877-80, A, P; M: London, Paris, Italien, Wien, Berlin, muligvis Leipzig og Dresden (P), G: At overvære sangopførelser og studere sangmetoder (A 1877-80).

²⁵ Desuden Berlin, Dresden og Weimar ifølge Schytte, bd. 2 (1892) s. 10.

- 1881 Leopold Rosenfeld (1849-1909), komponist og sangpædagog, 1877-81, P; M: Paris, Berlin, Wien, Napoli og Rom, G: Studere den nye musik (P).
- 1882 August Frederik (Fritz) Alexander Schousboe (1857-98), pianist, 1880-82, P; M: Berlin, Leipzig, Wien, Weimar, Köln og Paris; G: At høre musik og få videre uddannelse i Tyskland (P).
- 1883 Victor Emanuel Bendix (1851-1926), komponist, pianist og dirigent, 1876, 1883, A, P; M: Leipzig, *Wien* og *Paris*,²⁶ G: "at kunne overvære den Række af Mønsterforestillinger, som under Richard Wagners Ledelse vil finde Sted i August Maaned 1876 i Bayreuth" (A 1876).
- 1884 Ludvig Theodor Schytte (1848-1909), komponist og pianist, 1883-84, P; M: *Weimar*, Dresden, Leipzig, Wien, Prag og *Berlin*, G: Besøge Franz Liszt i Weimar og om muligt få undervisning hos Friedrich Kiel i Berlin (P).
- 1885 Gustav Carl Helsted (1857-1924), komponist og organist, 1885, P; M: *Berlin*, *Leipzig*, *Dresden*, *Wien*, evt. *Paris*.²⁷
- 1886 Conrad Johan Bartholdy (1853-1904), komponist og kantor, 1882, 1886, P; M: 1. rejse: Berlin, Leipzig, Dresden, Wien, evt. Bayreuth; 2. rejse: Tyskland og Frankrig (P 1886), G: Videreuddannelse som sanglærer og komponist (P 1882). Bayreuth besøges, "forsaavidt Wagnerforestillingerne dér finde Sted" (P 1886).
- 1887 Robert Martin Henriques (1858-1914), musiker og forfatter, 1885-87, P, B; M: *Berlin*, *Leipzig* og *Paris*, G: I Tyskland vil Henriques gøre sig bekendt med nyere instrumentalmusik (P 1887). Henriques har komponeret i Berlin foruden at have modtaget direktionsundervisning hos professor Kogel. Desuden har han overværet en fuldstændig Wagner-cyklus i Leipzig samt studeret undervisningsmetoderne ved konservatoriet der. Endelig har han sammenlignet de tyske undervisningsmetoder med de franske i Paris. Han har på hele rejsen fået opført egne værker (B).
- 1888 August Emil Enna (1859-1939), komponist, 1886-88, P; M: Sydtyskland, Norditalien, *Wien* og *Berlin*,²⁸ G: Videre uddannelse (A 1887).
- 1889 Louis Christian August Glass (1864-1936), komponist og musikpædagog, 1887-89, A, P; M: *Pärnu*, *Skt. Petersborg*, *Italien* og *Wien*,²⁹ G: Videre uddannelse (A 1888).

²⁶ Erik Abrahamsen nævner i DBL (bd. 2 (1933) s. 355) Rusland og Tyskland som rejsemål.

²⁷ Schytte, bd. 1 (1888) s. 343, nævner Tyskland, Italien og Paris som rejsemål.

²⁸ Ifølge Godtfred Skjerne nåede Enna på sin rejse ikke længere end til Flensborg. *Dansk biografisk Haandleksikon* (i det følgende DBHL), København 1920-26, bd. 1 (1920) s. 436.

²⁹ Ifølge *Musikbladet* VII/4-5 (23.3.1889) og Glass' selvbiografi i Ordenskapitlet, Christian VIII's Palæ, Amalienborg, gik rejsen desuden til Bayreuth, Berlin, Leipzig, München, Riga og Napoli. I Leipzig mødte Glass Carl Reinecke og i Skt. Petersborg Anton Rubinstein.

- 1890 Carl August Nielsen (1865-1931), komponist, violinist og dirigent, 1889-90, P; M: *Berlin, Leipzig, Paris, Rom*. Desuden: Dresden, München, Wien, Milano og Napoli, G: I Berlin vil Nielsen studere og høre klassisk og moderne opera, i Leipzig opførelser af nyere og ældre symfoniske værker samt studere instrumentation (P).
- 1891 Valdemar Fini Henriques (1867-1940), komponist og violinist, 1890-91, A, P; M: Wien, Dresden, Leipzig og Bayreuth, G: Videre uddannelse (A 1890).
- 1892 Alfred From Tofft (1865-1931), komponist, 1888-90, 1892, P; M: Leipzig, Dresden, evt. Paris (P 1892); G: Udvide sine kundskaber (P 1888).
- 1893 Vilhelm Rosenberg (1862-1944), komponist og dirigent, 1893, P; M: Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien, Salzburg, München over Lindau, Zürich, Meiringen (?), Berner-Oberland, Genève, Lausanne-Ponterlier (?), Paris og Amsterdam, G: At studere opera i Berlin og Paris som forstudie til et større dramatisk arbejde (A).
- 1894 Holger Christian Hamann (1874-1938), komponist, 1894, A, P, B; M: *Berlin, Leipzig, Dresden, Wien og München*, G: Studere (A).
- 1895 Axel Wilhelm Gade (1860-1921), violinist og komponist, 1895, A, P; M: *Berlin*, Dresden, sachsisk Schweiz, Leipzig, Nürnberg, München, Salzburg, Wien (evt. Triest og Venedig) og Prag, G: Videre uddannelse som komponist (A).
- 1896 Sophus Christian Danning (1867-1925), dirigent og komponist, 1892-96, A, P; M: Berlin, Milano, Genova, *Firenze*, Venedig, *Schweiz* (Lugano, Genève, Luzern, Montreux) og *Paris*, G: Fortsætte sine studier (A 1893).
- 1897 Axel Carl Villiam Grandjean (1847-1932), dirigent og komponist, 1875-77, 1897, P; M: 1. rejse: Berlin og Dresden, G: Høre opera (P).
- 1898 Georg Valdemar Høeberg (1872-1950), dirigent og komponist, 1896-98, P; M: *Berlin, Leipzig, Dresden*, Holland og *Paris*, G: At udvikle sig som komponist (A 1896-98).
- 1899 Arthur Ivan Allin (1847-1926), komponist og organist, 1881-82, 1884, 1898-99, P, B; M: Berlin, Dresden, Leipzig, Prag, Wien, Winterthur, Zürich og Luzern, G: Besøg i Luzern pga. dens store orgler; har koncerteret i Berlin (B).
- 1900 Ferdinand Theodor Hemme (1871-1961), dirigent, 1900, P; M: Berlin, Leipzig, Dresden og Paris.³⁰
- 1901 Axel Ejnar Hakon Børresen (1876-1954), komponist, 1896, 1899-1901, P; M: Berlin, Dresden, Leipzig, München, Wien, Milano, Rom og Paris, G: At gøre sig bekendt med de større orkestre for derved at udvide sine kundskaber og sin synskreds (A 1896).

³⁰ Ifølge Godtfred Skjerne gik Hemmes rejse til Italien, Paris og Berlin. DBHL, bd. 2 (1923) s. 63.

- 1902 Frederik Johannes Wiel-Lange (1849-1925), præst og komponist, 1901-2, P; M: *Leipzig*, Nürnberg, Luzern og *Rom*, G: At høre oratoriekoncerter (P).
- 1903 Ludvig Harbo Gote Birkedal-Barfod (1850-1937), organist, 1888, 1903, P; M: 1. rejse (1903): Berlin, Dresden, *sachsisk Schweiz*, *Luzern*, Köln og Hamborg (P 1903); 2. rejse (1904): England, Holland, Amsterdam eller Rotterdam, Köln, Koblenz (evt. Frankfurt), Thale i Harzen, Leipzig, Dresden og Berlin³¹ (P 1904), G: Videreuddannelse (P 1888).
- 1904 Adolph Julius Eggers (1859-1919), guitarist og kantor, 1901-4, A, P; M: 1. rejse: *Berlin*, Kassel, Frankfurt am Main, Heidelberg, *Schweiz*, Nürnberg, *Bayreuth* og *Dresden*; 2. rejse: *Italien*, Milano, Gènova, Napoli, Rom, Firenze, Venedig og *München*, G: Studierejse med henblik på kompositionsarbejde (A 1902). I Bayreuth overværes Wagner-forestillinger (P).
- 1905 Axel Theodor Schiøler (1872-1930), komponist og dirigent, 1902-5, A, P; M: 1. rejse: Paris; 2. rejse: London og München, G: Videreuddannelse (A 1902); studere operamusik (P).
- 1906 Sophus Emil Andersen (1859-1923), komponist og musikkritiker, 1900-6, P; M: Berlin, Dresden, München, Italien, Athen, Konstantinopel og *Wien*,³² G: Høre opera i Berlin, Dresden, München og Wien og søge nye indtryk gennem en orientrejse (P).
- 1907 Carl Henrik Ludolf Nielsen (1876-1939), komponist og bratschist, 1901-7, P; M: Würzburg, Rothenburg, Stuttgart, Luzern, Andermath, St. Gotthard, Lugano, Milano, Verona, Venedig, Bologna, Firenze, Siena, *Rom*, Napoli, Messina, muligvis Tunis eller Egypten, München og Nürnberg.³³
- 1909 Camillo Alphonzo Johannes Peter Carlsen (1876-1948), organist og komponist, 1907, 1909, A, P; M: *Sydtyskland* (evt. Tyrol), Nürnberg, München, Innsbruck, Stuttgart, *Leipzig* evt. Berlin, G: At "kunne søge nye Indtryk i friske og fornyende Omgivelser" (A 1909). Inden besøget i Leipzig, hvor han vil studere, vil han "se Naturen, søge Indtryk, og muligvis arbejde" (P).
- 1911 Roger Henrichsen (1876-1926), pianist og komponist, 1911, A; M: Berlin, Dresden, Paris, London og München,³⁴ G: Få ro til fuldendelse af komposition.
- 1912 Peder Gram (1881-1956), komponist, dirigent og musikpædagog, 1911-12, A, P, B; M: *Schwerin*, *Berlin*, Leipzig, Dresden, Wien, München og Paris, G: Studere i Berlin, Wien og Paris (A 1912).

³¹ Ifølge Godtfred Skjerne gik Birkedal-Barfods rejse til Sverige, Finland, Rusland og Tyskland. DBHL, bd. 1 (1920) s. 151.

³² Ifølge Godtfred Skjerne gik Andersens rejse til Tyskland, Frankrig, Italien og Orienten. DBHL, bd. 1 (1920) s. 44.

³³ Ifølge Erik Abrahamsen gik Nielsens rejse til Tyskland, Østrig og Italien. DBHL, bd. 2 (1923) s. 769.

³⁴ Ifølge Gerhard Lyng: *Dansk Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse*. 2. udgave, Aarhus 1917, s. 137.

- 1914 Emilius Ferdinand Caspar Bangert (1883-1962), kantor, organist og komponist, 1909, 1911, 1914, P; M: Tyskland, Italien og Paris, G: I Paris vil Bangert studere orgel "hos Læreren ved Konservatoriet" og høre koncerter, særlig orgelkoncerter, og i Italien overvære den "katolske Kirkes Højtider med de dertil knyttede Kirkemusikopførelser" (P).
- 1915 Ludvig Sophus Adolph Theodor Holm (1858-1928), violinist og komponist, 1906, 1914-15, A; M: Tyskland og Frankrig, G: "at søge dels Forøgelse af Kjendskab til hidtil ukjendt Musik, dels Impulser samt Ro til selvstændig Komposition" (A 1906).

SUMMARY

Since its establishment in 1861 "Det Anckerske Legat" has been one of the most important artists' grants which considered composers as well. Until well into the 20th century applications for its travel grants were numerous because the relatively large grant made it possible to travel abroad for a longer period. It appears from the receivers' travel accounts that the destinations changed during the period in question, 1861-1915. In the 19th century Leipzig dominated as an important centre of attraction, but after the turn of the century the city became less important while Paris retained a stable position as destination. Without comparison Germany has attracted most visitors throughout the whole period.

Rapporter

Projekter

FORVALTNINGEN AF DEN MUSIKALSKE KULTURARV PÅ FANØ

Ph.d.-projektet "Forvaltningen af den musikalske kulturarv på Fanø" afvikles i samarbejde mellem Dansk Folkemindesamling og Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, i perioden 2000-3.

Projektet sætter fokus på en lokal, folkelig, dansk musiktradition med rødder i 1700- og 1800-tallet: fanømusikken, dvs. musikken til de tre fanødanse sønderhoning, fannikedans og rask sønderhoning. Formålet er at beskrive, hvorledes fanømusikken, forstået som den musikalske del af en samlet historisk kulturarv på Fanø, er blevet videreført og forvaltet af forskellige individer, grupperinger og institutioner i de to Fanø-lokaliteter, Sønderho og Nordby, i 1900-tallet. Projektet er funderet i musiketnologiske metoder og synsvinkler, nærmere bestemt sammenlignende studier af musikalske systemer og kulturer, studiet af musikken i dens sociale og kulturelle kontekst og studiet af musikken fra en outsiders perspektiv, dvs. med en bevidst stillingtagen til insider/outsider-problematikken.

Forstået som et samlet kulturelt fænomen har fanømusikken haft forskellige fremtrædelsesformer og funktioner i 1900-tallet. Inden for den lokale diskurs er fanømusikken for eksempel ofte blevet tildelt en særlig objektstatus i forbindelse med den kontinuerlige skabelse af lokal identitet, og som en del af den samlede kulturarv er den blevet gjort til underholdningsmusik og historisk objekt i forbindelse med markedsføringen af den lokale turistindustri. Herudover har musikken og dansen dog primært fungeret som et æstetisk dagliglivselement, hvor den – specielt i Sønderho – har været en fast del af det samlede musik- og danse-repertoire ved private og offentlige fester gennem hele perioden. Ud fra et lokalt perspektiv er det dog reelt misvisende at benævne fanømusikken som én musiktradition. Indtil omkring 1900 synes der reelt at være tale om to traditioner med en række fællestræk; to traditioner som på grund af en række indholdsmæssige sammenfald er vævet sammen.

Set i diakront perspektiv kan nogle af de musikalske fremtrædelsesformer i 1900-tallet tydeligvis grupperes som elementer af samme musiktradition. Mange af dem er dog klart væsensforskellige og tilhører forskellige musikalske traditioner. Dette skaber nogle problemer vedrørende sammenlignende analyser. For at kunne sammenligne de forskellige musikalske fremtrædelsesformer og traditioner på basis af fælles kriterier tager projektet derfor afsæt i en afdækning og beskrivelse af en række lydige og kulturelle sfærer, der tilsammen har konstitueret musikalske (eller sociomusikalske) systemer inden for forskellige sociale og kulturelle kontekster. Nogle af disse sfærer vil være unikke for det specifikke system, men nødvendige for at belyse systemets individualitet. Andre sfærer vil kunne genfindes i

flere systemer, men specielt den eller de sfærer, som omhandler aktøernes forvaltning af den musikalske kulturarv, synes at være det, som kan binde samtlige musikalske fremtrædelsesformer sammen; det som gør samtlige af 1900-tallets aktører og musikalske fremtrædelsesformer sammenlignelige.

Set i forhold til den sociale og geografiske afgrænsning har projektet et udpræget mikroperspektiv. På grund af det lange tidsperspektiv og det faktum at fanømusikken på ingen måde har eksisteret i et socialt eller kulturelt vakuum, vil projektet dog samtidig fremstå som en historisk redegørelse for en række nationale folkelige musikalske og kulturelle strømninger, og hvorledes disse er blevet indlejret i en lokal musikform gennem et helt århundrede.

John Bæk

WAGNERS KVINDEFIGURER

Mit ph.d.-projekt, som afvikles 2001-5 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, er en systematisk analyse og sammenligning af alle Wagners kvindelige hovedrollefigurer fra Senta til Kundry. Det er selvsagt et temmelig ambitiøst projekt; der eksisterer i hvert fald så vidt jeg ved ikke andre videnskabelige gennemgange af Wagners kvindefigurer med et så erklæret musikanalytisk fokus som dette.

Antropologen Catherine Clément, som med sin bog *Opera, or the Undoing of Women* (1988) inspirerede til en række feministiske undersøgelser af kvindefigurers sociale status i operaer, har det hovedsynspunkt, at primadonnaer stort set altid går under i operasamfundet: Ved forestillingens slutning er kvinden enten blevet underlagt manden ved ægteskab, eller hun er blevet voldtaget, myrdet eller har begået selvmord. Cléments pointe er væsentlig, fordi operafigurernes skæbne påvirker publikums selvforståelse, men når det gælder Richard Wagners operaer, ægger hendes påstand til modsigelse; Wagners fremstilling af forholdet mellem kønnene er nemlig langt mere sammensat og nuanceret end de gængse kvindeportrætter.

Selv de tidlige Wagneroperaer udtrykker en kritisk holdning til det bestående patriarkalske samfund, og hans kvindefigurer er fra starten handlende subjekter, hvis musik har en endog overordentlig stor indflydelse på værkets musikalske opbygning og udvikling. På det handlingsmæssige plan tjener de tidlige kvindefigurer – Senta, Elisabeth og Elsa – ganske vist som instrumenter for mandens forløsning, men Wagners heltinder udvikler sig med tiden fra at være forløserer til selv at kræve forløsning gennem manden, en emancipation, som også afspejles i Wagners kunstreflekterende skrifter, hvor den 'kvindelige' musik, der i *Oper und Drama* (1850-51) var afhængig af den 'mandlige' tekst, efterhånden får overtaget over alle musikdramaets øvrige bestanddele, inklusive teksten.

Jeg finder det problematisk, at Clément og andre forskere i så høj grad har fokuseret på operalibrettoen og på personernes konkrete handlinger frem for at

beskæftige sig med musikken, for det er først og fremmest gennem musikken, at kvinderne udfolder deres samfundskritiske potentiale. At betragte musikken som lige så betydningsfuld som teksten vil kunne råde bod på denne skævvridning og derved vinde Wagner og hans kvindefigurer tilbage for den feministiske forskning i positiv forstand.

Min teoretiske tilgang til stoffet er inspireret af Wagnerforskeren Carolyn Abbates poststrukturalistiske metode, der er en fortolkningsteknik, som forudsætter, at Wagners musik opererer med forskellige 'stemmer', der kan være i indbyrdes uoverensstemmelse og endda momentvis modsige personernes tekst, som en art løgnedetektorer. Jeg lægger desuden vægt på selv at synge de dele af partierne, som analyseres, for at den kropslige erfaring med stoffet kan afsløre nogle væsentlige detaljer i værket, bl.a. nogle vejtrækningsmæssige aspekter, som kan have stor betydning for forståelsen af figurenes psykologi.

Kort sagt: Det er tesen, at Wagners kvindefigurer er langt fra entydige ofre. De er musikalske enspændere, der truer med at tage magten, ikke bare fra mændene i operaerne, men også fra mændene i salen; og der er endda en række musikalske og tekstlige omstændigheder, der indicerer, at de også efterhånden tog magten fra manden bag operaerne.

Nila Parly

JAZZ *not* JAZZ – JAZZENS AKTUELLE ÆSTETISKE FORANDRING

Ph.d.-projektet – der i perioden 1995-99 blev gennemført i tilknytning til SHF-projektet "Moderne æstetisk teori. Det æstetiskes aktuelle funktionsforandring" (under ledelse af Morten Kyndrup) på Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet – er et forsøg på at fremskrive en ny jazzæstetik på baggrund af den æstetiske nyorientering, som jazzten synes at være inde i, værkontologisk såvel som værkhistorisk.

Hvor jazzæstetikken nemlig tidligere har været orienteret imod *opførelsen* som værk, må den aktuelt også forholde sig til *optagelsen*, eftersom jazz i dag i lige så høj grad vægter ny medieteknologi som den live-baserede, akustiske musikoplevelse. Dette gør det endnu vanskeligere at opretholde forestillingen om en jazzæstetik, som kan lignedes med en kunstmusikalsk, autonom musikæstetik – hvilket ellers har været tilfældet, trods åbenlyse vanskeligheder, i forsøget på at legitimere jazz som 'kunst'. Mere nærliggende er det at vende sig mod en populærmusikalsk æstetik, som, ud over at knytte sin æstetik til et kulturteoretisk felt, netop bygger sit 'autografiske' værkbegreb op omkring optagemediet. Jazzten har allerede selv foretaget denne vending ved at indgå i hybridformer eller *bricolager* med rock, rap, elektronisk musik og sågar pop, og er dermed trådt ind i det diskursive minefelt, som populærmusikken allerede har lagt ud, men som træder endnu tydeligere frem, når jazzten med sin æstetiske 'høj'-status går med. Traditionelle traderingsmønstre og typologiseringer og traditionelle diskursive model-

ler som autenticitet, homologi og subkultur aflyses hermed, eller man skulle måske hellere sige *forskydes* til fordel for alternative mønstre.

Det, der interesserer mig i dette projekt, er nemlig ikke så meget 'krisen' i aktuel populærmusik, som især digitaliseringen siges at have frembragt. Det er langt mere, hvilke nye værktøjer, dette har afstedkommet og hvilken optik vi herefter kan anvende – *også* med tilbagevirkende kraft. Ved at producere en 'bag-læns' musikhistorie søges der derfor dels efter en fælles forståelsesramme for så forskellige fænomener som *acid jazz*, *ambient jazz*, *lounge jazz* og *pop jazz* – hvor jazzens traditionelle afro-amerikanske tilblivelseshistorie har forskudt sig i retning af en europæisk avantgardistisk – dels efter, hvordan disse nye fænomener smitter af på vores læsning af tidligere værker. Endelig forsøger projektet at besvare et spørgsmål, som den nye jazz – *not jazz* i modsætning til den 'rigtige' jazz – stiller: er det tænkeligt, at populærmusikken omsider er kommet på højde med sig selv i en 'popmodernisme', som er i stand til at gentænke 60'ernes *pop art*, med alt hvad det indebærer: pragmatisk materialeholdning, vareæstetik, designkunst, etc. *også* – og det er her, det radikalt nye virkelig falder i ørerne – i det klingende værk, så det både kan forholde sig til en *hard* såvel som en *easy listening*?

Idet projektets hovedsigte, ud over at forholde sig til en egentlig jazzdiskurs, også er at betragte jazz og dermed populærmusik som et *kunsthelt*, med alt hvad det måtte indebære af spørgsmål omkring repræsentation, konceptualisering, 'kuration', 'framing', 'rhizomatikker' m.m., tager projektet afsæt i den danske jazzmusiker *Thomas Blachmans* hybride værker fra 90'erne og trækker på en bred vifte af æstetikteoretiske arbejder af bl.a. Richard Scruton, Donald Kuspit, Richard Shusterman, Simon Frith, Thierry de Duve, Deleuze/Guattari, Morten Kyndrup og Hal Foster.

Karin Petersen

MUSIK OG MEDIER

Det tre-årige SHF-støttede forskningsprojekt *Musik og Medier*, som forløb over perioden 1999-2001, var tværinstitutionelt med deltagelse af de musikvidenskabelige institutter i Aalborg og Århus. Deltagere i projektet var fra Aalborg Universitet Jacob Cloos Bojesen med ph.d.-projektet "Brugergrænseflader i musikapplikationer, primært applikationer beregnet til egentlig musikalsk udfoldelse" (dvs. applikationer, hvis brug involverer udarbejdelsen af musik i klingende form) og Martin Knakkegaard med projektet "Musik og repræsentation i den digitale tidsalder". Fra Aarhus Universitet deltog Charlotte Rørdam Larsen med projektet "Fra originalversion til originale versioner", som dog fik mere og mere fokus på etablering og betydning af rum i populærmusikkens produktioner. Det var projektets overordnede intention at kortlægge og undersøge aspekter af mediernes funktionelle forandring og påpege konsekvenserne for såvel musikalsk komposition og musikalsk reproduktion som konsumtion.

Baggrunden for projektet var at undersøge teknologiens ekspansion inden for alle musikkens felter, fordi denne kalder på nye og opdaterede forståelses- og fortolkningsrammer. Musikkens fremførelsesmedier er blevet påvirket af ny teknologi, dette gælder ikke mindst nutidens udbredte brug af computeren som kompositorisk værktøj. I den almindelige konsensus ses musik og musikteknologi imidlertid oftest hver for sig og som direkte modsætninger. Det har været en af projektets forudsætninger, at samspillet mellem musik og medier udspiller sig på tværs af sådanne grænser: Teknologien har gjort os i stand til opbevare musik på fonogrammer og til at gengive den elektronisk og digitalt, hvorved den bliver transcendent forstået som uafhængig af tid og sted. Paradoksalt nok har musikteknologien med sin teknologiske optageproces samtidig repræsenteret et tilbud om oplevelse af nærvær, intensitet og tilstedeværelse – begreber som teknologien med sin medierede fremstillingsproces i sig selv negerer og som derfor kun eksisterer på et oplevet niveau.

Projektet har været med til at sætte musik og medier på dagsordenen på de involverede institutter. Inden for musikfaget har man tidligere været tilbøjelig til at beskæftige sig med medier som transparente teknikker, men med vores projekt har vi villet pege på, at også medier i sig selv har betydning for musikkens materielle og æstetiske udformning.

Inden for projektperioden er afholdt tre seminarer. Det første, *Musik, lyd og rum. Gestaltninger af reale, virkelige og imaginære rum*, beskæftigede sig med musikken som rumlig fremtrædelse og afholdtes på Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet, i december 1999. Oplæggene herfra er offentliggjort på projektets hjemmeside, www.musik.auc.dk/musikogmedier, som redigeres af Jacob Cloos Bojesen og Martin Knakkegaard. Det andet seminar, *Musik, medier og betydning – om musikkens meningsberende og betydningsdannende potentialer*, afholdtes på Aalborg Universitet i november-december 2000, mens det tredje, *Musik, tid og medier – om tiden i musikken og musikken i tiden og om givne mediers indflydelse på begge*, afholdtes i april 2001.

Herudover blev projektet præsenteret af de tre projektdeltagere på den 13. Nordiske Musikforskerkongres i Århus, august 2000. Hjemmesiden fungerer stadig, og en række publikationer fra projektet forventes færdiggjort i løbet af 2003-4.

Charlotte Rørdam Larsen

REALITET, REALISME, DET REELLE I VISUEL OPTIK

Forskningsprojektet, som strækker sig over perioden 1999-2003, er et tværinstitutionelt projekt under Statens Humanistiske Forskningsråd finansieret af Frejmidler (Female REsearchers in Joint Action). Syv forskere fra Århus og København (Mette Sandbye, Rune Gade, Bodil Marie Thomsen, Anne Jerslev, Ann Lumbye Sørensen, Karin Petersen og Britta Thimm Knudsen) undersøger syv forskellige kunstarter (fotografi, billedkunst, film, tv, installation, musik og litte-

ratur), og projektet tager sit afsæt i, at der siden begyndelsen af 1990'erne har været en stigende interesse for – eller ligefrem hunger efter – virkeligheden, hverdagslivet, den personlige erfaring og det personligt oplevede traume. Hvor 80'erne dyrkede og ironiserede over den medieformidlede virkelighed og gengav verden som teatralisk simulakrum, forsøger man i dag snarere at fastslå, at virkeligheden og den privat gennemlevede erfaring findes, og at vi kan nærme os den gennem f.eks. kunstværket.

Projektet har foreløbig udgivet antologien *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik* (red. af Bodil Marie Thomsen og Britta Thimm Knudsen), som beskriver denne 'nyrealistiske' tendens i samtidskunsten, og en anden antologi, *Virkelighed! Virkelighed! Avantgardens realisme* (red. af Mette Sandbye og undertegnede), som er under udarbejdelse, forsøger at undersøge, hvorvidt denne nyrealisme er så ny endda. Der har i de æstetiske humanvidenskaber og i kunst- og litteraturkritikken været en udbredt tendens til at marginalisere realismen som en konkret historisk periode i det 19. århundrede, hvad den jo også var. Men herved har man vendt det blinde øje til visse realistiske strømninger i det 20. århundrede i den historiske avantgarde og neoavantgarde. Bogens tekster peger således på det problematiske i at skelne *for* kraftigt mellem begreberne realisme, modernisme og avantgarde. I stedet skulle man måske hellere se begreberne som forskellige linier eller strømninger i den samme historiske periode.

Som musikalsk eksempel bruger jeg her Erik Satie, som med to tilsyneladende modsatrettede realismestrategier lader avantgarden træde i karakter i forhold til den dominerende formalistiske Schönbergske avantgardemodernisme. Begge strategier – den konkrete, hvor den moderne virkelighed omkring 1920 trækkes ind i musikken i form af populærmusik og hverdagens lyde, og den køligt sansende, hvor Satie installerer lytteren i musikalske, skulpturelle 'møbler' – synes at foregribe og smelte sammen i vor tids eksperimenterende musik med aktuelle re-mix af Else Marie Pades værker fra 50'erne som eksempel.

Desuden har jeg i projektet beskæftiget mig med så forskellige fænomener som The Mike Flowers Pops' 'nouveau easy avantgarde' (på cd'en *A Groovy Place*, 1996) læst ud fra 'ny-realisten' Hal Fosters bog *Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), Trickys musikvideo *Makes Me Wanna Die* hørt ud fra Antonin Artauds *Le Theatre et son double* (1938), og andre 'nyrealistiske' musikvideoer, som i modsætning til 80'ernes anakronistiske videoer med ekstremt høje IBM-tal (Ideas Per Minute) nu også arbejder med *oneshots* og *snapshots*.

For yderligere oplysninger og arbejds papirer kan henvises til projektets hjemmeside: www.hum.au.dk/nordisk/realisme.

Karin Petersen

Kongresser

5TH EUROPEAN MUSIC ANALYSIS CONFERENCE, BRISTOL 2002

I løbet af de seneste par årtier har man set en række nationale tiltag i retning af at skabe organisations- og samlingsmæssige rammer for den særlige musikanalyse-disciplin – og de til den knyttede ‘særlige’ forskere. I England fx har man således siden 1984 afholdt de såkaldte *MAC's* (Music Analysis Conferences), hvor den næste i serien er HUMAC, som afholdes på Hull University juli 2003. Side-løbende hermed har den europæiske paraply-organisation etableret sig, og efter konferencer i hhv. Colmar (1989), Trento (1991), Montpellier (1995) og senest Rotterdam (1999) var man nu nået til den femte europæiske conference om musikanalyse, som i dagene 4.-7. april 2002 afholdtes i den utrolig smukke Victoria Rooms-bygning på University of Bristol. For organiseringen af arrangementet stod The British Society for Music Analysis samt The Liaison Group of European Music Analysis Societies. Deltagelsen var fin uden at imponere: ca. 130 deltagere fra en snes lande, heraf – naturligt nok – knap halvdelen fra England.

Selvom konferencer af denne art i forhold til mere generelle og åbne konferencer har en klar – og, skulle man synes, indskrænkende – tematisering, nemlig *musikanalyse*, var spredningen mellem de 59 indlæg så stor, at inddelingen i sessioner á 3-4 papers under én overskrift nærmest kun havde organisatorisk betydning. Det var sjældent, at to papers supplerede endsige havde noget reelt at ‘sige’ hinanden, og for ordstyrerne var det oftest umuligt at gøre ret meget andet end at sige “værsgo” og “tak” til de enkelte deltagere. Kvaliteten af indlæggene var derimod ikke noget i vejen med.

Sessionsoverskrifterne omfattede analyse i forhold til så forskellige områder som *Oral Traditions*, *Conductors*, *New Technologies*, *Early Vocal Music*, *Popular Musics* og *Music in the 20th Century*. Mest markante var tre sessioner om *Darmstadt and Beyond*, og blandt mange andre emner blev der sat særlig fokus på musikteori i bl.a. Tyskland og Rusland.

Programmet omfattede også – og heldigvis – en række plenarsamlinger. Udover en åbningstale af en af de betydeligste skikkelser indenfor britisk musikforskning, Arnold Whittall, samt en regulær plenarsession, hvor et panel aflagde en work-in-progress-rapport fra det såkaldte “Pople Tonalities Project” under ledelse af Anthony Pople (University of Nottingham), drejede det sig om tre egentlige keynote-papers. Jonathan Dunsby (University of Reading) redegjorde i det ene for “Derrick Puffett’s analytical style and the evidence-based historiography of the future”, mens Clemens Kühn (Hochschule für Music “Carl Maria von Weber”, Dresden) med indlægget “Music theory in Germany: science, art or practice?” tegnede et både historisk og aktuelt billede af situationen – eller måske rettere: situationerne – i Tyskland.

Mest pondus – og underholdning – var der imidlertid i Jean-Jacques Nattiez' (Université de Montréal) næsten halvanden time lange keynote "Analysing music of the oral tradition: from structural models to hermeneutic constructions (a wedding dance from Uganda)". Om det store tilløb til dette indlæg især skyldtes, at der i programmet blev gjort opmærksom på, at "Professor Nattiez's lecture includes the showing of a video sequence which is unsuitable for those under the age of 18", skal jeg ikke vurdere, men Nattiez kom i mange henseender vidt omkring. – Og til de nysgerrige: videoen indeholdt bl.a. en morsom og instruktiv "making love with a chair"-sekvens fra Uganda rettet mod det nygifte par.

Sjette og næste stop på turen rundt i Europa bliver Freiburg i 2004.

Thomas Holme Hansen

IMS-KONGRESSEN I LEUVEN 2002

En kollega sagde engang til mig, at det vigtigste ved musikvidenskabelige kongresser var pauserne. Og noget er der om snakken. Kolleger får snakket, nye kontakter skabes, visitkort skifter ejer, og – ikke mindst – man får sig en kop kaffe. Eller sagt med andre ord: Nøjagtig ligesom med det egentlige indhold, nemlig kongressens papers, skal der være afsat både tid og rum til pauser.

Bedømt ud fra disse kriterier var Det Internationale Musikvidenskabelige Selskabs 17. kongres, afholdt 1.-7. august 2002 på Katholieke Universiteit Leuven i Belgien, noget nær en katastrofe. At man propper 850 mennesker, som kommer rejsende fra 50 lande over hele kloden, ind i en trist bygning med utidssvarende auditorier og teknisk udstyr er uforståeligt, men at de mange deltagere skulle deles om et par varmtdriksautomater og i det store og hele var henvist til at stå udenfor i regnvejret, fordi der ganske enkelt ikke var egentlige pauserum i bygningen, er utilgiveligt. Alle sessioner – heraf mange med 6-7 papers i løbet af fire timer – var kun tidsfikseret med et starttidspunkt, hvilket gjorde koordinering af både papers og pauser i de 14-15 parallelle sessionsspor helt umulig. Når hertil lægges en vis mangel på ordstyrere samt udprægede tidsoverskridelser, blev resultatet et mindre kaos med urimeligt mange forstyrrelser, samt at man nogle gange helt enkelt gik forgæves efter de papers, man havde udvalgt sig. Flere organisatoriske mangler kunne nævnes, og det var desværre det negative indtryk, der dominerede. Den lille flamske by Leuven var som modvægt hertil både smuk og fuld af liv – heldigvis!

Sammenlignet med den foregående kongres i London 1997¹ kunne konstateres vigtige forskelle – samt fortsat vokseværk. Det overordnede tema for kongressen i London var afløst af otte såkaldte symposier, som samtlige sessioner var indordnet under: I: *Hearing – Performing – Writing*, II: *The Dynamics of Change in Music*, III: *Who Owns Music?*, IV: *Musica Belgica*, V: *Musical Migrations*, VI:

¹ Jf. forfatterens rapport i *Dansk Årbog for Musikforskning* 25 (1997) s. 79-80.

Form and Invention, VII: *Instruments of Music: From Archaeology to New Technologies*, samt VIII: *Sources*. De afvekslende round table-sessioner havde man imidlertid helt afskaffet. Al programinformation samt abstracts for de ca. 650 papers fordelt på 161 sessioner var samlet i en imponerende – hold- og brugbar – programbog på næsten 500 sider.

En repræsentativ vurdering af sessioner og papers er selvsagt umulig. Man fylder indkøbskurven efter egne interesser og udholdenhed, men selvom man virkelig hænger i og målretter sin ‘shopping’, kan man ikke få det hele med. I det følgende refereres således kun nogle få af indlæggene, og ud fra helt forskellige kriterier.

Først lidt om et paper, som mht. forskning indenfor renæssanceperioden – og dermed mit eget primære interesseområde – på en gang fik karakter af retrospektiv veneration, aktuel situationsrapport og fremadskuende profeti. I indlægget “The Future of Renaissance Manuscript Studies: ‘Changing Aspects’ in 2002” tog Herbert Kellman (University of Illinois at Urbana-Champaign) udgangspunkt i en tekst af Manfred Bukofzer, forberedt til IMS-kongressen i Oxford i 1955 men som følge af Bukofzers død aldrig offentliggjort. Hvad angår manuskriptstudier af middelalder- og renæssancemusik har Bukofzer her beskrevet tre faser – eller forskningsstadier – i en fortløbende udvikling: en ‘filologisk’ fase med en grundlæggende klassificering og beskrivelse af kilderne, en fase karakteriseret ved repertoirstudier i enkeltmanuskripter, og endelig en fase med sammenlignende studier af repertoire og stil, af Bukofzer betegnet “the highest level of investigation”. For renæssancemusikkens vedkommende mente Bukofzer allerede dengang, at tiden faktisk var moden til at igangsætte tredje fase med det mål at etablere en meget bredt funderet stilistisk taksonomi for de mangfoldige renæssancerepertoier. Kellmans vurdering var imidlertid den, at forskningen i de forløbne 47 år i det store og hele fortsat har haft fase 1- og 2-karakter, at man først nu står på grænsen til fase 3, og at den fornødne kildekontrol for at nå Bukofzers mål først er indenfor rækkevidde i løbet af endnu 40-50 år. Også Jane Morlet Hardie (University of Sydney) berørte dette aspekt i sin introduktion til sessionen *Printed Liturgical Books before 1600*, idet hun pegede på, at samtidig med at flere og flere kilder tilgængeliggøres, stiger kravene til videns-dybde og -perfektion tilsvarende.

Det er faktisk påfaldende, at megen renæssanceforskning – og dermed mange kongrespapers – fortsat indskrænker sig til snævre studier af et enkelt manuskript, et enkelt værk, en enkelt kirke, et enkelt hof osv. Selv om der naturligvis også – og vel i stigende grad – præsenteres forskningsresultater på tværs af tid og sted, genrer og udgivelser, teorier og historier, så er mange indlæg så smalle og – set ud fra en helhedsbetragtning – akribiske, at man selv i sin egenskab af renæssanceforsker af og til føler sig hægtet af.

Herefter skal omtales et ægte kategori 3-indlæg, omend Bukofzer måske selv ville have klassificeret det ‘uden for kategori’. Med indlægget “*Dippermouth Blues and Ad te levavi: Modes of Transmission and the Question of Musical Identity*” foretog Charles M. Atkinson (Ohio State University) en højst overraskende sam-

menligning af den middelalderlige overlevering af en gregoriansk sang med en række indspilninger af *Dippermouth Blues* (*Sugarfoot Stomp*) fra 1920-30'erne, hvor Joe "King" Olivers oprindelige trompetsolo er 'overleveret' i mere eller mindre imiteret form hos andre solister. Selv om der – vel ikke særlig overraskende – ikke kunne konstateres væsentlige overleveringsmæssige ligheder, bidrog denne forfriskende analytiske vinkling til en ny og anderledes tilgang til overleveringsproblematikkerne for begge repertoires vedkommende. Og så blev der spillet en god portion klingende jazz-eksempler!

Hvor mange egentlige 'highlights' mht. substans og nyhedsværdi, kongressen bød på, er vanskeligt at udtale sig om. Selvom 'The Atkinson-show' trak godt med tilhørere, var det største tilløbsstykke efter alt at dømme imidlertid Joseph Kermans (University of California, Berkeley) indlæg "Deconstructing a Bach Fuge", hvor ca. 100 tilhørere overværede hans analyse af bl.a. Cis-dur-fugaen fra Wohltemperiertes Klavier bd. 2, som her fik æren af at blive udråbt som "the death of fugue".

Tilbage til selve arrangementet og nogle afsluttende bemærkninger. Eftersom IMS-kongresserne mht. geografisk tilslutning er enestående og mht. deltagerantal kun overgås af den årlige kongres afholdt af The American Musicological Society, er statistiske betragtninger på talmaterialet en stor fristelse. Sammenholdes deltagersammensætningen med IMS' medlemsfortegnelse kan det fx konstateres, at mens den nordamerikanske repræsentation på trods af afstand, omkostninger og 11. september svarede til – og endog oversteg – andelen af IMS-medlemmer (ca. 25%), så var både tyskerne og italienerne (de to næststørste IMS-nationer) blevet hjemme i markant grad. Hvad angår sessions-'organizers' og '-chairs', var US-dominansen helt oppe på ca. 45%, og indenfor det ovennævnte renæssance-område blev ca. 40% af samtlige papers givet af forskere fra USA. Selvom man indkalkulerer de tilfælde, hvor kongresdeltagelse (naturligt nok) kombineres med sommerferie osv., er tallene interessante og tankevækkende. Mon den europæiske repræsentation ville være tilsvarende markant, hvis kongressen afholdtes i USA? Næppe. Mere forståeligt er nok, at selvom IMS – som altid – opererer med fem accepterede sprog, så anvendtes engelsk i ca. 80% af indlæggene (tysk og fransk delte 17%, mens italiensk og spansk tegnede sig for de resterende 3%).

Den danske repræsentation talte syv personer, heriblandt John Bergsagel, som på IMS' generalforsamling indvalgte i selskabets rådsforsamling for perioden 2002-7. Som følge af kongressens omfang er ovennævnte programbog det tætteste, man kommer en egentlig kongresberetning. Der er dog planlagt forskellige publikationer af udvalgte papers/sessioner, bl.a. i *Studia musicologica* og *Yearbook of the Alamire Foundation*.

Giver det fortsat mening at afholde denne kolos af en begivenhed hvert femte år? Giver den den enkelte deltager nogle muligheder, som ikke ligeså godt kan opnås ved deltagelse i mindre, afgrænsede – og måske hyppigere sammenkaldte – forsamlinger? Selvom meget – og måske majoriteten – af det, jeg har nævnt i det foregående, tenderer mod et 'nej', kan det konstateres, at kolossen jo ikke lige-

frem er svækket af tilbagegang og mangel på interesse. Og det er da interessant, at kongressen – udover et stort antal meriteringssultne ‘yngre’ musikforskere, som naturligt nok betragter også denne begivenhed som et relevant og måske nødvendigt udstillingsvindue for deres produkter – fortsat kan tiltrække både de egentlige ‘pinger’ (som vi jo alle kommer for at høre, jf. Kerman) samt et betragteligt kontingent af ældre forskere, som vel bare kunne blive hjemme, hvis ikke der var noget at hente.

I juli 2004 er Melbourne vært for IMS’ såkaldte interkongressionale symposium, mens den næste IMS-kongres finder sted 2007 i Zürich (info kan allerede nu ses på <http://www.musik.unizh.ch/IMSKongress>). Lad os bede til og håbe på gode pauser – og kaffe!

Thomas Holme Hansen

IMS-KONGRESSEN I LEUVEN 2002 – CANTUS PLANUS

I forbindelse med International Musicological Society’s kongres i Leuven 2002 var otte sessioner arrangeret af IMS’ Study Group *Cantus Planus*, som særligt beskæftiger sig med middelalderens enstemmige sangtraditioner, f.eks. gennem studier af de enkelte traditioners tilblivelse, overlevering, funktioner, indbyrdes relationer, ‘Nachleben’ og opførelse.¹

Det er derfor ingen overdrivelse, at det faktisk var muligt gennem en hel uge (plus en ekstra kongresdag) at lytte til papers vedrørende aspekter af middelalderens sangtraditioner, hovedsageligt de kirkelige. Der var således mulighed for en faglig udveksling med og inspiration fra andre nært beslægtede discipliner, f.eks. musiketnologi og analyse, men også risiko for at Cantus Planus de facto går hen og bliver en ‘stat i staten’ i IMS-sammenhæng. Studiegruppen holder sine egne interkongresser, så derfor mener jeg, at det nok vil være en fordel, hvis Cantus Planus-repræsentationen bliver lidt mindre markant på fremtidige IMS-kongresser.

Cantus Planus-sessionerne bød på mange vigtige og interessante papers, hvoraf jeg her vil fremhæve tre som særligt perspektivrige. Først indlægget “The ‘Dark Ages’ of Chant: Gregorian and Non-Gregorian Traditions, 1590-1880” af Theodore Karp (Northwestern University), hvis studier af kilderne til den såkaldte neo-gallikanske sang, som praktiseredes i Frankrig fra begyndelsen af 1600-tallet og frem, er den første musikvidenskabelige undersøgelse af fænomenet. Det neo-gallikanske repertoire markerede en national, fransk kirkelighed, som på mange væsentlige punkter står i modsætning til de post-tridentinske redaktioner af den gregorianske sang, der i øvrigt også er et af Karp’s forskningsområder.

Videre skal nævnes Marica Tacconis (Pennsylvania State University) paper “Two Churches and Four Campaigns: The Collection of Service-Books From the

¹ Jf. Nils Holger Petersens rapport i *Dansk Årbog for Musikforskning* 28 (2000) s. 63-65.

Cathedral of Florence”. Gennem omfattende arkivstudier i Italien er liturgien og kirkesangen ved Firenze-katedralen gennem hele middelalderen blevet kortlagt i detaljer, og skabelsen af en ny og mere patriotisk selvbevidst liturgi til den nybyggede katedral Santa Maria del Fiore (1296) og en senere romanisering af liturgien og kirkesangen dokumenterer den tætte forbindelse mellem den liturgiske sang på den ene side, og sociale og politiske realiteter på den anden.

Til sidst en omtale af Louis Bartons (Harvard University) indlæg “Computer Coding of Neumed Chant: Toward a Unified Data Representation” omhandlende projektet “NEUMES” (NEumed Unicode Manuscript Encoding Standard). Formålet med NEUMES-projektet er at udvikle et xml-lignende sprog, som er i stand til elektronisk at gengive kilder til enstemmig musik i neumenotation på en videnskabelig tilfredsstillende måde, både med henblik på lagring, præsentation og analyse af data. Projektet er efter min opfattelse meget lovende og vil sandsynligvis – i en modificeret form – resultere i en almindelig accepteret standard i fremtiden. NEUMES kan inspiceres on-line på <http://scribe.fas.harvard.edu/neumes/default.htm>.

Christian Troelsgård

NATURE, CULTURE AND MUSICAL MEANING

Netværk for Tværvidenskabelige Studier af Musik og Betydning, i daglig tale kaldet NTSMB, er et åbent forskningsnetværk, der med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd arbejder på at etablere kontakter mellem danske og udenlandske forskere med interesse for området musik og betydning. Formidlingen sker overvejende via meddelelser, diskussioner og elektronisk publicering af forskningsresultater på internettet, men der afholdes også egentlige konferencer. Fra 26. til 28. august 2002 blev netværkets første internationale conference, *Nature, Culture and Musical Meaning*, således afviklet på Syddansk Universitet i Odense.

Den energiske drivkraft i foretagendet er Cynthia M. Grund, lektor på Institut for filosofi og religionsstudier på Syddansk Universitet. I samarbejde med nogle yngre medarbejdere står hun for netværkets vedligeholdelse og for tilrettelæggelsen af den her omtalte, intensivt anlagte conference. Interessen for dette tredages, netværkssponsorerede arrangement var ret stor og bred. Ligeledes var emnet netop så vidtfavnende, at forskellige områder som filosofi, sprogvidenskab, psykologi, madkultur og musikforskning kunne mødes. Fællesnævneren for konferencen og for NTSMB generelt er i bred forstand semiotikken, herunder forskellige *blending theories*, der stræber mod en mere dynamisk forståelse af musik og betydningsdannelse.

Blandt de indholdsmættede oplæg kan nævnes Per Aage Brandts livligt fremlagte urtidsvision: “Music and the Origin of Symbolicity – A Semio-Phenomenological Approach”. Dagen efter blev et andet syn på grundelementerne i det musikalske udtryk fint beskrevet af den skotske psykolog Colwyn Trevarthen. Han har gennem en lang årrække studeret spædbørns livlige reaktioner ved musikalsk

stimulation. Herefter ændrede tilgangsvinklen sig endnu engang med Katherine O'Doherty Jensens foredrag "The Semantic Range of Non-Discursive Cultural Practices", der drejede sig om en undersøgelse af britiske måltidsvaner, kulturbestemte mønstre, som kan have sine paralleller i musikkens verden.

Fra musikforskningens eget område deltog den amerikanske forsker Robert S. Hatten, der fremlagde tolkninger af uddrag fra Schuberts klaversonater, mens Lawrence Zbikowski fra Chicago fremlagde en mindre klart formuleret teori-dannelse omkring begrebet 'Conceptual Blending'. Fra Institute for Psychoacoustics and Electronic Music i Belgien bidrog Marc Leman med et meget velfunderet foredrag, der ud fra basale og til dels naturvidenskabelige musikalske betragtninger søgte at forme en teori omkring musikalsk billeddannelse. Frede V. Nielsen fra Danmarks Pædagogiske Universitet fremlagde sit mere fænomenologisk betonede foredrag om musik som et mangespektret meningsunivers. Den amerikanske psykolog Carol Krumhansl afsluttede foredragsrunden med sine statistiske undersøgelser af voksne menneskers lytteoplevelser.

Tilsammen gav dette baggrund for livlige diskussioner og inspirerende samtaler på tværs af fag og traditioner. Der blev ikke draget nogen skarpe skillelinjer mellem natur og kultur på denne konference, tværtimod syntes der at være en frodig udveksling af ideer imellem disse områder. Der kan læses mere om netværket NTSMB på adressen www.humaniora.sdu.dk/~ntsmb.

Eva Hvidt

CHILDREN'S MUSICAL CONNECTIONS

Konferencen *Children's Musical Connections. 10th International Conference of the Early Childhood Commission of the International Society for Music Education (ISME)* fandt sted i København i dagene 5.-9. august 2002. Konferencen var tilrettelagt i samarbejde med Danmarks Pædagogiske Universitet og Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning. *Early Childhood Music Education (ECME)* er en underafdeling af ISME, og har til formål at styrke forskning og udviklingsarbejde med henblik på musikundervisning af børn fra nul til otte år. En af aktiviteterne er afholdelse af en konference hvert andet år i tilknytning til ISME-verdenskonferencen, som i 2002 fandt sted i Bergen.

ECME's målsætning er at fremme og udbrede aktuelle ideer med relation til forskning og undervisning inden for den tidlige musikundervisning. Organisationen arbejder i forlængelse heraf ved a) at stille et internationalt forum til rådighed for udveksling af ideer under iagttagelse af og hensyntagen til de forskellige måder, hvorpå børn tager del i deres egen musikkultur; b) at forbedre kvaliteten af forskning og læring inden for musikopdragelsesområdet verden over; c) at stimulere tænkning og effektiv praksis i anerkendelse af alle børns ret til musikalsk opdragelse; d) at undersøge betydningen af musik hos børn i samfund i forandring. Man kan læse mere på ISME's hjemmeside www.isme.org.

Konferencens formål var at præsentere og diskutere de nyeste tanker, ideer, undersøgelser og erfaringer inden for teori, forskning og pædagogisk praksis på den tidlige musikundervisnings område. Det var formuleret i tre hovedoverskrifter: a) at undersøge børns musikalske relationer og forske dels i hvad der karakteriserer børn musikalsk og dels i børns musikalske udtryksformer og musikalske udvikling; b) at fremme børns musikalske relationer, herunder modeller for praksis (forældrenes og omgivelsernes dannende rolle), uddannelse af lærere til småbørns-musikområdet, fornyende undervisningsressourcer og workshops med eksemplarisk undervisning; og c) at reflektere over børns musikalske relationer, herunder de begrebsmæssige, metodologiske, filosofiske og historiske perspektiver, der forbinder teori og praksis.

Deltagerne i konferencen kom fra stort set hele verden: Sydkorea, New Zealand, Australien, Brasilien, USA, Ghana, Sydafrika, Cypern, Grækenland og de fleste vesteuropæiske og nordiske lande. Der var i alt omkring 125 deltagere, heraf 35 danske, der bestod af repræsentanter fra foreninger, uddannelses- og undervisningsinstitutioner, forskere, pædagogiske udviklingsarbejdere og praktikere. Det tætte og veltilrettelagte conferenceprogram bestod af 15 præsentationer med efterfølgende diskussion, seks workshops og 24 udstillinger (posters). Herimellem fordelte sig mere uformelle, men skemalagte sang- og bevægelsesindslag fra de forskellige, deltagende lande. Alle indslagene blev optaget på bånd til interesserede konferencedeltagere. Hver dags program blev indrammet af morgensang og folkedans, koncert- eller andre aftenarrangementer.

Konferencens hovedtaler var Colwyn Trevarthen, Edinburgh, hvis forskning har fokuseret specielt på den basale musikalske tilstedeværelse i de sociale relationer mellem børn og voksne. Under overskriften "Alle børn er musikalske: Den medfødte musikalske glæde og stolthed og musikalske lærdom" talte Trevarthen om betydningen af den legende, vokale kommunikation mellem mor og det spæde barn under iagttagelse af tre forhold: puls (bl.a. timing), kvalitet (i bl.a. modernens stemmeklang og toneleje) og det følelsesmæssige udtryk. Konklusionen var, at den musikalske dialog er af vital betydning for en sund og god forældre/barn-kommunikation – også på længere sigt.

Wilfried Gruhn (Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg) stillede spørgsmålet om, hvorvidt musikalsk ekspertise skyldes træning eller medfødt talent. Han diskuterede det på baggrund af et forskningsforsøg, der ved hjælp af et electrooculogram ved en given stimulans kunne følge reaktionstiden på forsøgsdeltagernes øjenbevægelser. Gruhns konklusion hældte mest til talentet, men endte samtidig åbent med en række nye spørgsmål. Margré van Gestel (Holland) talte om betydningen af at forbinde musik og berøring. Huden er det lille barns centrale sanseorgan, huden beskytter og giver informationer, og van Gestel understregede, at effekten af musik hos det lille barn forstærkes, hvis den forbindes med berøring og massage.

I konferencens mange indlæg var hele paletten og alle niveauer repræsenteret, hvilket afspejlede dels den prioritering og bevidsthed der er eller ikke er på små-

børnsmusikområdet i de forskellige lande, dels den faglige og kulturelle forskellighed landene imellem. Det afgørende vigtige på en sådan konference er den information, udveksling og inspiration, der finder sted på internationalt niveau og som nationalt kan virke igangsættende for nye initiativer og tiltag. På konferencen blev der taget initiativ til etablering af et dansk netværk for den tidlige musikundervisning og til etablering af et nordeuropæisk netværk, bestående af forskere og lærere på relevante uddannelsesinstitutioner med henblik på at styrke interessen for og kvalificere samarbejdet i ECME-netværket.

Inge Marstal

Anmeldelser

Sven-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen, Harald Jørgensen & Bengt Olsson (eds.): *Musikpædagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen 60 år*. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2002. 291 s., noter, ISBN 87-7701-909-1, kr. 175.

Rækken af forskelligartede appetitvækkende, kollegiale hilsningsartikler i anledning af professor Frede V. Nielsens 60-års fødselsdag er lang. De 18 musikskribent- og musikerkolleger, der har bidraget til *Musikpædagogiske refleksioner*, er tydeligvis også 18 venner. Ikke bare veloplagede, men også varme, siver ud af artiklerne. En stor del af forfatterne kan ikke dy sig for at anvende den direkte til- og omtale af fødselaren, der kærligt tituleres Frede, og hvis *Almen Musikdidaktik* (1994, 21998) adskillige af forfatterne inddrager og refererer til i deres bidrag. Så hvis man ikke vidste det i forvejen, står det i hvert fald klart med festskriftet, at Frede V. Nielsen ikke alene har ydet væsentlige bidrag til den musikpædagogiske forskning, men også formået at samle og inspirere det, der efterhånden vel kan kaldes det musikpædagogiske forskningsmiljø i Danmark. Han har haft et godt afsæt hertil i sin kontakt med den norske og svenske musikpædagogiske forskning, der har udfoldet sig på et tidligere tidspunkt end den danske. Et symptom på dette forhold har vi i stiftelsen af det nordiske netværk for musikpædagogisk forskning (med Frede V. Nielsen som aktivt medlem) allerede i 1992, mens det danske netværk (med Frede V. Nielsen som drivkraft) først kom til i 1999.

Harald Jørgensen fra Oslo skriver netop det nordiske netværks organisationshistorie frem til 2002. Heraf fremgår det blandt andet, at Finland har en spinkel repræsentation i det nordiske netværk, og at Island har været repræsenteret ved et enkelt af netværkets møder, mens hovedparten af samarbejdspartnerne kommer fra de tre øvrige nordiske lande. Harald Jørgensen registrerer også, at samlingerne i begyndelsen var mandsdominerede, men at de senere møder har haft en mere jævn fordeling af kvinder og mænd. Man kan i den forbindelse bemærke, at to af de 18 bidragsydere til *Musikpædagogiske refleksioner* er kvinder, hvoraf den ene også er et af bogens fire redaktionsmedlemmer.

De 18 artikler er samlet i tre hovedafsnit med overskrifterne "Historiske refleksioner", "Musikpædagogiske og -psykologiske refleksioner" og "Musikformidling og musikalske refleksioner", og selv om et par af artiklerne måske ikke helt indlysende falder på plads i kategorierne – fx kunne Mogens Nielsens om læreruddannelsen og Minna Ronnefeldts om musikken og fagintegrationen ligefrem have byttet plads, mens Thorolf Krügers om "Imaginasjon – slik begrepet fremtrer i Platons *Staten*, Rousseaus *Emile* og Deweys *Democracy and Education*" lige så vel hører hjemme i afsnit et som to – så aftegner opdelingen som helhed en læsevenlig form.

Af de fem artikler, der udgør bogens første afsnit, vil jeg nævne Erik Jensens spændende spotlys på udviklingen i lærernes videreuddannelse i sang og musik i perioden 1856-1956. Dengang som nu var der behov for at kæmpe for efteruddannelse af lærere, og i rækken af sanginspektører, der forestod de kurser, der blev bevilget, var der bl.a. J.H. Nebelong, hvis embedsperiode varede i 30 år fra 1896. Som en detalje nævner Erik Jensen i et citat, at Nebelong i sin sang- og hørelerepædagogik på kurserne brugte den belgisk-finske sangformelmethode; den, der også blev brugt i den pædagogiske uddannelse på Jonstrup Seminarium af de tidligste gymnasielærere fra Københavns Universitet.

Peder Kaj Pedersen reflekterer i sin indholdsrigge artikel om "Kulturradikale spor i dansk musik og musikpædagogik" over begrebet kulturradikalisme og kulturradikalismeforskningen og følger bl.a. de to kulturradikale spor i musikpædagogikken, Finn Høffding-sporet og Bernhard Christensen-sporet, efter 1945. Han er, når det gælder Bernhard Christensen, ikke helt enig med Finn Egeland Hansen, der har kaldt de to spor for "1930'ernes to fremsynede men delvis mislykkede forsøg" (s. 67f.), og han advarer endvidere mod at ville forsøge at sætte den pædagogik, bl.a. Bernhard Christensen stod for, i en bestemt bås, som Kirsten Fredens og Elsebeth Kirk har gjort det i deres bog *Musikalsk læring* (2001), hvor Kirsten Fredens taler om 'brug-og-smid-væk-musik' (s. 70). Peder Kaj Pedersen slutter af med et forsvar for denne musik, og med bl.a. sangen "Mette Syng Sangs" (Bernhard

Christensen/Sven Møller Kristensen) kvaliteter i baghovedet kan jeg kun være enig med ham.

Frederik Pios musikfilosofiske bidrag om "Det videnskabelige menneske og dets musikalske modsætninger" handler om det paradoks, at de mange musikalske innovationer i det 20. århundrede står i et modsætningsforhold til musikvidenskabens indskrænkende definition af det begreb, der fra omkring 1920 kommer til at hedde musikalitet. Frederik Pio afviser Feuchtwangers amusi-begreb fra 1930 som en musikalsk efterrationalisering og mener, at der bag ved opfattelsen af amusi som en musikalsk sygdom ligger en påstand om et indre forhold mellem medicinen og musikken, hvor musikken gøres til et "diagnostisk materiale" (s. 84). Jeg vil ikke udelukke, at jeg kan have misforstået nogle af Frederik Pios argumenter, fx forekommer historien om fløjtespillereksomet mig at være overfortolket; endvidere overskrider visse af Frederik Pios udtryk min sproglige tolerancetærskel (fx "idet at", "fordi at", "instrument kyndig"); men hans begrundede placering af det traditionelle musikalitetsbegreb som et tilbageskuende fænomen, hans frodige (billed-) sprog og hans ønske om at "bringe mennesket hinsides sin frosne musikalitet" (s. 91) virker opsigtsvækkende og velfunderet.

I bogens andet hovedafsnit finder vi to sven-ske, et norsk, et tysk og seks danske bidrag. Jeg tillader mig at fokusere på to af de danske. Lars Ole Bonde skriver i "Levende læring gennem musikoplevelse" om forholdet mellem musikpædagogik og musikterapi. Han efterlyser en bredere teoretisk erkendelse af, at grundlæggende musikterapeutiske begreber også er gængs baggrund eller kernebetingelser for musikpædagogikken. Lars Ole Bonde opstiller – efter at have historiceret, relativet og diskuteret – en differentieret kontinuummodel, der sammenfatter de glidende overgange i forholdet mellem musikterapi og musikpædagogik. Det er en god artikel, der også fungerer som en praktisk organiseret, annoteret bibliografi. Hertil kommer den egentlige bibliografi, der rummer 88 titler.

Indholdet i den efterfølgende artikel af Kirsten Fink-Jensen bekræfter Lars Ole Bondes tese, ja, den kunne ligefrem indgå i sammenhængen som et empirieeksempel på, at musikterapi og musikpædagogik kompletterer hinanden "via bevidst tilrettelæggelse af læringens specifikke affektive komponent: musikoplevelsen" (fra Lars Ole Bondes arbejdshypotese, s. 122). Kirsten Fink-

Jensens interessante artikel "Det faglige skøn i musikundervisning med specialklasser" drejer sig nok om specialpædagogik, som titlen siger; men udgangspunktet er musikpædagogik, også al den stund, at Kirsten Fink-Jensens eget udgangspunkt i denne sammenhæng er folkeskolelærerens, og at hendes undervisning af de adfærdsvanskelige børn bygger på hendes undervisning i normalklasser. Hun baserer en del af sin forskning på kropsfænomenologi, som den er udviklet af Merleau-Ponty, og i teoretiseringen over sin musikundervisning i specialklasserne henviser hun til den norske psykolog Per Lorentzens ideer om bl.a. vigtigheden af at søge det normale i det specielle. Undervisningen foregik i samarbejde med specialklasselærere, der også var til stede i musiktimerne, hvor musikoplevelse og bevægelse til musik stod på programmet, og Kirsten Fink-Jensen kan dermed redegøre for forholdet mellem det musikpædagogiske og specialpædagogiske skøn. Et vellykket resultat af et sådant samarbejde ligger i musikpædagogens færdighed i at bruge sin musikfaglige kunnen med en kropslig forståelse på det psykodynamiske plan, og den færdighed er utvivlsomt også en vigtig ingrediens i undervisningen i normalklasser.

Fra bogens korte tredje afsnit vil jeg til slut nævne Bent Lorentzens beskrivelse af sin opera *Pergolesis Hjemmeservice*, som er en 'dekomponeret' version af *La serva padrona*. Det er lidt af et kup, at Bent Lorentzen – og redaktionen – udgivelsesmæssigt har klarer at få givet overskuelige sammenlignende eksempler på Pergolesis inspiration og Bent Lorentzens leg med traditionen. Sidstnævnte påpeger i sin artikel, at operaers sceniske fremførelser ofte bliver gjort til genstand for fantasifulde og anakronistiske opførelser, og han går ind for, at noget tilsvarende kan ske, når det gælder det musikalske. På dette punkt er opførelsespraksis jo ellers, som Bent Lorentzen siger, pedantisk. Et forfriskende – og 'råt' – synspunkt, kunne man fristes til at sige.

Mit udvalg af artikler til kommentering er ikke et udtryk for deres kvalitet. Bogens øvrige indlæg er lige så interessante og/eller gedigne som de nævnte. Fejl af typen 1953 i stedet for 1952 (s. 43) eller Savary i stedet for Savery (s. 126 og 128) er der, så vidt jeg kan bedømme, kun få af. Det er helt igennem en anbefalelsesværdig og – også for andre end Frede V. Nielsen – opmuntrende bog.

Inge Bruland

Peter Ryom: *Kirkemusikleksikon*. Christian Ejlers' Forlag, København 2002. 221 s., ISBN 87-7241-984-9.

Denne bog er så god en ide at hvis ikke Peter Ryom allerede var kommet på den, burde den straks opfindes! Den kirkelige musik – og især den gamle – er i den grad fyldt med underlige ord og begreber at det kan få det til at svimle for selv garvede musiklyttere og seriøse musikstuderende. Og ordene er ikke til at finde i almindelige håndbøger. De fleste ord er på eller kommer af latin. Man skal til de meget store opslagsværker for at få ordentlig besked, og da er det, man søger, ofte begravet dybt inde i lange artikler.

I dag møder de fleste fortidens kirkemusik ved koncerter, som medlemmer af kor og orkestre, eller gennem cd-mediet, der kommer stadig længere ud i hjørnerne af det enorme repertoire. Man fornemmer at Ryom med sit leksikon ønsker at give nutidens publikum værktøjer til en forståelse af denne musiks forankring i liturgien og hermed berige musikoplevelsen med en indsigt i musikkens oprindelige kontekst.

En introduktion diskuterer spørgsmålet om hvad kirkemusik egentlig er – umuligt at besvare entydigt for mere end 1000 års musikhistorie. Ryom kommer godt omkring de skiftende krav til kirkens musik, glidningerne i smag og funktion og ikke mindst visse udvalgte stykkers vej fra liturgi til koncertsal. Herefter følger en meget kortfattet historisk oversigt der ud over de vesteuropæiske religiøse retninger kan roses for også at give glimt af de østlige kirker.

Opslagsord vedrørende enkelte sange og musikstykker, genrer og typer, liturgiske elementer og tekniske termer forklares i koncise artikler – fra overordnede oversigter til enkle ordforklaringer; f.eks. rummer bogstav G så forskellige emner som: 'gejstlig koncert', 'Gloria', 'graduale', 'Graduale Romanum', 'gregoriansk sang', 'den guddommelige liturgi' (ortodoks) og 'gudstjenester'. Et opslag efter en latinsk sangtekst, f.eks. 'Ave Maria', meddeler typisk hvor teksten stammer fra og dens liturgiske placering, dernæst hvad der findes af enstemmige melodier og endelig en gennemgang af de mest kendte flerstemmige udsættelser, i nogle tilfælde blot med nævnelse af komponisternes navne. Nogle af oversigtsartiklerne rummer lange lister, f.eks. slutter den fyldige artikel 'kantate' med en oversigt over Bachs kantatepro-

duktion, opslaget 'orgelmusik' består mest af en kronologisk liste over komponister, 'koral' slutter med en nyttig konkordans mellem udvalgte tyske og danske salmer, og der er oversigter over den katolske messe, den protestantiske højmesse, den engelske service, og som sagt den ortodokse gudstjeneste. Bag i bogen finder man centrale, latinske liturgiske tekster i dansk oversættelse, og der rundes af med et fint stikordsregister og en kort forklaring på musikalske begreber.

I andre anmeldelser er det blevet fremhævet at bogen er ret katolsk orienteret. Heri kan jeg ikke være helt enig. Når man som Ryom søger at belyse kirkemusikkens genrer, musiktyper og begreber er der ingen vej uden om at søge til sangenes historiske forankring i den latinske enhedskirke, der dominerede det åndelige liv i hele Vesteuropa indtil 1500-tallet. Men det virker selvfølgelig uvant i dansk tradition at kalde protestantiske salmer for 'koral' til forskel fra de bibelske salmer, men i et leksikon med et vel-fungerende system af krydshenvisninger er en terminologisk stringens nødvendig, og bliver man i tvivl, giver det meget fyldige opslag 'salme' præcis besked. Derimod virker det uhen-sigtsmæssigt at der til næsten hver eneste om-tale af liturgiske elementer kommer en rede-gørelse for hvilke ændringer der er sket for det pågældende element efter det 2. vatikankoncil (1962-65). Det giver mange irriterende gentagelser og virker ikke relevant hverken for det overvejende protestantiske publikum til denne bog eller for musikken, der er skrevet ind i helt andre traditioner. Her havde det været bedre med en enkelt samlet oversigt over principperne for de liturgiske reformer under dette afgørende kirkemøde.

Mange steder får Ryom meget fint præciseret hvor usikker vor viden om fortidens forhold er, f.eks. bliver det under opslaget 'instrumentalmusik' gjort klart at vi ikke ved ret meget om hvornår og i hvilket omfang et så vigtigt instrument som orglet blev indført i gudstjenesten – de lokale forhold er meget divergerende – og i mange tilfælde heller ikke hvad man har spillet. Der findes i tiden før 1500 også mange beretninger om brug af andre instrumenter ved særlige lejligheder, men hvor udbredt det var og hvad man spillede er det svært at sige noget sikkert om.

I andre tilfælde har Ryom en tendens til at ophøje anerkendte teorier om den 'dunkle' fortid til fakta, nogle steder med selvmodsigende

formuleringer til følge. I opslaget 'kirketonearter' læser man om den besværlige indpasning af de meget ældre, mundtligt overleverede melodier i den nye systematik i tiden omkring år 1000: "Den diatoniske skala [...] blev først norm som følge af udviklingen og indførelsen af en præcis notationsmåde, bestående af noder fordelt på et firelinjet nodesystem (Guido af Arezzo, 1000-tallet). Med dette princip bortfaldt muligheden for at notere og dermed i praksis at anvende andre intervaller som f.eks. kvarttonetrin eller halvtonetrin uden for den diatoniske skala (bl.a. tonerne fis eller es), sådan som praksis havde været indtil da, og sådan som det havde været muligt at notere ved hjælp af de linieløse neumer" (s. 101). Det sidste udsagn er indlysende vrøvl, de linieløse neumer kunne netop ikke angive præcise intervaller og tonehøjder. Vi ved ikke i detaljer hvordan melodierne tog sig ud i mundtlig overlevering – heller ikke med de linieløse kilder som støtte, men ved sammenligning af mange kilder fremtræder det som den bedst underbyggede teori at der blev brugt progressioner og intervaller som kun med besvær og gennem transposition lod sig overføre til det nye system. En lignende glidning fra teorier til fastslået sandhed gør sig gældende under omtalen af den gregorianske sangs rytmiske udførelse (s. 65). Ryom skal have tak for at han ikke viger tilbage for omtale af nogle af videnskabens vanskelige spørgsmål, men den korte leksikalske form kræver nok nogle mindre skråsikre formuleringer.

I samme artikel betegnes udviklingen af den gregorianske sang efter år 1200 som en nedgangsperiode (s. 66). Dette synspunkt har videnskaben stort set forladt. Man ser snarere den senere del af sangens historie som udtryk for en rig kreativitet inden for især officiets rammer og som en fortsættelse af reformbestrebelse og stadig renselse af kirkesangen – med de deraf følgende uundgåelige nyskabelser. Ryoms redegørelser for musikhistoriske forhold støtter sig tilsyneladende på en faglitteratur der var ny for en til to generationer siden, på fremstillinger som er blevet lærebogsstof og som ikke afspejler den hastige udvikling i forskningen. Det kan nok ikke være så meget anderledes i et leksikon udarbejdet af en enkelt forfatter. Men i det mindste som vejledning for læserens videbegær kunne litteraturhenvisningerne være ført mere ajour, f.eks. har jeg – når vi nu er inde på den gregorianske sang – ikke kunnet finde en henvisning til de senere års mest anvendte stan-

dardværk, David Hileys *Western Plainchant: A Handbook* (1993, i paperback siden 1995).

Dette anbefalelsesværdige leksikon burde få så hastig en udbredelse at der snart kunne blive grundlag for at udsende en revideret udgave, der i højere grad afspejler den nyere litteratur. Det fortjener forfatteren og bogen.

Peter Woetmann Christoffersen

Arvid O. Vollsnes (hovedred.): *Norges musikk-historie*. H. Aschehoug og Co., Oslo 1999-2001. 5 bind, ill., noder, inkl. 2 cd'er pr. bind, samlet ISBN 82-03-22172-6, pr. bind NOK 698, samlet NOK 2990.

Bind I: *Tiden før 1814. Lurklæng og kirkesang*, Oslo 2001, 379 s., ISBN 82-03-22378-8; Bind II: *1814-70. Den nasjonale tone*, Oslo 2000, 398 s., ISBN 82-03-22379-6; Bind III: *1870-1910. Romantikk og gullalder*, Oslo 1999, 399 s., ISBN 82-03-22381-8.

Der er åbenbart gået mode i nationale musikhistorier i Norden. Svenskerne begyndte 1992-94 med fire bind om *Musiken i Sverige*, derefter udsendte finnerne fire bind *Suomen musiikin historia* 1995-96, og nu har nordmændene publiceret ikke mindre end fem bind om *Norges musikk-historie*. Og så har jeg endda ikke nævnt englændernes *The Blackwell History of Music in Britain*, hvoraf er udkommet bd. 2-6 (1981-95), eller John Caldwells *The Oxford History of English Music* 1-2 (1999-2002). Det er de tre første af de fem norske bind, som undertegnede anmelder her. Foran mig ligger nogle statelige, rigt illustrerede bind, hver på næsten 400 s. De er sat med en let læselig type, siderne har en passende klummebredde med en god margen, og layoutet er roligt og overskueligt uden at være kedeligt. De tre bind rummer tilsammen mere end 700 illustrationer – en til to pr. opslag – hvoraf ca. 200 er noder. Det er et smukt og umiddelbart tiltalende bogværk. Hertil kommer, at der til hvert bind følger to cd'er med musikeksempler, hvortil der løbende henvises i teksten.

Ideen til Norges musikhistorie blev fremlagt for den faglige verden på Nordisk Musikforskerkongres 1992 i Oslo, og det er således lykkedes på mindre end 10 år at få alle fem bind skrevet og publiceret, hvilket alene rent organisatorisk er en præstation. Forskningsbaserede musikhistorier kan ikke mere skrives af enkeltpersoner,

sådan som henholdsvis Grinde og Schiørring endnu gjorde i 1970'erne. Hovedredaktør Arvid O. Vollsnes har i hvert bind tre medredaktører; i bd. I er det Owain Edwards, Idar Karevold og Ola Kai Ledang, mens det i såvel bind II som III er Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal. Redaktørerne har selv skrevet vigtige dele af de enkelte bind, men desuden har 19 andre norske musikforskere bidraget til de tre første bind.

Bogens formål er "å beskrive og gi analyser av norsk musikk og musikkliv i skiftende tider og under ulike vilkår" (I, s. 9). Denne nøglesætning i forordet er ikke så indlysende, som den ser ud, for *hvad* og *hvordan* vil man beskrive og analysere? I forordet fastslår hovedredaktøren, at den udfordring at skulle skildre mangfoldighed og forskelligt kvalitetsniveau uvægerlig også fører til metodisk mangefold. Denne præmis kædes sammen med det ofte hørte slagord "Den store historiefortellingens tid er forbi" (I, s. 9), og hovedredaktøren drager den konklusion, at *Norges musikkhistorie* ud fra sit mål og materialets karakter ikke kan blive "den store definitive historiefortelling", men i stedet tilstræber at være et synteseforsøg, en bred "hovedfortelling" skapt av de mange "delfortellingene" (I, s. 10). Fremstillingen "pendler mellom musikk som kunst og musikk som en del av en bredere kultur", idet musiklivet defineres som "institusjonene, organisasjonssammenfunnet og de løsere grupper – og alle aktørerne" (I, s. 10). Komponisterne har traditionelt fået den bedste plads i musikhistoriske fremstillinger, og sådan er det også her. Endelig har man valgt at henvende sig til en "opplyst allmenhet" (I, s. 9), dvs. de mange musikinteresserede, den nysgerrige lytter såvel som den skabende og udøvende musiker. Forordet præsenterer kort sagt et koncept, der – ligesom i *Musiken i Sverige* – er præget af en pragmatisk, pluralistisk indstilling til det at skrive musikhistorie (og dog er der forskel, som vi skal se). Den forholdsvis brede målgruppe betyder, at man i øvrigt giver afkald på metodiske og historiografiske diskussioner samt noteapparat. Dog findes bagest i hvert bind en litteraturliste og en liste med ordforklaringer.

Trods de erklærede pluralistiske intentioner i forordet er der absolut tale om "den store historiefortelling". Alene farvebillederne på smudsomslagene røber pointen: På bd. I (til 1814) en primitiv benfløjte, på bd. II (1814-70) en hardingfele og på bd. III (1870-1910) et moderne

koncertflygel. Bind I hedder til overflod "Lur-klang og kirkesang", hvorved unionstiden med Danmark sættes i parentes, bd. II "Den nasjonale tone" og bd. III "Romantikk og gullalder". Her fortælles den store historie om, hvordan den primitive musik i 'provinserne' Norge før 1814 gennem norske komponisters erkendelse af den nationale folkemusiks kvaliteter bliver forvandlet til en guldalder i kunstmusikken primært personificeret af Griegs klavermusik. Den grimme ælling bliver til en smuk svane. Den kultiske trommedans, som den ses på 6000 år gamle helleristninger i Troms og Finnmark fylke, kaldes "våre musikalske røtter" (I, s. 13).

Bind I er disponeret med kapitler om forhistorisk tid, vikingetid/tidlig middelalder, middelalderlig kirkemusik, reformationens kirkemusik (1500-/1600-tallet), stadsmusikanter (især 1600-tallet) og 1700-tallet (med underafsnit om bl.a. stadsmusikanter, kantorer, organister, Georg von Bertouch, instrumentbygning og militærmusik). Desuden er der kapitler om nordmænd i Københavns musikmiljø, koncertvæsenets spæde fremvækst og folkemusik. Man skildrer altså et kronologisk fremadskridende hovedforløb og supplerer med kapitler om særligt interessante fænomener. Generelt bringes der en del nyt stof frem, men afsnittene om organister/kantorer/stadsmusikanter i forskellige byer får ofte et lidt for opremsende præg. Nogle kapitler er meget lukkede om norske kilder. Afsnittet om middelalderens legere (I, s. 45-48) bruger slet ikke Walter Salmens forskning i dette fælleseuropæiske fænomen, selvom det andetsteds siges, at vandrende musikere var en "viktig kulturhistorisk drivkraft" (I, s. 251), ligesom Norges ældste verdslige musikmanuskript – en latinsk bryllupssang fra 1281 – ikke placeres i europæisk sammenhæng (I, s. 53). Der bliver af mangel på kilder skrevet ganske kort om fx stadsmusikanternes instrumenter og kirkemusikkens repertoire i 1700-tallet (I, s. 137, 231, 268) uden at de eksisterende undersøgelser vedrørende forholdene i Danmark og det øvrige Nordeuropa inddrages. Og afsnittet om instrumenter (I, s. 292-94) bliver så kort, fordi man ikke skriver om de faktisk brugte instrumenter i Norge (hvortil der findes forskning), men kun om norske instrumentbyggere. I det hele taget er det, som om indflydelse fra Tyskland og Danmark bevidst nedtones, fx i kapitlet om stadsmusikanter (I, s. 125-39), hvor det endda hævdes, at Norge "ikke (var) under den samme tyske innflytelsen som danskene"! Det er samme for-

fatter, Idar Karevold, der konkluderer, at "Det danske overherredømmet tilsa at det vel neppe var enkeltpersoner og byer i Norge som satset på å ha musikere i brodet" (I, s. 128); en så bastant politisk-national årsagsforklaring er sjælden hos nutidige kulturhistorikere og præger da heller ikke *Norges musikkhistorie* generelt.

Enkelte andre kapitler åbner tværtimod for et mere europæisk perspektiv. Det gælder fx Orwain Edwards fine udblik over kirkens musik før reformationen (I, s. 57-89) og Hans Olav Gorsets afsnit om "Håndskrevne notebøger", dels med verdsligt indhold og dels koralbøger (I, s. 243-51, 277-82). Det er en god nyskabelse med afsnit om håndskrevne notebøger, så vi ser musikhistorien i hele dens lokale brogethed og ikke blot i de officielle, trykte nodeudgaver. De få kendte komponister, der virkede i Norge før 1814, vies en særlig omtale (især Bertouch, J.D. Berlin og J.H. Freithoff) med stilistisk placering af deres musik. Vi får hist og her at vide, at fx J.A.P. Schulz var en "svært populær" komponist i Norge. Men hvorfor ikke generelt redegøre mere for det repertoire, der har været spillet, uanset komponisternes nationalitet? Undertagelsen er Det musicalske Selskab i Bergen, hvor repertoireet i 1792 bestod af førklassiske komponister og i hvert fald Haydns strykekvartetter (I, s. 336). Til gengæld nævnes ikke repertoiret i Det Trondhjemske Musikalske Selskab, som ellers er velbelyst gennem Håkon Sivertsens bog (*Det Trondhjemske Musikalske Selskab av 1786*, 1975). Den nationale stolthed viser sig, når det påstås, at stadsmusikant J.D. Berlins musiklærebog fra 1744 var den første musiklærebog, der blev udgivet i Danmark-Norge og derved "knyttet [...] Norge og Norden til en felleseuropæisk lærdomstradisjon i musikkteori" (I, s. 254). Her burde rettelig have stået, at det er den første musiklærebog på nationalsproget i Danmark-Norge, for i Danmark og Sverige har der siden 1500-tallet været udgivet latinske og tysksprogede musiklærebøger, hvoraf nogle utvivlsomt også har været brugt i Norge (et eksempel på, hvordan den metodiske indfaldsvinkel bestemmer den musikhistorie, der kommer ud af det).

Bind II (1814-70) indledes prisværdigt med et kapitel, der giver et overblik over, hvordan periodens musik – sammen med andre kunstarter og kulturinstitutioner – "kom til å spille en viktig rolle ved oppbygningen af nasjonalstaten Norge" (II, s. 11-15). Processen tager fart i 1840'erne, oprindelig som et opgør med den danske kulturarv, senere i stigende grad i oppo-

sition til svensk dominans. Der peges på, at wienerklassik og romantik er parallelle stilretninger hos norske komponister frem til 1850'erne, og at komponister ofte søgte at skabe en nationalmusik ved at inkorporere norske folkeviser i et klassisk formsprog. Det nye og "genuint nasjonalromantiske" tonesprog slår først igennem i 1860'erne. Den nationale identitet er dog et "gennemgripende aspekt" i hele perioden 1814-70. Ud over at demonstrere denne hovedpointe vil bindet skildre musikkens sociale og politiske funktion i et "rikt kulturliv i by og bygd" (II, s. 15).

Vi hører om udviklingen fra privat til offentligt musikliv og musiklivets institutioner i form af musikselskaber, teatre, musiktryk og tidsskrifter. En række amatørkomponister mønstres. Musikken i kirken bliver ikke glemt, og den nationalt vigtige mandskorbevægelse gennemgås. Der er særlige kapitler om udenlandske musikere i Norge, den instrumentale folkemusik og underholdningsmusikken. Endelig helliges den sidste tredjedel af bindet til en række komponister og musikere, der banede vejen for guldalderen efter 1870: Ole Bull, L.M. Lindemann, Halfdan Kjerulf, Rikard Nordraak m.fl.

Bind III kan således umiddelbart skildre, hvad der kommer til at fremstå som kulminationen på den foregående proces: Guldalderen. Et kort indledningskapitel diskuterer "Det internationale gjennombruddet" under overskrifterne "Hva vi mottok ..." og "... og hva vi gav tilbake". Herefter toner der på s. 20 et helsides koloreret foto af Edvard Grieg frem som indledning til 82 sider om denne store komponist. Her gennemgås hans vigtigste værker kronologisk og med musikanalyse i brødteksten. Som venteligt betones hans udgangspunkt i norsk folkemusik, men i kapitlets afslutning sammenfattes lidt overraskende, at udgangspunktet ikke var norsk folkemusik, men romantikkens klangverden, i særdeleshed Schumann, Wagner og Liszt (III, s. 101). Kapitlet bringer vist ikke noget nyt i forhold til, hvad forfatterne, de to velrenommerede veteraner Finn Benestad og Dag Schelderup-Ebbe, tidligere har skrevet om Grieg. Det efterfølges af samme forfatters store kapitel om Johan Svendsen, der – ved siden af Grieg – i sin samtid var "Nordens fremste komponist internasjonalt sett" (III, s. 103). Andre komponistgennemgange vies først og fremmest Christian Sinding og Johan Halvorsen og dernæst i mindre grad Johan Selmer, Hjalmar Borgstrøm, Johannes Haarklou, Ole Olsen,

Gerhard Schjelderup og Catharinus Elling, mens Agathe Backer Grøndahl, Per Winge, Sigurd Lie og Eyvind Alnæs omtales kort. Desuden indeholder bindet kapitler om musikliv (musikselskaber og korsang), opera- og teatermusik, populærmusik, kirke- og skolemusik, instrumentbyggere og musikforlag. Endelig er der også et større kapitel om den folkelige musikkultur (traditionsmusik, koncertsalsfolkemusik, skillingsviser, arbejdersange og musiklivet i det norsk-amerikanske USA).

I bind II-III mærker man skribentpersonligheden på en positiv måde i visse kapitler. Harald Herresthals kapitler om det brede musikliv skiller sig ud ved at have en mere 'etnologisk' synsvinkel (han skriver fx om repertoireir), ved at have et fint øje for udenlandske impulser og for datidens – fx Bjørnsens – nationalistiske og usaglige kritik af udenlandske musikere (II, s. 148), ved konsekvent at inddrage musikreceptionen (ofte Halfdan Kjerulfs dagbladskritik) og ved at skrive med et glimt i øjet. Desuden problematiserer han opfattelsen af, at de små genrer i hjemmemusikken er mindre vigtige end orkester- og kammermusik (II, s. 203), og han påpeger kvindernes helt afgørende rolle i 1800-tallets kulturliv (II, s. 195-205). Erling Guldbrandsen skriver kunstnerisk indfølt om de 'små' komponister Selmer, Borgstrøm, Olsen og G. Schjelderup. I stedet for at dømme deres kunstneriske svagheder, rejser han spændende diskussioner om den ufrugtbare skelnen mellem programmusik og absolut musik (III, s. 184, 193), om samtidens kontra eftertidens dom over musik (III, s. 222, 234) og om nationalt og internationalt (III, s. 233), og han antyder muligheden af, at Schjelderups kunst hverken passer til hans eget selvbillede eller til sam- og eftertidens billede af den romantiske, idealistiske sværmer (III, s. 235).

Denne musikhistorie kan ikke roses nok for de medfølgende cd'er. Det er simpelthen pragtfuldt, at man samtidig med læsningen kan høre eksempler på de forskellige slags musik. Af de 150 lydeksempler er en fjerdedel nyindspilninger, og alle bare lidt større komponister eksemplificeres (også nogle tyske og halvdanske som Friedrich August Reissiger, Carl Arnold, Johan Henrik Freithoff, Israel Gottlieb Wernicke, Lars Møller Ibsen og Hermann de Løvenskiold).

Et så vidtfavnende værk som det foreliggende ægger i positiv forstand til modsigelse. Jeg savner fx en klar afgrænsning af 'Norges musikhistorie'. Er det den nationale norskheds musik overalt i verden (så burde man begynde om-

kring 1800) eller er det musikken i det geografiske/statslige Norge (så burde man begynde engang i vikingetid/middelalder)? Vi hører om norskfødte komponisters og musikeres virke i fx København, Paris og USA og om komponister, der virkede praktisk taget hele deres liv i udlandet (Schjelderup) – uden at man altid kan forstå, hvorfor lige de er udvalgt. Derimod føles det helt naturligt, at forholdene ved konservatoriet i Leipzig, hvor så mange norske komponister studerede, er beskrevet.

Redaktørerne har uden tvivl haft et hårdt job med at give forfatternes manuskripter en passende ensighed. Man har diskret lagt en skabelon ned over komponistportrætterne, som blander kronologisk-biografisk gennemgang med værkanalyse. Populærmusikken, folkemusikken og de folkelige bevægelers musik er derimod i meget ringere grad blevet genstand for musikanalyse, og det er synd. Generelt er bogen velskrevet, man skriver om mennesker til mennesker. Gentagelser har ikke kunnet undgås, det gælder især den store overlapning om folkelig koralang og håndskrevne koralbøger (I, s. 279-83 kontra II, s. 76-77) og de to afsnit om stadsmusikanter (I, s. 125-39 og 231-43). Et enkelt billede bringes to gange (I, s. 69 og III, s. 316). Kapitlerne kan have meget forskellig tilgang – nogle skildrer ideologi og organisation, andre er biografiske og musikanalytiske – men det kan læseren leve med. Det er sympatisk, at visse forfattere er meget begejstrede for deres emne, men nogle gange bliver det trættende og udarter til flokskel. En sang af Nordraak er fx "gnistrende godt laget", og Bjørnson kaldte den "det mægtigste, som var komponert i Norge" (III, s. 363). Være er det konkurrenceprægede sprog, der ofte sniger sig ind: Grieg dømmes til at være "1800-tallets største nordiske tonekunstner", og Svendsen er nummer to, mens Selmer blev "regnet som en klar nummer tre i norsk musikk" – indtil Borgstrøm "innhentet og vel også overgikk" ham (III, s. 99, 175, 184). Alle komponister bliver desuden eksamineret i, hvor meget og hvordan de bruger norsk folkemusik.

Det er sympatisk, at bogen vil afspejle receptionshistorien i form af citater fra samtidige anmeldelser, men i en del tilfælde fungerer det blot som endnu en ros af den pågældende komponist eller udøver. Hvis Grieg eller Bjørnson har udtalt sig om et værk, bliver de citeret, og udtalelsen er som regel positiv. Her mærker man, at nordmænd skriver til nordmænd. En mere systematisk inddragelse af 'receptionshistorie' savnes.

Værket har et uafklaret forhold til begrebet musikkultur. Der tales om norsk musikkultur eller 'nasjonalkultur', men hist og her antydes det desuden, at der fandtes flere musikkulturer i Norge. I bind I opereres med en "provinspreget" borgerlig musikkultur i forhold til et "musikalsk centrum" i København, og samtidig fastslås, at der var "sterke strømmer med folkelig musikk både i byene og på landet. Der var på ingen måde tale om en homogen musikkultur" (I, s. 219). I bind III opereres med tre forskellige "kulturelle sjikt" i befolkningen med hver deres musik: Embedsmænd og storbønder, selvejende gårdbrugere, husmænd og arbejdere (III, s. 270). Andetsteds skelnes midt i 1800-tallet mellem "underholdningsmusikk", "folkemusikk" og "folklorisme" (II, s. 246), ligesom der flere steder indføres begrebet "bymusik" (fx I, s. 250). Problemet er, at værket *samtidig* opretholder den store fortællings 'vi' i betydningen den norske nation. Når det lavkirkelige miljø i 1870'erne brugte svenske sangbøger, forklares det med, at man var "lojal mot unionen" (III, s. 256) – men mon ikke vækkelsesbevægelsen først og fremmest ønskede nogle gode åndelige sange uanset deres oprindelse? Er det i sig selv en kvalitet at skrive musik bygget på norsk folkemusik, og hvordan forholder dette sig til centraleuropæiske kompositoriske kvalitetsnormer? Dette berøres kun undtagelsesvis i korte omtaler af kritikken af Griegs "episodiske" klaverkoncert og Selmers "unorske" formstrukturer. Jeg havde med andre ord gerne set en problematisering af det norske 'vi'. Den forekommer ganske vist enkelte steder – Herresthal gør fx opmærksom på, at *nationbuilding* ved hjælp af bl.a. musik forekom over hele Europa (II, s. 207); men den nye, internationale nationalismeforskning – fx kendt gennem Brit Berggreens bog *Da Kulturen kom til Norge* (1989) og Bjarne Hodnes *Norsk nasjonalkultur* (1995) – har desværre ikke påvirket nærværende musikhistorie.

Musiken i Sverige blev skabt ud fra den grundlæggende ide "att skildra både det svenska musiklivet i dess olika aspekter och den tonkonst som tillkommit inom rikets historiska gränser. [...] Musiker och tonsättare blir behandlade i relation till sin betydelse för musiken i Sverige och inte mot bakgrund av sin nationalitet" (*Musiken i Sverige* I, s. 9-10). Det samme brede og ambitiøse sigte – at ville skildre musik og musikliv inden for såvel kunst- som populær- og folkemusik – genfindes i det norske værk. Sidstnævnte er derimod langt

mere fokuseret på nationalitet, ja *Norges musikkhistorie* kan betragtes som led i den stadig pågående *nationbuilding* i landet. Positivt er, at værket rummer en stor og delvis ny informationsmængde, især da fremstillingen er præget af en meget vellykket formidling gennem tekst, lyd og billeder. Man kan diskutere, om den metodiske pluralisme har for vide rammer, i hvert fald fører det stedvis til modstridende udsagn hos forfatterne. Man kan på den anden side også hævde, at et så bredt sigte, som den norske musikhistorie har, burde forpligte til såvel musikanalytisk karakteristik af al slags musik som til tværfaglighed (med fx socialhistorikere), og ingen af delene findes. At denne musikhistorie ikke har løst det grundlæggende teoretiske problem om forholdet mellem musik og samfund, kan man dog ikke bebrejde den, for det samme kan man sige om mange andre musikhistorier. Så facit bliver for denne anmelders vedkommende: Ved sin konsekvente norsk-nationale hovedsynsvinkel provokerer værket nordiske fagfæller til at gennemtænke de store spørgsmål i musikhistorien påny. Tak for det!

Jens Henrik Koudal

Bind IV: 1914-50. *Inn i medicalderen*, Oslo 2000, 378 s., ISBN 82-03-22382-6; Bind V: 1950-2000. *Modernisme og mangfold*, Oslo 2001, 373 s., ISBN 82-03-22383-4.

Det er et betydeligt forsknings- og formidlingsprojekt, der med udgivelsen af *Norges musikkhistorie* i fem bind er blevet forløst. Et moderne bud på den kronologisk anlagte store historiske fortælling om en enkelt nationalstats musik og musikliv skrevet for 'en oplyst almenhed'. Et projekt af denne karakter skulle i dag ikke have svært ved at finde kritikere, der af såvel politiske som fagideologiske grunde allerede i udgangspunktet måtte forkaste værket. Alene forordets første sætning – "Norsk musikk har gitt vesentlige bidrag til dannelsen av vår nasjonale identitet, og våre komponister har gjennom årene skapt klingende verker av høyeste kvalitet" (I, s. 9) – synes ikke at være formuleret med klædelig Jante-beskedenhed eller politisk korrekthed for øje. Men med en sådan holdning ville dette værk sikkert aldrig have set dagens lys.

I betragtning af at dette arbejde på grund af dets omfang og ikke mindst brede anlæg nødvendigvis må være resultatet af en kollektiv

anstrengelse, der har involveret omkring 50 bidragsydere, er det næppe overraskende, at forordet først og fremmest bærer præg af en pragmatisk holdning til såvel teoretisk som meto- disk fundering. Værkets skiftende optik mellem musikken betragtet som kunst, som kulturelt fænomen eller som nyttefunktion konstateres således blot med et meget generaliseret eksempel på uforskeligheden mellem kulturteori og æstetisk teori som eneste forklaring. At komponisterne blandt værkets mangfoldighed af musikkulturelle aktører fortsat indtager en særlig privilegeret plads med fokus på denne suprakulturelle subkulturs særlige optagethed af værkproduktion, begrundes heller ikke. Omvendt tilskrives fremstillingens 'hvide felter' fx opførelsespraksis manglende kildemateriale. Den mest eksplicitte begrundelse for værkets udeladelse af egentlige historiografiske diskussioner er fremstillingens populærvidenskabelige karakter. Dette er forståeligt, men i betragtning af at bogværket suppleres af en internet-site (jf. nedenfor), kunne fagfællers berettigede nysgerighed med hensyn til de af redaktionen førte diskussioner i forbindelse med håndteringen af et så omfattende og vigtigt historieprojekt måske stilles her gennem publicering af projekt-reflekterende materiale.

I forlængelse af ovenstående anmeldelse af bind I-III skal fokus her rettes mod værkets afsluttende bind. Bind IV, hvis redaktion har bestået af Arne Holen, Ståle Kleiberg og hovedredaktør Arvid O. Vollsnes, dækker perioden 1914-50 og indledes med en bredere primært kulturhistorisk introduktion med særlig fokus på begrebet nationalisme, som i betragtning af Norges daværende nyvundne status som nationalstat og senere strenge besættelse under 2. verdenskrig naturligvis har spillet og fortsat spiller en mere gennemgribende rolle, end det er tilfældet herhjemme. Herefter følger fire kapitler, der på traditionel vis behandler kompositionsmusikkens udvikling gennem en række biografiske 'liv og værk'-afsnit inddelt efter værkproduktionens stilistiske og/eller æstetiske karakter (impressionisme, 'det moderne', atonalitet, 'national musik'). I resten af bindet er det primært musikken i kontekst, det mangfoldige musikliv og dets forskellige former for organisering og institutionalisering, der gøres til genstand for beskrivelse med en overordnet primært genredikeret inddeling. Således kompositions- musikkulturen, der ifølge kapiteloverskriften "Det profesjonelle musikklivet" åbenbart har

patent på professionalisme, kirkemusikkulturen i bred forstand, amatørmusiklivet (kor og korps), den massemedierede populærmusik med prædikatet 'det kommercielle', jazz'en, folke- musiktraditionen (hvis behandling bryder pe- riodiseringen) og afslutningsvis et kapitel om musiklivet som helhed under besættelsen og ti- den lige efter.

Enhver inddeling af et sammensat musikliv med forskellige berøringsflader og udvekslings- kanaler vil rumme problemer, og de valgte præ- misser burde som minimum præsenteres og eventuelt diskuteres, hvilket her ikke er tilfæl- det. Den valgte bredde må nødvendigvis afsted- komme en vis pragmatisk håndtering med for- deling på diverse ekspertiser. Men omvendt giver den beundringsværdige inklusivitet mu- lighed for at tænke på tværs af traditionelle genre- og kulturskel og for eksempel forstå så centrale begreber som kommercialisme og mas- semediering som værende af betydning for pro- duktionen og brugen af stort set al musik i den behandlede periode. Dette kunne have udgjort et tiltrængt alternativ til den traditionelle kob- ling af kommercialisme og populærmusikken forstået som genre. Ligeledes giver bredden mulighed for at overveje konsekvenserne af den begyndende ændring af musikkulturen som helhed fra en live-kultur til en stadig mere fono- grafisk forankret kultur. "Inn i medialderen" er bindets titel, men denne indfaldsvinkel ud- gør ikke et overordnet omdrejningspunkt i fremstillingen af musiklivet og dets tiltagende urbanisering i den unge nationalstats møde med modernismen. Fraværet af en overgribende teoretisering kan naturligvis betragtes såvel som en svaghed som en styrke, men mulighederne for appliceringen af nye og overraskende optik- ker synes oplagte i betragtning af det pioner- arbejde, der er gået forud med opsøgning og granskning af et meget stort kildemateriale.

Det primære fokus er på enkeltkapitlernes delhistorier båret og formet af deres egne nar- rative logikker. Bortset fra privilegeringen af kompositionsmusikken, hvor især komponist- afsnittene optager meget plads (i alt ca. 100 sider), synes bindet disponeret 'demokratisk' med kapitler af 25-30 siders omfang for hver musikalsk delkultur. Hvert kapitel kan uden problemer læses som et selvstændigt bidrag, hvilket naturligvis kun øger bindets anvende- lighed. Som generel introduktion til diverse komponister og musiklivets delkulturer gør fremstillingen efter bedste skøn god fyldest, og

skønt mange forhold i sagens natur kun berøres kort, bliver der peget på et væld af tematikker og problemstillinger til nærmere forfølgelse. At dele af fremstillingen har fordret omfattende grundforskning, hvis detaljerighed tydeligvis har måttet ofres for at opnå det forholdsvis homogene resultat, bidrager kun til projektets samlede fortjeneste.

I bind V, "Modernisme og mangfold", som er redigeret af Hallgjerd Aksnes, Elef Nesheim, Morten Eide Pedersen og Arvid O. Vollsnes, behandles perioden 1950-2000. I forordet gør redaktionen opmærksom på, at de har skrevet "en annerledes form for musikkhistorie enn det mange vil forvente. Vi har prioriteret linjer og udvikling slik vi ser dem" (V, s. 9). Begrundelsen er mængden af kildemateriale fra den nære fortid, som gør det svært at se "hva som til enhver tid og innen alle yringsformer vil være det vesentligste når vi projiserer historiene inn i fremtiden" (V, s. 9). Men kan historiefortælling være andet end subjektive diskursive konstruktioner, hvori udvalgte spor af fortiden tilskrives betydning og værdi ud fra en nutidig position? Redaktionen føler sig alligevel foranlediget til at eksplicitere, at "vårt mål er ikke å presentere én universelt sann beretning om den norske musikken og musikklivet i etterkrigstiden" (V, s. 10), som om den forestilling fortsat stod til troende. Hvad angår den redaktionelle linje, der som i det forudgående bind er 'inklusiv', peges på to konkrete udeladelser, opførelsespraksis og kønsperspektiver, men der gives ingen begrundelse herfor, blot en forsikring om, at forbigåelsen ikke er udtryk for en værdidom. Man fristes til at spørge, om man deri skal lægge, at redaktionen har trukket lod blandt stofområder og tilgangsvinkler? I udarbejdelsen af enhver større fremstilling skal der naturligvis træffes svære redaktionelle valg. Nærværende bind er i sin brede dækning af musiklivets mangfoldighed beundringsværdigt, og det ville have klædt redaktionen at undskylde mindre og i stedet forsvare og forklare den konstruktive linje, den har lagt.

Til forskel fra bind IV har forfatterne valgt en overordnet inddeling af fremstillingen i tre kronologiske blokke, der nogenlunde følger den udvikling i kulturpolitikken, der ridses op i det indledende kapitel om de sidste 50 års forandringsprocesser i norsk kulturliv: Kulturdistribution som strategi til og med 1960'erne, i 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne decentraliseret kulturvirksomhed, og i de sidste tyve

år instrumentel kulturvirksomhed. Inden for hver periode inddeles stoffet stort set som i det forudgående bind i en række mere eller mindre selvstændige musikverdener, dog med den ny kompositionsmusikproduktion udskilt i efterfølgende kapitler, hvilket også her muliggør nedslagslæsning. Fokus på musikkultur som aktivitet (musikalsk, social, politisk etc.) er nu næsten gennemgående, og stort set alle aspekter desangående tematiseres. Nogle får kun et par ord med på vejen, fx det forhold at den 'klassiske' koncertmusikkultur i løbet af det 20. århundrede basalt set har ændret sig til en statsstøttet museumskultur med en historisk kanon som omdrejningspunkt og uden en behandling af, hvilken betydning det måtte have for en 'randkultur' som den norske. Også perspektiverne i nationalstaten som flerkulturel nation med den ofte spændingsfyldte håndtering af 'de andre' af såvel indre (samekulturen) som ydre (indvandrerkultur) art, kunne måske fortjene en mere central placering – eller tjene som teoretisk udgangspunkt for en genlæsning af norsk musikhistorie generelt.

Til trods for det vidtfavnende indhold fremstår delfortællingerne som en helhed, uanset redaktionens egne bekymringer, hverken mere eller mindre fragmenterede end tilfældet var i bind IV. Dette bud på en fortælling om den nære fortid og samtidens mangfoldige norske musikkultur burde kunne tilfredsstille kerne-målgruppen og kan desuden fungere fint som en appetitvækkende indgang til et mere indgående studie af norsk samtidskultur. Fremstillingen udmærker sig således ved på én gang både at informere, underholde og inspirere.

Skønt undertegnede måske kun befinder sig i periferien af målgruppen, er det svært at forestille sig en populærvidenskabelig formidlingsform, der på tryk på nuværende tidspunkt bedre ville kunne indfri det samlede projekts målsætning om at nå ud til en bredere offentlighed. Som fagmand savner man naturligvis de løbende kildchenvisninger, som ikke kan opvejes af afsluttende henvisninger til uddybende litteratur. Omvendt kan man kun glædes over værkets øvrige udstyr. Til afveksling og supplerung af hovedteksten inddrages løbende materiale af forskellig art. De gennemgående rammetekster udgør små ekskurser, der behændigt aflaster hovedteksten. Her 'isoleres' fx værkoptaler, der fordrer særlige musikteoretiske forkundskaber, små teoretiske udredninger af generel karakter, biografiske rids eller længere citater. Antallet af

nodecksempler er i betragtning af fremstillingens brede målgruppe passende minimalt. Ligeledes er fremstillingen forbillig illustreret, spændende fra reproduktioner af billedkunst over dokumentariske fotos og tegninger til gengivelse af forskelligartet kildemateriale; en konstant fryd for øjet, mens øret tilgodeses med løbende henvisninger til de vedlagte cd'er, hvis indhold eksemplarisk matcher fremstillingens bredde. Bogværket har således karakter af et decideret multi-medie, og springet til fx en cd-rom-udgivelse synes ikke stort.

Endelig skal det påpeges, at der er tale om et uafsluttet *work-in-progress*, idet bogværket suppleres med en internet-site (www.hf.uio.no/imt/forskning/norgesmusik), der løbende opdateres med blandt andet supplerende artikler, errata-liste, fællesregister og en omfattende bibliografi udarbejdet af Øyvind Norheim fra Nasjonalbiblioteket. Man kunne måske også forestille sig supplerende musikeksempler og billedmateriale.

Afslutningsvis er det vel relevant at stille spørgsmålet: Har det danske musikforskningsmiljø og landets oplyste almenhed ligefrem grund til misundelse? I undertegnedes ører klinger det i hvert fald nu blot endnu mere troværdigt, når det også i Danmark meget succesfulde Stavanger-band Kaizers Orchestra synger: "Den skal vær mann som kan gå med min hatt." Tillykke Norge!

Steen K. Nielsen

Anna Harwell Celenza: *The Early Works of Niels W. Gade. In search of the poetic*. Ashgate, Aldershot etc. 2001. 251 s., ill., noder, ISBN 0-7546-0401-2, £ 42.50.

Wissenschaftliche Arbeiten zum Frühwerk eines Komponisten stellen nicht nur eine Herausforderung dar, sondern unterliegen auch einem besonderen Anspruch. Denn während von der Position des 'Spätwerks' aus die bereits vollzogene, Jahrzehnte umfassende stilistische Entwicklung und ästhetische Positionierung sich meist relativ klar beschreiben läßt und in der Monographie eines 'Meisterwerkes' dieses selbst im Mittelpunkt steht, ist für die früheste schöpferische Phase eines Komponisten der zu betrachtende Kontext in aller Regel viel weiter zu fassen. Zu ergründen wären die kulturellen Rahmenbedingungen im allgemeinen wie auch die Situation des Musiklebens einer Stadt oder

einer Region im Detail, um die Aneignung handwerklicher Fähigkeiten, aber auch bestimmter Ideen und Modelle sowie deren schöpferische Reflexion angemessen zu deuten. Als Ausgangspunkt dafür werden wohl immer die zur Verfügung stehenden Skizzen, Fragmente und auch vollendeten Kompositionen sowie andere, meist rare Dokumente und Briefe zu dienen haben – ohne dabei den zu teleologischen Sichtweisen neigenden Blick zu stark auf Späteres zu fixieren.

Dieser Gefahr erliegt Anna Harwell Celenza mit ihrer dem 'Frühwerk' von Niels W. Gade gewidmeten Studie, die auf einer 1994 in den USA eingereichten Dissertation basiert, nicht. Vielmehr deutet das Inhaltsverzeichnis einen weiten Bogen an, in dem biographische, werk-spezifische und auch politische Aspekte mit wechselnden Akzentverschiebungen durchmessen werden. So stehen im ersten Teil des Buches ("The Formative Years (1817–38)") der frühe Werdegang und die ästhetische Ausrichtung Gades im Zentrum, im zweiten ("In Search of the Poetic (1839–42)") rückt das musikalische Schaffen in den Mittelpunkt. Der dritte Teil ("Gade and Danish Nationalism") wirkt hierzu ergänzend.

Angelpunkt der Studie bildet Gades sogenanntes 'Tagebuch' – jenes Heftchen, in dem auf wenigen Seiten zwischen dem 31. Juli 1839 und Oktober 1841 vollständige Strophen oder auch nur einzelne Verse als poetische Entwürfe zu mehreren Werken notiert und Stichworte zur musikalischen Gestaltung ergänzt, allerdings nicht immer vollständig in Partitur umgesetzt wurden. Überblickt man indes die nachfolgenden, den einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmeten Kapitel, könnte der Eindruck entstehen, Celenza sei der Faszination dieses bemerkenswerten Dokuments und Gades eigenem Motto ("Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie") erlegen. Denn sie setzt das Tagebuch nicht nur zu Robert Schumanns Poetik in Beziehung, sondern konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die Frage der Umsetzung der Vorwürfe. Ehrlicher Weise wird dieser eine Aspekt, der für Gades künstlerische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist, zwar schon im Untertitel der Arbeit angedeutet (*In search of the poetic*), doch bleiben so kompositionstechnische und stilistische Fragestellungen, die man mit 'Frühwerken' als Dokumente eines mehr oder weniger rasch voranschreitenden Aneignungsprozesses verbindet, auf der Strecke.

Dies erweist sich etwa im ausführlichen Kapitel zur Kammermusik als fatal, in dem trotz der im Detail skizzierten Voraussetzungen die aus der zweiten Hälfte der 1830er Jahre stammenden Einzelsätze mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, obwohl sie doch den Ausgangspunkt bilden für "the emergence of what might be best described as a romantic manner" (S. 52) – das *Allegro* (1836) für Streichquartett, das bereits 1995 im Rahmen der Gade-Gesamtausgabe erschien, wird von Celenza noch immer als "never published" bezeichnet (ohnehin fehlt jeder Hinweis auf dieses gewichtige Editionsprojekt!), der einzelne Satz für Streichquintett (1837) erfährt lediglich hinsichtlich seiner Besetzung eine knappe Diskussion (statt des von Celenza zu Recht selbst bezweifelten Verweises auf das zu jener Zeit noch unveröffentlichte Schubert-Quintett wäre ein noch viel weiter zurückreichender Fingerzeig auf Boccherini angebracht gewesen). Die aufwendigen, mehrere Seiten umfassenden Notenbeispiele aus dem *Klaviertrio B-Dur* (1839) und dem *Streichquartett F-Dur* (1840) dienen nicht der Illustration spezieller satztechnischer oder motivischer Verfahren, sondern allein dem Versuch, den Satzverlauf oberflächlich formal zu beschreiben und den poetischen Vorwurf im Satzcharakter wiederzuerkennen.

Sind Celenzas einseitige Überlegungen leicht nachzuvollziehen, so fordern die sich immer wieder in die Arbeit einschleichenden Ungenauigkeiten unnötig die ganze Aufmerksamkeit und Geduld des geeigneten Lesers. Als Beispiel sei die Skizze zur Ouvertüre *Agnete og Havmanden* genannt (der Titel wird durchwegs nur in englischer Übersetzung gebracht): nach Celenza ist der Wassermann im Seitenthema "characterized by a trombone" (S. 24), die Übertragung des Particells weist allerdings nur eine "Trombe" aus; in Wirklichkeit ist das in Tenorlage einsetzende Thema von Gade jedoch eindeutig den "Violoncelli" zugeordnet (S. 25). Doch auch die Übertragung des "Tagebuchs" (im Anhang I des Buches), die den Eindruck einer diplomatischen Umschrift vermittelt, wirkt im Vergleich selbst mit dem stark gerasterten Faksimile unsicher; die gelegentliche Übersetzung einzelner Abschnitte in die englische Sprache bringt bisweilen andere Lesarten, vermeidbare Flüchtigkeiten ("Violonc:" zu "Viola") oder zeugt von Nachlässigkeit gegenüber eingeführten Charakterbezeichnungen ("Natstykke" zu "Evening piece"). Nicht ganz einwand-

frei sind auch die in einem anderen Anhang mitgeteilten Transkriptionen der drei von Mendelssohn an den Musikverein in Kopenhagen gerichteten Briefe.

So schwierig solche Umschriften bisweilen sind, so ist doch die unzureichende Berücksichtigung der einschlägigen Literatur in deutscher Sprache zu bemängeln. Dies betrifft vor allem die viel zu kurze Diskussion der Frage nach dem Einfluß des Volksliedes und der Ausprägung des nordischen Tons – vor allem in bezug auf Gades 1. *Sinfonie* (Siegfried Oechsle) und auf das Charakterstück (Heinrich W. Schwab) –, mehr aber noch das letzte Kapitel, in dem unter dem Titel "Gade's National Roots" auf 11 Seiten versucht wird, die komplexen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen Dänemarks der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer (offenbar nicht für ein mitteleuropäisches Lesepublikum bestimmten) simplifizierenden Form darzustellen. Denn während die Termini "patriotism" und "nationalism" in ihrer früheren Bedeutung erläutert werden, vermißt man etwa in der Darstellung der Auseinandersetzung um die schleswig-holsteinischen Herzogtümer den Begriff des "Gesamtstaates", in bezug auf die Entwicklung des nationalpatriotischen Gedankens in der Dichtung den Namen Klopstock, auf das Volkslied bezogen J.A.P. Schulz...

Michael Kube

Inger Sørensen: *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*. Gyldendal, København 2002. 428 s., ill., ISBN 87-02-01420-3, kr. 349.

Biografien er en vanskelig genre. Af nogle betragtes den som en litterær genre: "a narrative which seeks, consciously and artistically [min fremhævelse], to record the actions and recreate the personality of an individual life" (*Encyclopedia Britannica*, 1964, artiklen "Biography"). Grænserne for, hvad man vil vurdere som litterær kunst, er naturligvis ikke entydigt bestemt; men man kan roligt sige om flertallet af komponistbiografier, at de ikke lever op til et sådant krav om selvstændig kunstnerisk værdi. Det gør Inger Sørensens Gade-biografi heller ikke – og har ingen ambitioner om at gøre det. Men den er meget velskrevet. Teksten flyder let og er ikke tyngt af lange, krøllede sætningskonstruktioner. Den er i det hele taget præget

af fraværet af alvorsfulde panderynker og den selvoptagethed, der signalerer: "Se, hvor dybsindig jeg er, og hvor fremragende jeg har fortolket komponisten?" Og det mener jeg virkelig som en kompliment.

En biografi må leve op til kravet om, at de oplysninger, den bringer, er korrekte og fremstillet i en sammenhæng, der ikke forleder læseren (eller værre, forfatteren selv) til at fortolke anderledes, end deres oprindelige kontekst tilsiger. Ikke mindst det sidste krav får ofte den seriøse biografs indsats til at ligne detektivarbejde, hvor forskellige vidneudsagn tilsammen danner det mønster, der tillader de sikrest mulige konklusioner. På dette punkt er Inger Sørensens bog forbillig. Hun har med stor omhu gennemtrawlet et kæmpemæssigt kildemateriale, og hun lægger i stort omfang dette kildemateriale frem for læseren, der således gennem fyldige citater fra breve, anmeldelser mv. har lejlighed til selv at kontrollere forfatterens fortolkninger af kilderne. De mange citater fra tyske breve og anmeldelser er af hensyn til læseren oversat til dansk.

Det gælder for de fleste større (komponist-)personligheder, at der dukker nye biografier op med mellemrum. Den ultimative biografi er en fiktion – fordi det er forskelligt, hvad forskellige tider interesserer sig for. En Beethoven-biografi fra 1800-tallet fokuserer på andre ting end en fra 1900-tallets anden halvdel. Dertil kommer, at en ny biografi næsten altid vil være baseret på et bredere kildemateriale end sin forgænger. En vigtig opgave for biografen er derfor så vidt muligt at samle al ny viden om den biograferede, ikke mindst med henblik på at efterprøve, om de uundgåelige myter, der opstår, rimer med de faktiske forhold. Inger Sørensens biografi er i stand til at punktere flere af de mere hårdnakkede myter omkring Niels W. Gade. Myten om, at Gade – i skuffelse over, at Musikforeningen ikke, straks den var færdig, satte 1. symfoni på programmet – på egen hånd sendte symfonien til Leipzig, kan tilbagevises gennem studier i Musikforeningens arkiv. Der er ikke plads i en anmeldelse som denne til at fremlægge detaljerne i det ret lange og fuldstændigt dokumenterede sagsforløb. Jeg vil nøjes med at citere konklusionen: "At Gade skulle være blevet dårligt behandlet af Musikforeningen, da han indleverede sin første symfoni, er således en myte, eftersom det var foreningens sekretær, Edvard Collin, der [i et særligt notat] formidlede forbindelsen til Leipzig, og formanden

[J.P.E. Hartmann, mine tilføjelser], der uegenlystigt formulerede og renskrævet Gades takkebrev til Mendelssohn" (s. 60).

En anden myte er den om Gades patriotisme. Centralt i etableringen af denne står hans bortrejse fra Leipzig i 1848, som traditionelt tillægges et patriotisk ønske om at vende hjem til fædrelandet efter krigsudbruddet. Men eftersom Gade plejede at komme hjem efter afslutningen af Gewandhaus-sæsonen, var der intet bemærkelsesværdigt ved, at han også gjorde det i 1848. Og at Gade "frivillig, ja, med Glæde havde kastet [Gewandhaus-tronens] Purpur og Scepter langt fra sig", som Charles Kjerulf så malende skriver i sin Gade-biografi fra 1917, er også en udokumenteret påstand (s. 131f.). Gade beklagede dybt at måtte takke nej til at lede koncertsæsonen 1848-49 ved Gewandhaus. At han også forud for sin hjemrejse havde sonderet mulighederne for at skaffe sig et tilfredsstillende job i det københavnske musikliv taler heller ikke for, at han var taget hjem alene for at være i sit fædreland i krigens stund.

Samtiden (især herhjemme men også i udlandet) ønskede at se Gade som en national komponist og hørte i hans tonesprog noget særligt nordisk, som man fandt i alle hans værker – og fandt man det ikke, kritiserede man ham for det. Inger Sørensen dokumenterer, at Gade selv ofte så sine værker i et helt andet perspektiv end det, der blev lagt i dem af omverdenen. Et godt eksempel er den 7. symfoni, som af Gade i et brev til sin svigerinde Frederikke Christensen i Hobro betegnes som "en frisk og kjæk Sinfonie. Den handler rigtignok hverken om Krigs- eller Fredshistorier, og endnu mindre om Politik" (s. 195). Ikke desto mindre insisterer samtiden på at høre den som en kommentar til Danmarks ringe krigslykke i 1864.

Et af de helt store spørgsmål i forbindelse med biografering er, hvorledes man opnår den bedste balance mellem liv og værk. Det turde være indlysende, at beskæftigelsen med værket må indtage en plads i en biografi, al den stund det jo for en komponists vedkommende hovedsagelig er på grund af det musikalske *œuvre*, vi overhovedet ønsker at beskæftige os med ham. En biografi om komponist NN, uden at hans værker omtales med et ord, må forekomme absurd. Noget andet er så hvor meget og hvordan. Svaret på dette hænger tæt sammen med spørgsmålet om, hvorledes man ser på sammenhængen mellem liv og værk hos den givne komponist. Hvis man tror på, at komponistens

liv, hans økonomiske situation, hans succes i livet, hans personlige glæder og sorger, hans karakter og sjælelige tilstand i det hele taget spiller en afgørende rolle for værket, altså at livet afspejler sig i værket, så bliver det en naturlig følge, at beskrivelserne af værket optager en tilsvarende plads i biografien, og at fremstillingen lægger vægt på at undersøge og fremhæve denne sammenhæng. I dag er det vel de færreste seriøse biografier, der hævder en sådan sammenhæng – og i hvert fald gør Inger Sørensen det ikke.

Et helt andet problem er så, på hvilken måde biografen skal beskæftige sig med værket (musikken). Man skelner ofte (ikke uimodsagt, men på den anden side heller ikke for alvor anfægtet) mellem værkerne og værkeksterne forhold. Hvis biografen holder sig til de værkeksterne forhold, opstår der ingen principielle problemer. Men hvis biografen ønsker at inddrage værkerne forhold, tårner de sig derimod op. For det første ser den værkerne analyse det nemlig som sin fornemste dyd ikke at fokusere på værkets relationer til omverdenen, men derimod at forklare/beskrive værket på dets egne præmisser, hvorfor den interne værkanalyse vil stå uden forbindelse med den person, biografien handler om. For det andet vil værkerne analyser ofte have en så musiktæknisk karakter, at de er vanskelige at kapere for ikke-fagfolk; og det er givet, at netop biografier generelt set er skrevet med henblik på at nå ud til en bredere læserskare end den snævre og (især hvis sproget er dansk) ganske lille kreds af fagfolk. For det tredje fylder værkanalyser ganske meget. Dels i ren tekst, dels fordi de altid vil kræve betragtelige mængder af nodeeksempler. Resultatet af at inddrage musikalske analyser i en biografi bliver derfor enten, at det analytiske stof kommer til at fylde uforholdsmæssigt meget, eller at udvalget af analyseret musik bliver så lille og dermed ikke-repræsentativt, at dette i sig selv vil give et fordrejet billede af det samlede *œuvre*. Jeg – for min part – vil derfor konkludere, at man i en biografi (i hvert fald i en komponistbiografi) gør klogest i at undlade værkerne analyser og nøjes med at anføre ydre forhold omkring værkerne dvs. kompositionsperiode, evt. kompositionsprocessens forløb, musikkens funktion, tidspunkt for og hvem der stod for førsteopførelsen; receptionen af værkerne vil også have sin naturlige plads i en biografi – både den samtidige og værkernes skæbne i et længere perspektiv.

Til denne problematik skriver Inger Sørensen i forordet: "Lad det være sagt med det samme: dette er en levnedsbetragtning. Gades værker bliver naturligvis fyldigt omtalt, men musikalske analyser vil man ikke finde på de følgende sider, da det er hensigten at udgive et selvstændigt bind om musikken, når Gade-udgaven er afsluttet, og det ultimative grundlag for den analytiske beskæftigelse med Gade-partiturerne dermed er etableret" (s. 7f.). Værkerne indtager, som her lovet, en ganske betydelig plads i fremstillingen. For det første er der næppe et eneste af de betydeligere værker, der ikke omtales i forbindelse med den kronologiske gennemgang af Gades liv. For det andet indeholder bogen et selvstændigt kapitel med overskriften: "Gades musik i udlandet – afspejlet i den tyske presse". I dette 44 sider lange, næstsidste kapitel får vi gennem et væld af citater fra anmeldelser et glimrende indtryk af det meget varierede, næsten polært forskellige, syn på Gades musik, som i vidt omfang kan henføres til polariseringen i Tyskland mellem den klassisk orienterede romantik og den nytyske.

Af side 336 fremgår, at Inger Sørensen har kunnet eftervise 2200 dagblads- eller tidsskrifts- omtaler af koncerter med værker af Gade på programmet. Det er i gennemsnit 44 omtaler om året i de 50 år Gade var aktiv som komponist, dvs. stort set en avisomtalt koncert om ugen gennem hele hans karriere, hvilket er langt mere end nogen anden dansk komponist (ældre eller yngre) har kunnet præstere. Koncerterne dækker stort set hele Europa, selv om det internationale tyngdepunkt naturligvis ligger i Tyskland. Et antal oversøiske opførelser er også registreret.

Selve den kronologiske gennemgang af Gades liv falder i ni kapitler omfattende i alt 287 sider. Inddelingen fremgår af kapiteloverskrifterne: 1. "De tidlige år", 2. "Gennembruddet: Ossianouverturen og Symfoni nr. 1", 3. "Ud i verden – På dannelsesrejse til Tyskland og Italien", 4. "Musikdirektør i Leipzig", 5. "Leipzig – København – Leipzig", 6. "Elverskud og Et Folkesagn", 7. "De store korværker og Musikkonservatoriets grundlæggelse", 8. "Flere store korværker og nye udenlandsrejser", 9. "De sidste år". I disse kapitler viser Inger Sørensen sit talent for at skrive fængslende om et menneske og hans helt overvejende succesrige levnedsløb. Læseren får gennem disse kapitler først og fremmest et grundigt indblik i Niels W. Gades professionelle karriere, såvel hans karriere som komponist som den ikke mindre brillante som dirigent og ad-

ministratør af det københavnske musikliv gennem en 40-årig periode. Kapitel 10 har overskriften "Mennesket Gade". Som overalt i bogen belægges teksten med et væld af citater, her fra mennesker, der har kendt Gade og gennem hvis udsagn, der tegner sig et billede af et menneske, i hvilket en mangfoldighed af karaktertræk (ikke alle lige charmerende) har kæmpet med hinanden om at komme til orde. Inger Sørensen gør ikke noget forsøg på at sammenfatte det brogede karakterbillede af Gade, men overlader det til læseren at drage sine egne konklusioner.

Efter det afsluttende kapitel "Efterklange" følger en række nyttige tillæg. Først Edvard Collins ovennævnte notat til Musikforeningen *in extenso*. Dernæst noterne til de 12 kapitler efterfulgt af en omfattende litteraturliste. En tidstavle på 27 sider sat med meget lille skrift viser i kompakt form de vigtigste begivenheder i Gades liv. Og til sidst et navnerregister og en fortegnelse over Gades værker. Bogens udstyr er forbilledligt: solid indbinding, godt papir og et særdeles smukt og omfattende billedmateriale pryder bogen.

Til slut vil jeg kort berøre spørgsmålet om, hvorvidt en (komponist)biografi er at betragte som et (musik)videnskabeligt arbejde. Hvis man forstår videnskab i snæver betydning som et arbejde, hvor forskeren gennem etableringen eller anvendelsen af en teori søger at skabe orden i virkelighedens forvirrende mængde af data, så er svaret nej. Jeg kender ingen seriøse komponistbiografier, der i nævneværdigt omfang kan siges at være teoribaserede. Og det samme gælder for masser af andre og højt estimerede biografier om politikere, kulturpersonligheder og andet godtfolk, som historikere, journalister, ægtefæller mv. har sendt på markedet i slipstrømmen af tidens higen efter viden om de kendtes gøren og laden.

Der er imidlertid mange eksempler på, at biografiske arbejder anerkendes som meriterende i forbindelse med besættelse af videnskabelige stillinger inden for humaniora, forudsat – naturligvis – at de lever op til i øvrigt langt fra altid klart definerede krav til troværdighed, grundighed, kildekritik mv. Og set under den synsvinkel er Inger Sørensens Gade-biografi absolut et musikvidenskabeligt arbejde.

Dertil kommer, at *Niels W. Gade – et dansk verdensnavn* må betegnes som den første egentlige Gade-biografi, idet tidligere fremstillinger af Niels W. Gades liv og karriere mere har haft karakter af panegyrik end forsøg på at tegne et

alsidigt og så vidt muligt objektivt billede af denne store komponistskikkelse i dansk og internationalt musikliv.

Finn Egeland Hansen

Bo Marschner: *Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet VI). Aarhus University Press, Århus 2002. 480 s., ill., noder, ISBN 87-7288-931-4, kr. 348.

"En uformelig, glødende røyksoyle", skrev Hanslick i 1890 om Bruckners 3. symfoni. Metaforen viser hans avsmak for denne musikken, men røper uvegerlig også en fascinasjon. Formproblemet i Bruckners symfonier har alltid vært en hodepine, også for de deler av musikkvitenskapen som vedkjenner seg fascinasjonen. Formproblemet er temaet for Bo Marschners doktoravhandling om Bruckners symfonier. Avhandlingen, som ble fremlagt på tysk i 2002 (med ubetydelige endringer siden den danske utgaven i 1998), er et resultat av mange tiårs intensiv beskjeftigelse med Bruckners verk. Arbeidet synes å springe ut av en dyp misnøye med Bruckner-forskningens status, og resultatet fortjener betydelig oppmerksomhet fra den samme forskningen, på et internasjonalt nivå. Underveis gjennom lesningen reiser det seg innvendinger og spørsmål til visse av de metodiske grep. Ikke desto mindre har Marschner utvilsomt fått tak i noe vesentlig ved Bruckners musikk. Hans forståelse setter seg merkbart igjennom i de mange fremragende nærlesninger av viktige steder i verkene. Den viser seg også ved den sikkerhet han legger for dagen når han kommenterer de toneangivende Bruckner-analyser fra de seneste hundre år.

Marschner påpeker at det hersker en påfallende splittelse i de etablerte oppfatninger av Bruckners symfoniske form. På den ene side mener man å finne en nærmest rigid skjematisme i symfoniens formutvikling, på den annen side fremhever man den individuelle gestaltingen av verker og satser. Fra dette grunnpoeng utleder han sitt sentrale metodiske grep: Motsetningen mellom *Abstraktion* og *Einfühlung* (innføling) i Bruckner-forståelsen. Denne motsetningen blir det redskap som tilsynelatende skal strukturere hele Marschners undersøkelsesfelt. Ikke bare grunntrekkene i Bruckner-

forskningen, men også spenningene i symfoniene selv, og dertil i komponistens egen psyke, skal forstås gjennom denne ene, overordnede dikotomi. Her mener jeg at enhetsambisjonen i avhandlingen blir for stor, rett og slett fordi disse nivåene utgjør tre nokså forskjellige gjensstandsområder. Samtidig er musikken heller ikke adskilt, verken fra opphavsmannen eller fra forskningens strukturerende lytting og blikk. Det springende punkt må være hvordan disse dimensjonene gjensidig konstituerer hverandre og samtidig avviser hverandre. Dette paradokset bakser avhandlingen med, til dels uttalt, og til dels på mer uavklarte måter. Det problematiske setter seg også igjennom ved en viss innviklet fremstillingsform og en hang til generelle almenbegreper fremfor konkrete betegnelser.

Innføringen av de idealtypiske polene *Einfühlung* og *Abstraktion* bidrar til å strukturere den sentrale Bruckner-forskningen på en oppklarende måte. Dette poenget utarbeides gjennom det omfattende kapittel I, "Auseinandersetzung mit der normgebenden analytischen Forschung" (ca. 90 sider), med Ernst Kurth (1925) som innbegrepet av den innfølede, og Werner F. Korte (1963) som prototypen på den abstraherende analytikertype. Øvrige analytikere fordeles stort sett omkring disse polene. Innledingen virker treffende, om den ikke akkurat gjør rede for alle relevante forskjeller innen feltet.

Avhandlingens opplagte hoveddel er de egne analysene i kapittel III–VI (ca. 300 sider). Det musikalske materialet avgrenses her til å gjelde førstesatsene i samtlige elleve symfonier samt finalene i den Tredje, Sjette og Åttende, med relevante utblikk også til andre satser og verker. Begrunnelsen for avgrensningen er – foruten plassproblemet – at den formdynamiske utvikling er på sitt mest prekære i symfoniens yttersatser. Typifiseringsproblemet gjelder langt på vei forholdet til den overleverte sonatesatsform, samtidig som det skjematisk perspektivet gang på gang viser seg å komme til kort gjennom Marschners pregnante analyser.

Foran analysene er innplassert det kortere, teoretiske kapittel II, "Einfühlung und Abstraktion" (drøyt 30 sider), med en diskusjon av relevante punkter fra Wilhelm Diltheys hermeneutikk og C.G. Jungs psykologiske typelære. Her foretas den teoretiske forankring av arbeidets grunnleggende dikotomi. Begrepsparet henføres til Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), men trekkes raskt i retning av Jung (som selv

henviser til Worringer). Jeg har intet imot at man omsider trekker Jungs analytiske psykologi inn i en aktuell vitenskapelig sammenheng. Denne viktige tenkemåten har nærmest vært akademisk bannlyst gjennom det siste århundret, mye på grunn av manglende sakkunnskap. Jeg har også stor sans for Marschners utlegning av den kunstneriske skapelsesprosessen som en kompenserende utveksling mellom bevisste og ubevisste psykiske innhold, og for anvendelsen av dette også på Bruckner. Likevel må jeg tilstå at den grunnleggende dikotomien og hele teorikapittelets stilling i avhandlingen forblir en smule problematisk. I Dilthey-lesningen synes jeg Marschner overbetoner kontinuiteten fra det psykologiske nivå til verknivået, og tilsvarende underbetoner Diltheys vekt på det *nye* ved kunstverkets konstituering av 'innholdet'. Jeg savner en begrunnelse for at hermeneutikk-diskusjonen stanser med Dilthey og ikke bringes videre henimot f.eks. Heideggers eller Gadamers filosofiske hermeneutikk på dette punktet.

Mer avgjørende er spørsmålet om dikotomienes metodiske status i Marschners overordnede Bruckner-forståelse. Man får inntrykk av at begrepsparene på den ene siden blir for rigide til å dekke fleksibiliteten i det musikalsk-fortolkende feltet, og på den annen side blir for generelle til å makte å si noe spesifikt om symfoniene og deres form. Tidvis føler man at andre og beslektede begrepspar kunne vært like gode; for eksempel Diltheys skille mellom nomotetisk og ideografisk vitenskap (som måtte passe glimrende på Korte versus Kurth), eller for den saks skyld den urgamle motsetning mellom det apollinske og det dionysiske. Avgjørende ved slike todelinger er imidlertid hvordan motsetningene gjensidig forutsetter hverandre og invaderer hverandre, og at en nærmere forfølgelse av ytterpunktene gjerne ender med at hele dikotomien settes på spill. Den slags epistemologiske oppløsninger (eller dekonstruksjoner) er ikke bare påvist av Paul de Man og Jacques Derrida i nyere tid, eller i Adornos negative dialektikk, men kan forefinnes i undersøkelsene til Nietzsche (f.eks. av det apollinske og det dionysiske), via en rekke andre tenkere helt tilbake til Platons dialoger. Slike oppløsninger bekreftes gjerne gjennom gode estetiske nærløsninger, eller i gode empiriske undersøkelser, som i Jungs fleksible og pragmatiske, kliniske anvendelser av sine egne typebetegnelser.

Hos Marschner blir termene innføring og abstraksjon forsøkt direkte tilordnet til Jungs

psykologiske innstillingstyper *ekstraversjon* og *introversjon*, der innfølingen blir ekstravert og abstraksjonen blir introvert. Det hjelper lite at Jung selv foretar denne tilordning innenfor det psykologiske feltet (i 1920), så lenge begrepsparene etter mitt syn får en nesten kontra-intuitiv dreining når de anvendes på musikk. Slik dette skjemaet stilles opp (s. 131) skulle altså Kurths utpreget innfolende, ideografiske, fordypende, mystikk-orienterte lyttemåte falle ut på den ekstraverterte (og forflatede) siden, mens Kortess abstraherende, nomotetiske, strukturalistisk generaliserende metoder altså skulle være introverterte. Det klinger ikke godt, selv ikke når man tar hensyn til Jungs spesifikke definisjoner av ekstraversjonen som objektorientert og introversjonen som selv-orientert. Dikotomiene krysser seg, og kabalen går ikke opp.

Samtidig er det også dette som framkommer i Marschners egen tekst! Subjektet er ikke fiksert, men kan pendle mellom ekstra- og introversjon, og mellom de fire psykologiske hovedfunksjoner, innen de grenser som polaritetene setter. Det fremgår at Bruckners musikalske tenkning er knyttet til hans latente ekstraverterte side, mens hans mer hjelpeløse sosiale selv fremviser hans utpreget introverterte karakter. Samspillet mellom disse sider er under utfoldelse hele veien, slik skapelsesprosessen også innebærer en utveksling av psykiske innhold mellom bevisste og ubevisste nivåer, i en fortløpende bearbeidelse henimot økt integrasjon og individuasjon.

Dette kan likevel ikke bety at de psykologiske termene gir oss svaret på hva som foregår i musikken. Marschner skriver da også, i tråd med Jung, at man ikke forklarer kunstverket som sådant ved hjelp av psykologisk analyse. Dette er dessuten hva avhandlingen selv viser, gjennom de resterende kapitlene med musikalske analyser. De elleve førstesatsene legges fram etter et utpreget abstrakt-strukturelt mønster, der først de elleve hovedtemagruppene analyseres, så de elleve sidetemagruppene, og til sist de elleve sluttgruppene i eksposisjonen (kapitel III), hvorpå kapitel IV analyserer de elleve gjennomføringsdelene, og kapitel V de elleve reprise- og coda-avsnitt. Symfonienes temporalt-dynamiske kontinuitet klippes opp og omstokkes på sann strukturalistisk manér, og bringer skjematismen til et punkt hvor den nærmest oppløser seg selv. Et henvisningssystem i teksten gjør det heldigvis også mulig å forfølge én enkelt sats fra begynnelse til slutt. Lest på denne måten,

har jeg fått adskillig utbytte av en rekke av analysene, ikke minst av førstesatsen av den Niende. Det formmessige overblikket er formidabelt.

Friere og ledigere i den hermeneutiske fortolkningen er analysene i kapitel VI, "Die Perspektive der Finalität", som kaster vesentlig lys over de før nevnte sistesatsene. De tidligere analysene kunne gjerne hatt mer av sluttkapitlets metaforer, som det suggestive "Wasserfall"-bildet fra Hölderlin. Musikalsk analyse har aldri vært lett å lese. I dette tilfelle kreves det nærmest også at man sitter med minst elleve, kanskje helst 16–17 partiturversjoner av symfoniene. Marschners analyser røper inngående lytting, i motsetning til mange av dem han kritiserer, særlig på 'abstraksjons'-siden (som Werner Notter). Det rykker ham nærmere Kurths analyser eller Robert Simpsons *criticism*, selv om det ligger i sakens natur at det alltid kan finnes ting som kan høres annerledes.

Hva kan da termene *Einfühlung* og *Abstraktion* si om graden av typifisering i formforløpene, om Bruckner-forskningens status, om komponistens psykologi, og, endelig, om forholdet mellom disse nivåene? Det er i sannhet ikke lett å få grep på dette springende punktet i avhandlingens metodiske grunnlag. Det meste som sies på hvert av de nevnte feltene virker treffende. Det forblir et problem med overgangen mellom nivåene; mellom de 'formpregende kreflene' i komponistens psyke, den formmessige 'typifiseringen' versus 'individualiseringen' i selve symfonisatsene, og altså tendensen til 'abstraksjon' versus 'innføring' i de gjengse analyser. Det er slett ikke innlysende at disse feltene kan gripes ved det samme enhetlige grep, og jeg er ikke engang helt sikker på at det er dette Marschner mener! Kanskje kan hele enhetsproblemet tones ned dersom man fester seg ved flertallsordet *Studien* i avhandlingens tittel. Uansett viser avhandlingen, gjennom sin utførelse, mer eller mindre tilsiktet, at spørsmålet ikke entydig lar seg besvare, slik den også viser at det musikalske formproblemet er av en unnslipende natur. En slik lesemanér understøttes av den nesten forbausende åpenheten i bokens kortfattede avslutning, hvor forfatteren betoner at den estetiske erfaring – her: opplevelsen av syntese i finaleslutningen – ikke lar seg uttømme gjennom analyse, men for en stor del må henvises til det han betegner som intuisjon. Marschners avhandling befri oss fra mye av den rådende skråsikkerhet i Bruckner-forskningen, og lar fascinasjonen bestå. Arbeidet bringer vesentlig

indsigt i den brucknerske formprocessen, og i musikkens på én gang betydningsladede og uutgrunnelige karakter.

Erling E. Guldbrandsen

Johs. Enggaard Stidsen: *Hold fast ved det du har...! De stærke Jyder; med særligt henblik på deres salme- og sangtradition* (Odense University Studies in History and Social Science 243). Odense Universitetsforlag, Odense 2002. 447 s., ill., noder, ISBN 87-7838-660-8, kr. 300.

I religiøst vakte kredse uden for skiftende tiders officielle trosretninger har salmen i liturgisk sammenhæng og den åndelige sang uden for gudstjenesten haft sine mange og lange historier i dansk kirkeliv efter reformationen. Til styrkelse, bekræftelse og personlig inderliggørelse i disse kristne miljøer, der især i løbet af det 19. århundrede organiserede sig i gudelige forsamlinger, er der gennem århundreder opstået og fastholdt repertoarer, hentet i en rig salmetradition fra Hans Christensen Sthen over Kingo og Brorson til Grundtvig, hvis tekster og melodier har levet deres eget liv uden for de forordnede og autoriserede salme- og koralbøger. Tekstrepertoaret har fået tilskud fra poetiske gemytter i de lokale miljøer, og melodierne er blevet omformet – omsunget – i mødet mellem de religiøst grebnes fortolkninger og den herskende, trykte meloditradition.

Blandt det 19. århundredes mange gudelige forsamlinger – udtrykket er anvendt og forklaret af lægprædikanten Peder Larsen Skræppenborg i et skrift fra 1837 – har De stærke Jyder – også den betegnelse skyldes Peder Larsen Skræppenborg – tiltrukket sig både sanghistorikeres, viseforskere og musiknologers interesse. Det skyldes ikke mindst det repertoire af Kingos og Brorsons salmer og åndelige sange med deres melodier, som bevægelsen fastholdt i sin 150-årige eksistens fra begyndelsen af 1800-tallet til dens formelle ophør med indførelsen i 1966 af *Den danske Salmebog* til erstatning for Kingos salmebog fra 1699.

De stærke Jyder har tidligere været skildret i kirkehistorisk sammenhæng, bl.a. i det omfattende værk om *Vækkelsernes frembrud i Danmark i begyndelsen af det 19. århundrede* (bd. 4, 1967), og melodirepertoaret har i det 20. århundrede været både optegnet, båndoptaget og udgivet af blandt andre M.K. Sand, Karl Clausen og

Thorkild Knudsen. En stor del af disse indsamlinger befinder sig i dag i Dansk Folkemindesamling i København og i Sanghistorisk Arkiv ved universitetet i Århus. Det melodirepertoire, der her er tale om, er dels de såkaldte Kingotoner, dels den folkelige Brorson-sang. Begge repertoarer træffes også hos religiøse bevægelser i andre egne af landet, men hos De stærke Jyder har de udgjort kernen i meloditraditionen.

Området mellem Horsens og Vejle var De stærke Jyders hjemegn, og med Johs. Enggaard Stidsens omfattende skildring af bevægelsens opståen, udvikling og uddøen i et enkelt sogn, Øster Snede, gennem 150 år har denne vækkesretning fået sin hidtil mest udførlige historiske fremstilling.

Bogens hovedtitel *Holdt fast ved det du har ...!* lader forfatteren fremgå af en brevveksling mellem en far og hans søn fra slutningen af det 19. århundrede; sådanne breve er nogle af de mange personlige dokumenter, som giver fremstillingen et autentisk præg og lader os komme tæt på det miljø, hvor den stærke tro ikke mindst fik mund og mæle i Kingos og Brorsons både kraftfulde og inderlige vers med deres melodier. Og det er bogens undertitel, *De stærke Jyder; med særligt henblik på deres salme- og sangtradition*, der naturligvis især vækker en sanghistorikers interesse.

Forfatterens forudsætninger for at skildre De stærke Jyders historie er et stærkt personligt engagement: Hans slægt, som den er dokumenteret i anetavlen bag i bogen, har rødder på stedet tilbage til bevægelsens første tid; forfatterens personlige tilknytning giver fremstillingen liv og atmosfære, men spærrer ikke for den nødvendige distance til stoffet, når historien skal fortælles. Han gør i bogens indledning rede for, hvor vægten tidsmæssigt og emnemæssigt er lagt, nemlig på De stærke Jyders kamp- og stabiliseringsperiode i det 19. århundrede og på det tekstmateriale og de personlige udsagn, der som følge af forfatterens familiemæssige tilknytning til miljøet har stået til hans rådighed. Til gengæld vedkender han sig sin manglende sagskundskab, hvad angår behandlingen af det musikalske materiale og støtter sig her på foreliggende fremstillinger, undersøgelser og teorier både hvad angår beskæftigelsen med Kingotonerne, den folkelige Brorson-sang og dansk salmehistorie i videre forstand. Litteraturfortegnelsen oplyser om de benyttede kilder hertil, og desuden har forfatteren kunnet gøre brug af nu afdøde docent Mogens Helmer Petersens

forarbejder til en registrering af folkelig Brorson-sang. Mogens Helmer Petersens tidlige død i 1996 lod hans arbejde forblive ufuldendt, og det er derfor værdifuldt, at Johs. Enggaard Stidsen i tre tillæg til sin fremstilling har været i stand til at bringe resultater af Mogens Helmer Petersens projekt, dels i form af en projektbeskrivelse, dels i form af to registranter.

På grund af det omfattende dokumentariske materiale, der lægges frem i bogen – tekst- og melodisamlinger, registranter mv. – er det ikke nogen let læst fremstilling bortset fra de første ca. 100 sider, der beretter om de gudelige forsamlings historie, dansk salme- og salmebogshistorie og specielt om De stærke Jyders bevægelse. Som sanghistoriker har jeg især hæftet mig ved fremdragelsen af to håndskrevne melodisamlinger (kap. VI), hvis kilder er blevet identificeret med hjælp fra professor Henrik Glahn, og desuden ved kapitlet om De stærke Jyders syngemåde (kap. IX), der med støtte hos musiketnologer og viseforskere konkluderer, at De stærke Jyder har befundet sig i en gammel fællesnordisk tradition for melodifremførelse og omsyngning af mundtligt traderet stof, der i dette tilfælde bygger på dansk salmetradition fra Hans Thomisons salmebog (1569) til Kingos *Gradual* (1699) og senere på melodistoffet til Brorsons tekster, hvis herkomst stort set stadig er et uopklaret område.

Det var Kingos salmebog, der blev brugt i gudstjenesten, og i hjemmet til husandagterne var det i hovedsagen "Brorson salmebog" – den sammenføring af *Troens rare Klenodie* (1739ff.) og *Svane-Sang* (1765), der som én salmesamling udkom i mange oplag op gennem det 19. århundrede. I kap. X fremlægger forfatteren en fortegnelse over de båndoptagelser, stammende fra 1933 til midten af 1960'erne, der i dag er de eneste bevarede vidnesbyrd om syngemåden i Øster Snede sogn, efter at den gamle Kingo-og Brorson-sang nu helt er forstummet.

Jeg kan have mine forbehold over for forfatterens egne (?) transskriptioner af eksempler fra disse båndoptagelser, som med kommentarer medtages som musikbilag i bogen. F.eks. har jeg svært ved at opfatte nr. 2, "Den signede dag er os beted", som en variant af melodi nr. 21 i M.K. Sands *30 Melodier til kingoske og andre gamle Salmer*, 2. samling (1915), men der menes måske samlingens nr. 2; man er også i tvivl om, hvorvidt transskriptionernes mange otteendedelspauser skal opfattes bogstaveligt, som fjerdedelspauser eller som vejtrækningspauser.

Selvom forfatteren i indledningen til melodibilaget hævder det modsatte, så er der dog i transskriptionerne tale om en rytmisk notation.

For en sanghistorikers snævre interessefelt har Johs. Enggaard Stidsens grundige fremstilling af De stærke Jyders historie sin uomtvistelige værdi i det store dokumentariske materiale, der her lægges frem til belysning af bevægelsens musikalske tradition. Det er så op til andre at bearbejde det. Og for en sanghistoriker som for enhver anden, der ønsker at leve sig ind i miljøet bag en digterisk og musikalsk tradition, som den i dette tilfælde eksisterede i Øster Snede sogn gennem 150 år, er bogen en både kundskabsrig og varmt indforstået skildring af en kreds, der nok lukkede sig om sig selv og sin tro, men som med denne fremstilling er blevet åbnet for omverdenen. Jeg lader forfatteren få de sidste ord: "Det har aldrig været min hensigt med denne bog at begrave mig i fortiden, men at forsøge at forstå mine og mine slægtnings forudsætninger for det liv, vi har at leve i dag" (s. 361).

Niels Martin Jensen

Claus Røllum-Larsen: *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935. Studier i præsentationen af ny, især udenlandsk instrumentalmusik* (Danish Humanist Texts and Studies 25). Det Kongelige Bibliotek & Museum Tusculanums Forlag, København 2002. 2 bind, 310 + 382 s., ill., ISBN 87-7289-656-6, ISSN 0105-8746, kr. 398.

I två vackra band, rikligt försedda med illustrationer i form av fotografier, avtryck av programblad och brev m.m., presenterar Claus Røllum-Larsen här vad som enligt förordet är en reviderad och utvidgad utgåva av den första delen av hans ph.d.-avhandling, *Dansk instrumentalmusik ca. 1910-1935: En stilhistorisk studie på baggrund af undersøgelse af den ny musiks representation i periodens københavnske koncertliv* (Københavns Universitet 1995). Det som står i fokus i den nu utgivna publikationen är alltså det som i avhandlingen utgjorde bakgrunden, och huvudföremålet preciseras som "at påvise, under hvilke omstændigheder og i hvor høj grad ny udenlandsk instrumentalmusik blev opført i København i perioden ca. 1900-1935" (s. 7).

Publikationen är indelad i två band där det första utgör textdelen, även om det också här finns rikligt med tabellariska framställningar, medan det andra enbart ägnas åt diagram och

repertoarförteckningar. Det första bandet är, undantaget inramande inledning och avslutning, indelat i fyra avsnitt, där man först bjuds på en liten förhistoria, en exposé över musikföreningar och konsertserier i Köpenhamn ca 1836-1900. Därefter följer en översikt över det köpenhamnska konsertlivet under den aktuella perioden: om Köpenhamn som musikstad, vilka orkestrar som fanns och hur de var organiserade, vilka konsertsalar som stod till buds samt något om den mekaniska musikreproduktionens och radions inverkan på konsertlivet. Den mest omfattande delen är den tredje där den instrumentalmusikaliska repertoaren presenteras. Enligt avsnittsrubriken ska det handla om "Den ny udenlandske instrumentalmusik", men det görs många undantag därifrån, så att även mycket av såväl dansk som äldre musik medtages i framställningen. Bärande för uppläggningsen i det här avsnittet är en indelning Røllum-Larsen gör mellan det allmänna konsertlivet samt föreningar och sällskap för ny musik. Det fjärde avsnittet går i bokstavsordning igenom de utländska tonsättare som uppförts i Köpenhamn under den aktuella perioden och listar vilka av deras verk som framförts i vilka sammanhang. Det andra bandet, slutligen, presenterar dels diagram över framföranden av utvalda tonsättares verk, dels konsertförteckningar såväl för det allmänna musiklivet som för de åtta särskilda sällskap studien tar upp.

Som sin grundläggande utgångspunkt arbetar Røllum-Larsen med repertoarförteckningar som, vilket angivits, indelats i två huvudkategorier. Dessa ska i sin tur utgöra underlag för en undersökning av under vilka omständigheter ny utländsk musik uppfördes samt i vilken grad denna var förbehållen särskilda föreningar. Läsningen bjuder dock på en hel del att förundras över. I inledningen får man veta att "Som definition af begrebet *ny musik* er valgt: værker af komponister fødte fra og med 1860" (s. 11). Røllum-Larsen gör därmed en mycket vid avgränsning av 'ny musik', som förutom att den undviker en gängse uppfattning av ny musik som en musik som bryter med 1800-talets kompositoriska och estetiska doktriner, likväl innefattar såväl denna som allt som överhuvudtaget kunde uppfattas som ny musik i Köpenhamn under den valda perioden, samt dessutom naturligtvis också mycket som av olika skäl och i olika sammanhang inte uppfattades som ny musik. Denna vidd kan göra det svårt att ge begreppet en bärande roll i en undersökning,

och det visar sig också snart att Røllum-Larsen utöver den angivna definitionen även laborerar med begrepp som t.ex. 'den nyeste musik' och att han inom vad han definierat som 'ny musik' återkommande skiljer mellan 'senromantiska' och 'radikala' tonsättare, för att visa på olika sammanslutningars konservatism respektive framåtanda, något som inte låter sig göras om man håller sig till den i inledningen givna definitionen. På sidan 85 dyker även kategorin 'tonsättare født 1870-1900' upp som ett led i att visa på ett sällskaps traditionella programpolitik, men denna kategori försvinner lika plötsligt som den kom och får ingen vidare inverkan på framställningen som helhet. Vad som i undersökningen verkligen gäller som den bärande definitionen av 'ny musik' blir därmed oklart, vilket bidrar till att göra framställningen svårgripbar.

Ett liknande resultat får vissa oklarheter i de kategoriseringar Røllum-Larsen gjort. För att bara ta ett exempel kan man undra varför Klassisk Musikforening, som 1927 bildades för att "forsøge at danne en modvægt til den moderne musiks naragtighed" (s. 154) fått ta plats bland sällskapen för ny musik. Är det för att Rued Langgaard ledde sällskapet och själv fick verk framförda däri, eller är det p.g.a. den höga frekvensen framföranden av verk av Bruckner, som i och med sin sent inträdande kompositionsverksamhet fått en hedersplats inom Røllum-Larsens definition av 'ny musik'? Eller är det bara därför att föreningen passar ännu sämre i den andra kategorin, det allmänna konsertlivet? Någon argumentation för vilka sällskap som ges plats i vilken kategori finns nämligen inte.

Det är ganska ofta man på detta sätt blir konfunderad och på egen hand måste gissa sig till vad som ligger bakom Røllum-Larsens ställningstaganden. Det hade utan tvivel underlättat om författaren bemödat sig om att vara mer utförlig i sina förklaringar av varför han gjort de val och sorteringar han gjort, och, inte minst, vilka slutsatser han menar skall dras ur framställningarna. Man får närmast intrycket att han skyr såväl resonerandet kring som interpreterandet av de uppgifter han tar fram, som vore det mer 'objektivt' att bara presentera data, och det ligger nära till hands att tro att formuleringen "Tallene afspejler selvsagt [...]" som återfinnes på sidan 171 står som ett outtalat motto för hela framställningen. Men det är aldrig självklart vad tal har att säga och resultatet blir endast att interpretation och reflexion helt överlämnas åt läsaren.

Med allt detta sagt måste man dock gå vidare och fråga sig: Vilken roll spelar egentligen de definitioner och inordningar samt avvikelser därifrån man möter i framställningen? Det beror på vad man väljer att betrakta publikationen som. Läser man den som en undersökning får det givetvis stor betydelse, och inkonsekvenserna däri blir då till problem. Om man däremot väljer att se publikationen som något som den verkar försöka att inte vara så framträder ett annat värde. Paradoxalt nog gör just bristen på argumentation och tydliga slutsatser att det inte finns någonting som står och faller med de definitioner och sorteringar som görs, och det gör det också möjligt att främst se framställningen som en grundlig presentation av ett omfattande material. Och som sådan, som utgångspunkt för vidare forskning, har publikationen ett stort värde. Det är otvivelaktigt ett mycket rikt material som här samlats inom fyra pärmar, och Rollum-Larsens varierande presentationsmodeller har resulterat i en rad olika tabellrisk, statistiska och lexikala framställningar som kan vara mycket händiga för den som söker allhanda informationer inom det berörda området. Därmed kan alla de som jobbar och kommer att jobba med arbeten som har beröringspunkter i Köpenhamns musikliv under första delen av 1900-talet komma att finna stor nytta i den här boken.

Per Olov Broman

Jens Brincker: *Det moderne og det ny. Musikhistorier 1890-1950*. Systime, Århus 2002. 231 s., ill., noder, ISBN 87-616-0346-5, kr. 290.

Palle & Ursula Andkjær Olsen: *Ny musik efter 1945*. Systime, Århus 2001. 394 s., ill., noder, ISBN 87-7783-486-0, kr. 370.

Disse to böger er en del af Systimes serie af musikhistoriske fremstillinger, som tilsammen ønsker at dække i hvert fald hovedparten af den vestlige musikhistorie. Grænsende op til Jens Brinckers bog og til dels overlappende med den er Orla Vinthers *Musikken i 1800-tallet. Romantik og impressionisme* fra 1995 og Jens Brinckers egen *Wien. Drømmeby og undergangsstad* fra 1993, der har musikken i Wien omkring 1900 som tema. Palle og Ursula Andkjær Olsen viderefører på trods af det årstalsmæssige overlap i titlerne historien, hvor Brincker slipper den,

med gennembruddet af efterkrigstidens modernisme i slutningen af 1940'erne.

Jens Brinckers *Det moderne og det ny* henvender sig til et bredt publikum af musikstuderende på gymnasiernes højniveau, seminarier, konservatorier og universiteternes bacheloruddannelse samt til det interesserede musikpublikum i øvrigt (s. 4), mens Andkjær Olsen mere specifikt henvender sig til gymnasieskolens musikvalgfag samt "alle der er interesserede i at komme i lag med den ny musik, men savner et udgangspunkt" (s. 9). Denne forskel præger bøgerne: Brinckers fremstilling er mere gennemskrevet, forsynet med løbende litteraturhenvisninger i noterne, og har generelt et højere ambitionsniveau. Andkjær Olsen har tydeligvis indrettet bogen efter gymnasieskolens behov for klart afgrænsede emner. Videre forudsætter Brincker musikken bekendt, mens Andkjær Olsen tager udgangspunkt i dens ukendthed, hvilket også præger fremstillingen, og endelig har musikken forskellig status: Andkjær Olsen har som ambition at føre læseren via en behandling af musikkens æstetiske og historiske baggrund frem til en oplevelse og fordybelse i det enkelte værk, mens Brincker i højere grad sigter på at anvende musikeksemplerne som indgang til en forståelse af sammenhængen mellem værket og dets kontekst.

Begge böger vil uden tvivl få stor udbredelse, og det er givet, at de specielt i forhold til gymnasiet opfylder et udtalt behov, men også for andre, der gerne vil læse om det 20. århundredes musik på dansk, er det værdifulde udgivelser. Når kritikken af Brinckers bog i det følgende er foldet ud i forhold til Andkjær Olsens, skyldes det bogens ambitionsniveau, idet den eksplicit henvender sig også til universitetsstuderende – der uden tvivl vil benytte begge böger – og intenderer at være "opdateret med de nyeste forskningsresultater" (s. 5). I kraft af sit noteapparat åbner den sig for kritik, idet først kildehenvisninger gør en egentlig kritik mulig, og den er derfor i forhold til universitetsstuderendes behov også en 'bedre' bog.

Brinckers bog er delt i to hovedafsnit, som dækker perioderne 1890-1920 og 1920-1950. Inden for hvert afsnit er der lagt samme geografisk-kulturelle raster ned over stoffet med kapitler om Vesteuropa (efter 1920 Vesteuropa og USA), Østeuropa og Centraleuropa. I tillæg har første afsnit to komponist-kapitler om henholdsvis Arnold Schönberg og Igor Stravinskij. Periodiseringen følger *Neues Handbuch der*

Musikwissenschaft bind 6 (1980), hvor Carl Dahlhaus lancerer konceptet om 'det musikalske moderne' som en selvstændig musikhistorisk epoke fra ca. 1890, og Brincker behandler efterfølgende perioden 1920-50 under et, uden opdeling omkring 1930. Hermed forlader han i parentes bemærket også periodiseringen i *Gyldendals musikhistorie* (1983), som han var medforfatter til.

Hovedproblemet i Brinckers bog ligger allerede i titlen *Det moderne og det ny*, som han også diskuterer i kapitel 1. Med denne titel lægger han eksplicit op til en reflekteret skelnen mellem moderne og ny musik og til en efterfølgende konsistent begrebsbrug bogen igennem. Det lykkes kun delvist. Indrømmet, det er vanskeligt at overføre sådanne idealtypiske begrebskonstruktioner på en differentieret virkelighed, der modsætter sig entydige kategoriseringer; og det bliver ikke nemmere af, at et begreb som 'ny musik' konstitueres af en kombination af stilistiske og æstetiske kriterier set i sammenhæng med en institutionaliseret receptionstradition.

Komplikationerne bliver ikke mindre af, at Brincker i indledningskapitlet samtidig opererer med 'modernismen', dels som fællesbetegnelse for en række traditionsudfordrende "kunstretninger og stilbetegnelser med navne som impressionisme, ekspressionisme, dadaisme, atonalitet og mange flere" i årene omkring 1900 (s. 6); dels som synonym for det moderne i en sætning som "Opbruddet er til gengæld også noget af det eneste, der kan tjene som fællesnavn for modernismen omkring 1900, for som allerede antydnet rummer det moderne mange forskellige retninger [...]" (s. 6). Inden for det moderne er der nykomponeret musik, som en delmængde deraf "musik, som både er ny[skreven] og moderne, fordi den er kritisk over for traditionen" og som del deraf igen "musik, som både er moderne og viser sig at være fornyende" (s. 6). Moderne er således på en gang et periodebegreb, et synonym for modernisme og en kvalitet hos den traditionskritiske og fornyende del af periodens musik. Efter 1920 er 'det ny' den overordnede periodebetegnelse, hvor det er klart, at det ny her er et kvalitetskriterium i lighed med kvaliteten i 'det moderne', der skilte sig ud fra det blot nyskrevne. Og som det sammenhængsskabende begreb, der binder de to epoker sammen, introduceres "det fornyende", som er "de hovedtendenser som med udgangspunkt i modernismens traditionsbrud danner grundlag for en ny tradition i årene efter verdenskrigen" (s. 7).

Et par eksempler på begrebsbrugen i bogen viser, at man i praksis skal læse modernisme som synonymt med moderne: om Bartók kan man fx læse, at han i Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* i 1902 mødte "den moderne europæiske kunstmusik", at han derpå i 1903 komponerede *Kossuth*, der var begyndelsen på Bartóks "modernistiske periode", hvorefter han indså, at han ikke kunne læne sig op ad Strauss' "modernisme", hvis han ville skabe en "ægte ungarsk moderne musik" (s. 39). Dette gælder, bortset fra når man taler om Schönberg: han var den "eneste", der rummede "begge de retninger i det 20. århundrede, der her er blevet benævnt som modernisme og ny musik" (s. 105) – ud-sagnet må forstås som møntet på hans værker fra omkring 1930. Ellers er ny musik noget, der kommer efter modernisme: Debussy var fra 1913 "på vej ud af modernismen og ind i den ny musik", og denne ny musik blev inspiration for "den ny musiks førende komponister efter 2. verdenskrig [...]" Boulez og Stockhausen" (s. 27). Men alligevel er det svært ikke at tænke på netop Boulez og Stockhausen som repræsentanter for den modernisme, der dukker op i sætningen: "Schönberg og Stravinsky blev en slags faderfigurer for to æstetiske retninger, som stod i modsætning til hinanden i sidste fjerdedel af det 20. århundrede – nemlig modernismen og postmodernismen" (s. 113), eller når der i forbindelse med omtalen af Varèse dukker en "Darmstadt-modernisme" op (s. 154).

En sidste indvending gælder Brinckers påstand om, at Carl Dahlhaus og Hermann Danuser i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* sætter skellet mellem moderne og ny musik ved 1908 med deres "strengt kompositionstekniske (strukturhistoriske) periodisering" (s. 7, note 2; gentaget i henvisning fra s. 88). Denne læsning er urimelig af tre grunde: dels holder diskussionen om afslutningen på den moderne musiks epoke åben, og ud fra forskellige kriterier foreslås årstal fra 1907 til 1924; dels er det 'det 19. århundredes musikhistorie', som Dahlhaus i bind 6 lader slutte i 1907, ikke den moderne epoke, som netop først slutter omkring 1920 i bind 7; og endelig ligger der i lighedssætningen mellem kompositionstekniske kriterier og strukturhistorie i modsætning til Brinckers egen i højere grad socialhistoriske periodisering en polemisk kritik af Dahlhaus' position, der virker forældet i dag.

Når dette er sagt, må det også siges, at det på mange måder både er en god og nødvendig

bog. Den er velskrevet og fængende, og man får en sammenhængende fremstilling af et stof, som hidtil ikke er blevet foldet ud i dette omfang på dansk. Det nærmeste man kommer er Karl Aage Rasmussens kapitel om det 20. århundrede i *Gads musikhistorie* (1990), som har sin styrke i fortællingen om det 20. århundredes musik fra kompositionsprofessorens synsvinkel – en anden, men lige så kompetent fortælling som Brinckers –, men som ikke har samme mulighed for at gå ned i analytiske og værkorienterede eksemplificeringer. Det er i sammenkoblingen af de overordnede musikhistorier (jf. undertitlens flertalsform) og de udvalgte værker, at bogen har sin afgørende styrke.

Opdelingen i Vest-, Øst- og Centraleuropa giver også interessante perspektiver; dels at Østeuropa får en ligestillet placering, dels i den skelnen mellem Central- og Vesteuropa, der giver indblik i, hvordan de kulturelle og politiske strukturer fungerede før den kolde efterkrigstid. Man kunne måske spørge, hvor Nord- og Sydeuropa bliver af? Jeg er stødt på enkelte unøjagtigheder, fx at Hanns Eisler “meldte sig ind i det kommunistiske parti” (s. 193), som han trods sin politiske overbevisning aldrig blev medlem af, hvilket fremgår af Albrecht Dümlings bog *Laßt euch nicht verführen* (München 1985, s. 274), som Brincker selv anvender som kilde. Men bortset fra den slags småting vurderer jeg bogen som troværdig.

Palle og Ursula Andkjær Olsens *Ny musik efter 1945* behandler efterkrigstiden frem til 1985, opdelt i to perioder ved året 1965: del 1 med overskriften “Den radikale modernisme”, del 2 med titlen “Enkelhed og pluralisme”. Hver del indledes med et oversigtskapitel “Musikken og tiden”, et kapitel “Tættere på musikken” og derefter en række sidestillede kapitler, der hver tematiserer et af periodens væsentlige fænomener med et eller to værker som eksempler. Fx i første del “Konstruktion og æstetik” med Stockhausens *Kreuzspiel* som eksempel (kap. 3), “Stilhed og støj” om John Cage (kap. 4), “1950’ernes nye elektronmusikalske landskaber” med Stockhausens *Kontakte* i centrum (kap. 5) og “Tilstande, begivenheder og forvandlinger” (kap. 6) om György Ligeti og hans *Lux Aeterna*. Efter 1965 flyttes fokus fra Centraleuropa (som Cage i det mindste stod i udveksling med), og eksemplerne hentes fra Østeuropa (Alfred Schnittke og Arvo Pärt), Danmark (Per Nørgård og Hans Abrahamsen) og USA (Steve Reich og George Crumb). Hvert kapitel har en kort litteraturliste,

som snarere fungerer som oplæg til videre læsning end som dokumentation.

Som eksempel på bogens strategi kan man tage behandlingen af Ligeti. I første kapitel tegnes et generationsportræt af Ligeti og hans jævnaldrende, hvor der gives et billede af de fælles erfaringer, de unge, radikale komponister havde. I kapitel 2, hvor vi er ‘tættere på musikken’, bliver Ligeti sammen med Xenakis og Penderecki præsenteret som repræsentanter for “Klangmasse- og klangfarvemusik”, eksemplificeret med en gennemgang af hans værk *Atmosphères* fra 1961 (s. 46-51). Og endelig får han en grundig præsentation i kapitel 6, der indledes med en biografisk og værkemæssig præsentation, både af klangmasseværkerne og hans øvrige produktion. *Lux aeterna* for 16-stemmigt kor (1966) gennemgås grundigt med henblik på harmoniske felter og deres transformation, den benyttede kanonteknik og forholdet mellem tekst og musik, og noderne til hele værket er aftrykt. Bevægelsen ned i værket er entydig, og det er både bogens styrke og svaghed. Man har mulighed for at komme langt ind i musikken og få indsigt i, hvordan den er, mens der er mindre fokus på, hvad den har at sige. Det er klart nok, fordi det er forfatterens fascination af denne musik og deres bestræbelse på at formidle denne glæde, som er udgangspunktet for bogen. Det afgørende har været at formidle deres æstetiske fascination og give læseren mulighed for at lære en række hovedværker at kende, og mere kan man vel heller ikke forlange af en enkelt bog, hvis man accepterer den præmis, at musikken ikke kan forudsættes bekendt.

Michael Ejldsoe

Anselm Gerhard (ed.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Metzler Musik, Stuttgart 2000. 415 s., ISBN 3-476-01667-6, € 39,90.

Antologien *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* er resultatet af en konference afholdt i 1996 på universitetet i Bern i anledning af musikvidenskabens 75-års jubilæum på stedet. Temaet for konferencen var den tysk-schweiziske musikvidenskab i første halvdel af det 20. århundrede inklusiv optakten til og den belastende historie under det nazistiske regime i Tyskland i 1930-40’erne, hvor store og promi-

nente dele af den tyske musikvidenskab lidt for villigt gik regimet i møde. I de første årtier af det 20. århundrede var der i Europa og i særdeleshed i Tyskland stærke kulturpessimistiske og -konservative strømninger, der også havde deres tag i det i universitær forstand unge fag musikvidenskab, som måske derfor var ekstra følsomt over for sådanne påvirkninger. Disse bagstræberiske ideologier kom til udtryk i en fornægtelse af moderniteten som sådan og mere specifikt i afvisningen af nyere musikalske udtryk. En vigtig pointe er, at denne problematiske fase i tysk musikvidenskab ikke sluttede sådan med ét i 1945, men at nazitiden og dens forudsætninger kastede sine skygger langt op i årene efter anden verdenskrig, faktisk så langt som til, at den gamle generation, der havde samarbejdet med nazisterne, uddøde i 1960-70'erne.

Overordnet kan man inddele antologiens bidrag i tre grupper. Først en gruppe, der behandler musikvidenskaben i den sidste halvdel af det 19. århundrede som en baggrund for det tidlige 20. århundredes strømninger. Dernæst bidragene, som beskæftiger sig med den tyske musikvidenskabs og det tyske samfunds udvikling i det 20. århundrede. Den tredje gruppe handler om musikvidenskaben i Schweiz og Bern i særdeleshed og kræver særligt helvetiske interesser at opsoge.

Konferencens arrangør og bogens udgiver, Anselm Gerhard, lægger ud med en artikel, der skoser den tyske musikvidenskab for at svigte i nulpunktet 1945 og misbruge chancen for at gøre op med en belastende umiddelbar fortid. Krigsafslutningen og det nazistiske regimes fald betød nemlig intet væsentligt indsnit i tysk musikvidenskab, som fortsatte med samme nationalistiske retorik som både før og under anden verdenskrig – en retorik, der i dag kan virke både irriterende, ærgrende og sågar frastødende –, samtidig med at man prøvede at placere sig i en offerrolle i stedet for at anerkende sin delagtighed. Af prominente skikkelser inden for den tyske musikvidenskab med tilknytning til naziregimet nævnes Hans Joachim Moser, Friedrich Blume og Heinrich Besseler. Men den manglende selverkendelse gælder ifølge Gerhard ikke kun de klart kompromitterende år under det nazistiske styre, men også de forudgående årtier i det tidlige 20. århundrede, hvor kulturkonservatisme, -pessimisme og jødehad også trivedes inden for den tyske musikvidenskab. Der var således en nationalistisk

og populistisk musikforskning i Tyskland allerede i 1920'erne og 1930'erne, som greb til biologistiske forklaringsmodeller.

Gerhard skoser også den senere tyske musikvidenskab for at ikke at tage fat i problematikkerne, og de sparsomme forsøg, der har været på at indføre kritiske perspektiver i fagdiskussionen, er ifølge Gerhard strandet enten som neomarxistisk jargon eller som rene positivistiske biografier om fagpersonligheder.

Hvis enkelte bidrag i denne blandede antologi skulle fremhæves, kunne det være Hartmut Grimms bidrag "Hermann Kretzschmar: Restitution der Affektenlehre als wissenschaftliche Grundlegung musikalischer Hermeneutik" om en af de oversete sider ved Hermann Kretzschmars arbejde, nemlig hans forsøg omkring år 1900 på at udarbejde en musikalsk hermeneutik gennem en restituering af affektbegrebet. Kretzschmar er mest kendt for sine musikhistoriske arbejder, men Grimm gør god ret ved at gøre opmærksom på disse andre sider af hans værk, der også kunne tænkes at have relevans i dag.

Eckhard John rammer med sin artikel "Deutsche Musikwissenschaft? Musikforschung im 'Dritten Reich'" lige dér, hvor det gør ondt, og hans bidrag er det andet ud over redaktørens, som forsøger at tegne de større linier i den tyske musikvidenskabs engagement med nazistytet. Således viser John bl.a., hvordan den tyske musikvidenskab kom det nazistiske regime i møde og bidrog til forfølgelsen og eksileringen af fremtrædende jødiske forskere.

Roman Brotbecks artikel om Friedrich Blumes arbejde som hovedredaktør af *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* skal også fremhæves, fordi den på meget tydelig vis anskueliggør dels MGG-redaktørens tårnkrummende mangel på opgør med sin belastende fortid som del af naziregimet, dels hvordan æstetiske kriterier og vurderinger, som man skulle tro hørte den dog trods alt begrænsede tidsperiode til, sætter sig igennem helt op i 1960'erne.

Selv om udgivelsen eksemplificerer en vigtig gripen i egen barm fra den pangermanske musikvidenskabs side, er det dog alligevel betegnende, at de fleste bidrag har svært ved at komme ud over det personalhistoriske og tegne større, syntetiserende linier ud fra ekspliciterede teoretiske og metodiske synsvinkler. Faren ved en ikke-teoristytet behandling af problematikkerne er den falske tryghed, der kan opstå ved at fortælle historier om afdøde personer i stedet

for at spørge til de kulturelle og ideologiske faktorer, som ikke bare ledte den tyske musikvidenskab i armene på nazistyrer, men som også betød afvisningen af nyere musikalske udtryk.

Thomas Blomseth Christiansen

Alastair Williams: *Constructing Musicology*. Ashgate, Aldershot 2001. 176 s., ISBN 0-7546-0133-1, £ 40.

I *Constructing Musicology* tilskriver Alastair Williams hovedsageligt nyudviklingerne inden for musikvidenskaben i 1990'erne to faktorer, nemlig presset på musikvidenskaben gennem indoptagelsen af nye repertoarer samt "theory"-bevægelsen inden for andre humanistiske discipliner, der har trængt sig på i teoretisk henseende, især udgående fra amerikansk litteraturvidenskab og kulturstudier. Bogen er således en oversigt over og introduktion til strømninger inden for især den angloamerikanske musikvidenskab kendt under betegnelser som 'New Musicology' eller 'Critical Musicology', selv om de fleste udøvere af disse retninger frabeder sig, at der bliver sat sådanne samlende betegnelser på. Da Williams selv er angelsakser, kunne man forledes til at tro, at hans manglende behandling af mulige tilsvarende udviklinger inden for den kontinentale musikvidenskab skyldes dette. Imidlertid er diagnosen snarere, at der har været og er tale om en reel stagnation inden for den kontinentale musikvidenskab (som også tidligere anført i disse spalter af Bo Marschner i sin anmeldelse af *Rethinking Music*, jf. *Dansk Årbog for Musikforskning* 27 (1999) s. 114).

Bogen er inddelt i seks kapitler, der tematisk grupperer oversigten over 1990'ernes nyudviklinger inden for musikvidenskaben omkring traditioner, diskurser, stemmer, identiteter, steder og positioner.

I kapitlet om traditioner lægger Williams ud med at fremhæve tre store skikkelser, der hver især har spillet væsentlige roller i det 20. århundredes musikvidenskab, nemlig amerikaneren Joseph Kerman og de to tyskere Theodor W. Adorno og Carl Dahlhaus. Kerman bliver ofte fremhævet af udøvere af den 'nye' musikvidenskab som inspirationskilde i kraft af sin bog om efterkrigstidens angloamerikanske musikvidenskab, udgivet i 1985 som henholdsvis *Musicology* (UK) og *Contemplating Music* (USA). Her rejser Kerman en kritik af den positivistiske

og formalistiske musikvidenskab og taler for, at musikvidenskaben i højere grad burde bedrive en fortolkende "criticism" og derved muliggøre en dialog med sine humanistiske søsterdiscipliner. Adorno, der aldrig officielt er blevet regnet for en del af musikvidenskaben, viste imidlertid allerede med sine arbejder om musik vejen for en sådan fortolkende musikkritik, og Adorno bliver da også nævnt som et forbillede af mange udøvere af New Musicology. Dette sker noget sjældnere for Dahlhaus, der indtog et kritisk-reflekterende standpunkt i forhold til den musikalske og videnskabelige tradition, som han på den anden side var dybt indfældet i.

Med det andet kapitel om diskurser bliver perspektivet bredt lidt ud fra musikvidenskaben til de to store retninger inden for det 20. århundredes humaniora, nemlig strukturalisme og poststrukturalisme, dog uden at tabe musikken af syne. Som en interessant repræsentant for strukturalismen tager Williams fat i Claude Lévi-Strauss, i hvis antropologiske arbejder musik altid har spillet en særlig rolle som et begreb at tænke op imod. Poststrukturalismen og mere specifikt dekonstruktionen repræsenteres ved Jacques Derrida og Paul de Man, hvis tænkning eksemplificeres ved en uenighed mellem dem om Jean-Jacques Rousseaus syn på italiensk og fransk musik og konsekvenserne af dette syn. Som en del af temaet om diskurser præsenterer Williams også forskellige nyere syn på spørgsmålene om, hvad den musikalske tekst er for en størrelse, og om partiturets autoritet.

I kapitlet om stemmer, som handler om musik som et medium, der konstruerer og udtrykker køn og krop, begynder navnene på prominente eksponenter for 'New Musicology' for alvor at dukke op, såsom Suzanne Cusick, Susan McClary og Lawrence Kramer. Den musikvidenskabelige feminisme trange opvækstkår tilskriver Williams dels, at den vesteuropæiske musikalske kanon er mandsdomineret, dels – med reference til den amerikanske litterat Harold Bloom – at selve kanonformeringen i kraft af en ødipal struktur også er maskulin. Dette, parret med musikvidenskabens generelle uvilje mod indoptagelse af nye teoridannelser, kompletterer billedet af en hård opvækst. Når det drejer sig om køn, trænger spørgsmålet om essentialisme kontra de-essentialisme sig særligt på. Williams udpeger i den forbindelse, hvordan nogle feminister taler for en til tider graserende de-essentialisme og socialkonstruktivisme, samtidig med at de i deres analyser, måske

for at få politisk gennemslagskraft, rent faktisk kommer til at essentialisere netop køn.

Musik og identitet er udpræget blevet diskuteret i forbindelse med populærmusik. I kapitlet om identiteter sætter Williams derfor af ved at trække Adorno ud af stalden igen, fordi Adorno som en af de første overhovedet beskæftigede sig kritisk med populærmusik. En omtale af Simon Friths og Angela McRobbies studier af rock og seksualitet danner derefter udgangspunkt for en bredere redegørelse for synsvinkler på musik og identitetsdannelse i forbindelse med bl.a. sort musik, Madonna og k.d. lang.

I kapitlet om steder behandler Williams musikvidenskabens positioner i forholdet mellem vestlig og ikke-vestlig musik. Hvor musik-etnologien studerer ikke-vestlig musik, som den opleves af deltagerne, nævner Williams først en anden retning som studierne kan tage, nemlig en orientalistisk eller post-kolonial, som beskæftiger sig med, hvordan ikke-vestlig musik influerer og repræsenteres i vestlig musik. Williams gør også god ret ved at fremhæve musiketnologiens bedrifter mht. studiet af musik som kultur, længe før den 'nye' musikvidenskab viste sig og gjorde det synspunkt fashionabelt.

Det afsluttende kapitel om positioner opholder sig ved de store teoretiske linier, nemlig oppositionen mellem modernisme og postmodernisme. Denne opposition, mener Williams, er blevet overdrevet af populistiske retninger inden for postmodernismen, og han fremhæver rationalitetskritikker som fremført af Adorno og Horkheimer og i mindre grad af Michel Foucault som eksempler på en mere nuanceret stillingtagen. Williams introducerer også debatten i starten af 1990'erne mellem de to postmodernister Lawrence Kramer og Gary Tomlinson om, hvad postmodernisme kan siges at være i en musikvidenskabelig sammenhæng. Kapitlet går mod slutningen tættere på et specifikt musikeksempel med en diskussion af den historiske og kulturelle kontekstualisering af Beethovens femte symfoni, der især trækker på Scott Burnhams og Lawrence Kramers arbejder.

Williams fremfører gang på gang i løbet af *Constructing Musicology* nuancerede, velfabulerede og fornuftige betragtninger, der samtidig med at udpege de efterhånden helt åbenlyse mangler og problemer ved den traditionelle musikvidenskab ikke falder i den modsatte grøft og blindt annammer alt, hvad der virker nyt og fashionabelt.

I modsætning til de fleste andre redegørelser og diskussioner af fx Lévi-Strauss eller Derridas tænkning har Williams fundet eksempler, hvor deres tænkning udfolder sig i forhold til musik. Dette er et rigtig godt greb, som afliver refleksindvendingen fra musikvidenskabelig side om, at Lévi-Strauss' strukturalisme eller Derridas dekonstruktion intet har med musik at skaffe. Faktisk formår Williams at vise sådanne tænkeres relevans for det musikvidenskabelige arbejde, samtidig med at han udpeger uhenigtsmæssigheder i måden, hvorpå de bruger musik i deres argumentation.

Hvis man kan acceptere præmissen om, at det er en introduktion til den 'nye' musikvidenskab og ikke et langt, dybdeborende og kritisk værk, får *Constructing Musicology* denne anmelders varmeste anbefalinger med på vejen. Den er en vigtig sammenfatning af de nyudviklinger, som fandt sted i musikvidenskabens i 1990'erne, og for både musikforskere og -studerende kan den tjene til både oplysning og som katalog over nyere tiltag inden for disciplinen. Nye læsere med interesse for 1990'ernes teoretiske udviklinger inden for den angloamerikanske musikvidenskab kan med fordel begynde her.

Thomas Blomseth Christiansen

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag: *Musik-etnologi – en introduktion* (Skrifter utgivna av svenskt visarkiv 16). Gidlunds Förlag, Hedemora 2002. 168 s., ill., ISBN 91-7844-358-X.

Musiketnologi er et fag, der vækker stadig større interesse, både i vores hjemlige akademiske verden og udenfor. Alligevel er der langt imellem oversigtsbøger om emnet på de skandinaviske sprog. Den sidste samlede fremstilling på dansk er Poul Rovsing Olsens *Musiketnologi* fra 1974, og faktisk er Dan Lundbergs og Gunnar Ternhags nye bog den første præsentation af emnet på svensk. De to forfattere er begge docenter i musikvidenskab og har sammen udgivet bøgerne *Folkmusik i Sverige* (1996) og *The Musician in Focus: Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology* (2000).

Lundbergs og Ternhags erklærede mål med bogen er at udvide den plads, som musiketnologien har i undervisningen. Derudover har forfatterne to udgangspunkter: For det første at betone det europæiske perspektiv som modvægt til det nordamerikanske, der ellers domi-

nerer inden for faget; for det andet at forsyne læseren med viden om musiketnologiens foregangsmænd og deres arbejde. Det indledende kapitel definerer musiketnologi som videnskab og beskriver fagets historie. Derefter følger kapitler om musikkens betydning i det moderne informationssamfund, om feltarbejde, om notation og transskription og om historisk orienteret musiketnologi. De sidste kapitler i bogen omhandler hhv. musikanalyse og kulturanalyse. Hvert kapitel afsluttes – meget praktisk – med forslag til relevant litteratur inden for det pågældende emne.

Selv om faget i sin moderne form har mere end 50 år på bagen, er musiketnologien stadig uhyre optaget af at definere sig selv som videnskab. I Lundbergs og Ternhags definition handler musiketnologien “om att studera musikuttryck i olika kulturer, men också kulturuttryck i själva musiken” (s. 9). Efter diskussionen om definitioner følger en kort gennemgang af musiketnologiens historiske rødder tilbage til renæssancens opdagelsesrejser og den tidlige romantiks opdagelse af begrebet ‘folk’. Disse to perspektiver – det fjerne og det nære – har præget faget lige siden.

Et andet emne, der har præget musiketnologien fra starten, er feltarbejdet. Det er samtidig et af de aspekter, der klartest adskiller faget fra ‘ren’ musikvidenskab. Musiketnologi er langt fra det eneste fag, der benytter sig af metoden, men ifølge Lundberg og Ternhag har musiketnologer nogle klare fordele frem for andre feltarbejdere: Musik er ofte en meget offentlig del af et samfund og derfor ikke så svært at få adgang til som mere følsomme, private emner. Desuden er musik i sin natur performativ, og musikere i de fleste kulturer har derfor ikke noget imod at have tilhørere, heller ikke når disse er forskere med notesblok og båndoptager.

De senere årtiers forandringer i feltarbejdet er ifølge forfatterne sket på især tre områder: Definitionen af felten, relationen til feltens folk samt integreringen af feltarbejdet i forskningsprocessen. Det refleksive feltarbejde, som er et af paradigmerne i moderne musiketnologi, sammenlignes med et puslespil: Hvor det før var nok at se det færdige billede, kræves det i dag, at man kan se, hvordan de enkelte stykker blev sat sammen, og ikke mindst hvem der deltog i processen.

I kapitlerne om feltarbejde er der et emne, der slet ikke berøres, nemlig de særlige forhold ved at lave feltarbejde i den kultur, man betrag-

ter som ‘sin egen’. Dette er et emne, som bl.a. den danske antropolog Kirsten Hastrup har skrevet en del om. Hendes grundholdning er, at man ikke både kan være subjekt og objekt – ‘namer’ og ‘named’ – og at det derfor kræver stor distancering at lave feltarbejde hjemme. Når denne problemstilling ikke nævnes i bogen, skyldes det formentlig, at megen musiketnologisk forskning i Sverige og Norge netop bygger på lokalt feltarbejde, og at det ikke anses for at være problematisk.

Et beslægtet emne er diskussionen om termerne ‘emic’ og ‘etic’, som er adopteret fra lingvistikken og ofte bruges synonymt med insider- og outsider-perspektivet. Lundberg og Ternhag bruger bl.a. begreberne i forbindelse med musikkulturanalyse, hvor de foreslår, at man kan opnå større intellektuel klarhed ved at skifte mellem aktørernes og forskerens synsvinkel – hhv. ‘emic’ og ‘etic’. Dette skift er tilsyneladende lige så problemfrit for dem som at skifte mellem to par briller. Flere forskere (foruden Hastrup, bl.a. kulturanthropologen Roger Keesing) har imidlertid peget på, at dette skift ikke er muligt – at vi aldrig kan tage vores egne ‘kulturelle briller’ helt af, men kun håbe på at lære noget om dem ved at se på, hvordan de andres briller ser ud.

Et af bogens mest interessante kapitler hedder “Fältarbete i det förflutna” – det, man på dansk kunne kalde historisk musiketnologi. Heri argumenterer forfatterne overbevisende for, at arkivarbejde også er en form for feltarbejde. De nævner dog stort set ikke de potentielle mangler ved denne form for forskning: Den manglende mulighed for at efterprøve teorier hos informanterne i en dialogisk arbejdsform, samt det forhold, at de mere personlige overvejelser omkring feltarbejdet sandsynligvis ikke er beskrevet i det oprindelige materiale. Refleksiviteten kan derfor kun findes i den moderne forskers forhold til arkivmaterialet, ikke i den oprindelige feltarbejders forhold til felten. Lundberg og Ternhag mener imidlertid, at musiketnologer ved hjælp af almindelig kildekritik kan ‘åbne’ materialet, så det kan bruges på lige fod med nutidige feltoptagelser. Selv om det kan diskuteres, om dette er så simpelt, som det lyder, er det ikke svært at forstå forfatterens begejstring. For kunne man finde en måde at overvinde de teoretiske komplikationer på, ville der åbne sig et sandt skatkammer af materiale, der ellers ligger og samler støv i arkiver verden rundt.

Bogens afsluttende kapitler handler om musikanalyse og kulturanalyse. Kapitlet om musikanalyse er overskueligt og – som bogen i øvrigt – fyldt med velvalgte eksempler fra hele verden. Alan Lomax og John Blacking fremhæves som eksempler på hhv. kvantitativ og kvalitativ analyse, Lomax med sit ‘cantometrics’-system fra 1960’erne og Blacking med sin bog *Venda Children’s Songs* fra 1967, hvori han bruger Vendaernes egne kategorier som udgangspunkt. Disse to fremtrædende musiketnologer er ikke valgt tilfældigt, for Lundberg og Ternhag argumenterer her imod Nicholas Cook, som i sin bog *A Guide to Musical Analysis* (1987) opstiller to hovedretninger inden for sammenlignende musikanalyse: Den strukturalistiske og den funktionalistiske metode, netop eksemplificeret ved hhv. Lomax og Blacking. Cook er meget skeptisk over for begge retninger, men ifølge Lundberg og Ternhag er det ikke relevant at tale om en så skarp polarisering inden for musiketnologien i dag, men snarere om studier på hhv. kollektivt niveau og individniveau. Musiketnologien er, som de siger, en meget ekspektisk videnskab, og de fleste studier kombinerer metoderne.

Begrebet kulturanalyse behandles først allersidst i bogen, hvilket godt kan undre lidt, når hele kulturbegrebet som sådan er så afgørende for moderne musiketnologi. Musikanalysens skift i fokus fra musik som objekt til musikudøvelse som proces finder her sin parallel i kulturanalysens skift fra kultur til kulturalisering. I musikkens verden kunne ‘musikskulturalisering’ derfor godt blive fremtidens studieobjekt.

Til at definere indholdet af en musikkultur bruges Alan Merriams berømte model fra 1964, som opdeler musikken i tre analyseniveauer – lyd, adfærd og begrebsdannelse. Forfatterne beskriver modellen som “endnu brugbar” og nævner Mark Slobin og Jeff Todd Titon, som i deres bog *Worlds of Music* fra 1984 bygger oven på modellen. Den mest markante kritik af Merriams meget udbredte model er imidlertid Timothy Rices artikel “Toward a Remodelling of Ethnomusicology” (*Ethnomusicology* 31/3 (1987)), som af Lundberg og Ternhag kaldes for “ett slags programforklaring till den moderna musiketnologin” (s. 21). Det er derfor temmelig overraskende, at forfatterne slet ikke nævner Rices kritik af Merriam, som ellers er hele fundamentet for Rices model. I øvrigt har der her sneget sig en faktuel fejl ind: Forfatterne giver Owe Ronström æren for at have omformet Rices op-

rindelige formulering til en “tankeväckande modell”, hvor variablerne stables oven på hinanden. Men Rice præsenterer faktisk selv denne udbygning af modellen i en note i sin artikel.

En af bogens styrker er dens beskrivelse af musikkens funktioner og betydninger i forskellige sammenhænge. Begreber som globalisering og homogenisering stilles over for lokalisering og diversificering, og forfatterne beskriver, hvordan der sker en ‘løskobling’ af kulturelle former og betydninger, sådan at musikken ‘relokaliseres’ i nye sammenhænge. Musik som udtryksform bliver mere standardiseret, samtidig med at lokale musikalske symboler og former dyrkes for deres unikke særpræg. To af bogens konklusioner er her værd at tage frem: For det første at musikken har ekstra stor betydning i flerkulturelle samfund i dag, fordi den fungerer som identitetsmarkør for grupper og individer; for det andet at musikkens formidable evne til at fange menneskers opmærksomhed giver den en central plads i moderne økonomisk teori, fordi begrebet opmærksomhed er en af de allermest eftertragtede ressourcer i informationssamfundets bombardement af indtryk.

Musiketnologien som videnskab har i løbet af de sidste 100 år udviklet sig fra Guido Adlers ‘sammenlignende musikvidenskab’ til studiet af emner som menneskets identitet og musikkens bidrag til samfundsøkonomien. Faget er – med Lundbergs og Ternhags ord – rykket fra samfundsforskningens udkant og helt ind i dens centrum. Det er ikke mere forbeholdt fjerne og eksotiske kulturer, og med de senere års inddragelse af vestlig populærmusik og klassisk musik er det for alvor blevet et studie af hele verdens musik. I den sammenhæng kunne det have været interessant med nogle flere betragtninger om forholdet mellem musiketnologi og klassisk musikvidenskab – om de to fag rent faktisk nærmer sig hinanden, eller om det bare ser sådan ud.

Alt i alt er Dan Lundbergs og Gunnar Ternhags bog en overskuelig, velskrevet og meget tilgængelig introduktion for den, der gerne vil lære musiketnologien at kende fra en hjemlig synsvinkel. For det europæiske perspektiv i bogen, som nævnes i forordet, er først og fremmest nordisk, og især svensk. Undervejs inddrages mange interessante eksempler fra musiklivet i Sverige, lige fra spillemænd på landet til tyrkere i Stockholm. Og forfatternes begejstring for musikken – og musikerne – skinner tydeligt igennem.

Kirsten Møllerup

Maj Palmberg & Annemette Kirkegaard (eds.): *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with The Sibelius Museum / Department of Musicology, Åbo Akademi University 2002. 182 s., ill., ISBN 91-7106-496-6.

På forsiden af denne udgivelse ses den gådefulde nigerianske musiker Bisade Ologunde kendt under navnet Lágbájá, hvis cd-trilogi *We, Me* og *Abami* trækker på genrer så forskellige som jazz, soul, hip hop og kletzmer. Han er maskeret, og hans ansigtsløse musiker-persona er en udtalt kontrast til hans forgængere, de store mænd, der har præget Nigerias nyere musik: King Sunny Adé, kongen over jùjú, der iscenesætter sig selv som en blanding af *praise singer* og storkøbmand, og Fela Anikulapo-Kuti, præsidenten over afro-beat, der udråbte sin egen republik, *Kalakuta*, fra sin natklub i Lagos-kvarteret Ikeja; en parodisk protest mod rækken af nigerianske diktaturregimer baseret på ran og korruption. I tilfældet Fela Kuti smeltede den indre og den ydre person sammen i en højtråbende *performer* med et ironisk forhold til den musikalske Yoruba-tradition, han trak på, mens Lágbájá uden denne distance udnytter et af den samme kulturs stærkeste symboler, masker fra Egúngún-maskerader. Selve ordet lágbájá betyder ifølge hans alter ego "ingen", "nogen", "alle" eller "enhver" alt efter sammenhængen. Ologunde ønsker, at hans *persona* skal give stemme til Nigerias millioner i en situation, hvor voldsom politisk ustabilitet betyder, at almindelige mennesker er ved at miste deres historisk tilvejebragte identitet.

Hvilke socialhistoriske ryk denne markante forskel på den yngre og de ældre musikere er udtryk for, kan man læse om i Christopher Watermans "Big Man, Black President, Masked One: Models of the Celebrity Self in Yoruba Popular Music in Nigeria". Artiklen sammenkæder på forbilledlig vis kultur- og musikteori med en dyb forståelse for Yoruba-folkets kosmologi og personopfattelse. Waterman er en af veteranerne og stjernerne inden for den moderne ikke-museale musikforskning i Afrika, og hans artikel er den første af en række glimrende bidrag i Mai Palmbergs og Annemette Kirkegaards antologi *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*.

Bogen præsenterer et udvalg på 11 artikler fra en konference om afrikansk musik i samfundsmæssig kontekst afholdt i Finland i 2000. Kon-

ferencen beskæftigede sig med musik og identitet, musik som modstand og musikkens forhold til globalisering. I en kort indledning diskuterer Annemette Kirkegaard musik, historie og identitet. Hun skitserer hovedtendenser i tidligere vestlige tilgange til fremmed musik. Indtil 1950 så musikforskere afrikansk musik i et evolutionært perspektiv og interesserede sig især for dens formelle egenskaber. Derfra vendte interessen sig mod musikkens samfundsmæssige indlejring og mod spændingen mellem egen og fremmed(artet) musik. Hun diskuterer risikoen for essenstænkning når musik klassificeres etnisk og nationalt, og lander på et synspunkt der siger, at det er nødvendigt at supplere indholdsanalyse med "both the social and the musical layers of performance in order to understand the overall meaning of the music culture" (s. 10). *Performance* bliver et nøglebegreb, som sammenfatter musikkens formelle/indholdsmæssige side og dens kropslige, sociale, institutionelle og udadvendte dimensioner.

En stor del af den behandlede musik kan ikke høres i vores del af verden, men artiklerne viser både, hvor produktiv, vidtspændende og talentfuld den afrikanske musikscene er, og hvor givtig en historisk/sociologisk tilgang til dens stil, genrer, institutioner og musikere er. Det gælder Simon Akinde's "Playing it 'Loud and Straight'", om den rolle unges præference for reggae (inkarneret i tilbedelsen af stjernen Alpha Blondy) og zouglou har haft i de nylige kup og modkup i Elfenbenskysten, og John Collins' beslægtede redegørelse for musikken som faktor i generationsopgør i Ghana. Allerede i 1950'erne lod grupper af uddannede, arbejdsløse unge sig hyre til at optræde i de berømte *highlife guitar bands* og *concert parties*. Musikerprofessionen var ringeagtet, men den tiltrak unge mænd og kvinder, som blev indflydelsesrige gennem musikken. Som alle andre steder er der også i dag i Vestafrika en tæt forbindelse mellem ungdom, musik, subkultur, mode og kriminalitet. Ndiouga Bengas kendskab til Senegals populærmusik, som han diskuterer i "The Air of the City Makes Free? Urban Music from the 1950s to the 1990s in Senegal. Variété, Jazz, Mbalax, Rap", er lige så stort som veteranen John Collins' til Ghanas. Hans beskrivelse af den måde, hvorpå rap og hip-hop tilpasses lokal sensibilitet er især spændende.

David Coplan blev kendt for sin bog om Sydafrikas populærmusik *In Township Tonight* (1985), som belyste den store gensidige indfly-

delse mellem sort amerikansk og sydafrikansk musik. Hans bidrag til *Playing with Identities* er en inspireret gennemgang af zulu-genren maskanda (afrikans for musikant), som er mindre by-baseret end den mere 'jazzede' genre mbaqanga, som Miriam Makeba og Hugh Masakela har gjort berømt. Coplan kalder maskanda Sydafrikas traditionelle populærmusik, og hans beskrivelse af genren gør alle rigide begreber og panderynken over forholdet mellem tradition og modernitet overflødige: "Electric guitars, basses and keyboards, penta- and hexatonic scales, and staggered linear melodic polyphonies; shiny drum kits thumping out rhythms of centuries-old stomping dances; leopard tails, antelope skin or string skirts with sneakers and spandex underwear, miraculously balanced beaded headdresses and Kangol caps worn backwards, rhythmically bouncing, nude ... breasts, antiphonal lead vocalists and a chorus of back-up singers, synchronized hip swinging and stealthy Afro-Christian step-dancing: all are part of Zulu traditional popular music" (s. 104). Coplan belyser radio- og tv-mediets betydning for den traditionelle musiks popularitet i Sydafrika, især det ugentlige tv-program *Ezodumo*, og slutter sin artikel med en politisk perspektivering: Populærmusik er en af de industrier i Afrika, hvor partnerskabet mellem vestlig teknologi og organisation og afrikanske kulturelle ressourcer har størst økonomisk potentiale. På baggrund af afrikansk musiks høje kvalitet og store udbredelse mener Coplan, at kampe, der er tabt inden for politik og økonomi, kan vindes på det kulturelle område. Når det gælder Sydafrika understøttes udbredelsen af maskanda og andre populære genrer af rastapræget pan-afrikansk ideologi og af præsident Mbekis programmatisk ambition om en afrikansk renæssance.

Artiklerne om Tanzanias orkestrale taarap-musik, Kap Verdes sørgmodige morna og saudade-tradition, som vi kender fra Cesaria Évora, og kvindelige mbira-musikere fra Zimbabwe baserer sig på omfattende empiriske arbejder – interviews, arkivstudier og diskografier. Lige så spændende er uganderer Sylvia Nannyonga-Tamusuzas analyse af en enkelt sang, "Kayanda", historien om en immigrant fra Burundi, som i sit musikalske udtryk bliver en allegori over brandfarlige emner som fremmedhad, køn og nationalisme i Uganda. Det ville have været rart med en artikel om Congos populære rumba, også kendt som soukous, genren der er

krydset frem og tilbage over Atlanten og som hele Central- og Østafrika lytter og danser til.

I sin indledning tilslutter Annemette Kirkegaard sig Christopher Watermans synspunkt, at afrikansk populærmusik og dens udøvere er udtryk for "kropsliggjort teori" og "tanker-i-bevægelse", og at musikken er mere sofistikeret end de tankefigurer og den prosa, der forsøger at indfange den. Som læser er man dog taknemmelig over forskernes bestræbelser på at sætte ord på musikken. Bogen er en enestående chance for at få et detaljeret kendskab til Afrikas musik, instrumenter og stjerner, og et interessant indblik i musikkens betydning for de forskellige nationers og regioners politiske kultur.

Bodil Folke Frederiksen

NODER

Jens Henrik Koudal (ed.): *Andreas Kirchoff: Sonata a 4, Suite a 4, Sonata a 6*, continuostemme ved Eilif Zachariassen, www.sheetmusicnow.com, Amazing Music World, copyright 2002. 56 s., 84 s., 76 s., \$ 10,50, \$ 11,50, \$ 13; 'download'-tid: uoplyst.

Det er ingen hemmelighed, at mange traditionelle musikforlag har svært ved at få nodeudgivelser – specielt noder, der henvender sig til et smallere publikum, eller som ikke er omfattet af de givtige rettigheder – til at give et rimeligt overskud. Det er derfor heller ingen overraskelse, at mange søger nye veje for at effektivisere arbejdet og for at reducere udgifterne. Amazing Music World har fundet en niche. De sælger og leverer noder over internettet, hvilket er en original ide med interessante perspektiver. Uanset hvor man befinder sig i verden, kan man bestille og betale over nettet, hvorefter man får adgang til at udskrive de værker, man har købt.

Amazing Music World har blandt andet valgt at udgive Andreas Kirchoffs kammermusik fra ca. 1664, hvilket er meget prisværdigt, da det er yderst sjældent, man ser udgivelser af 'dansk' musik fra det syttende århundrede. Besætningen er for strygere (violin(er), to bratscher, violone og continuo) og er typisk for franskinspirerede ensembler i Nordeuropa i midten af 1600-tallet. Musikken, der kun har været tilgængelig i manuskript, er udgivet med forord, partitur, stemmemateriale (inklusive en realiseret continuostemme), en interessant artikel om

Kirchoff, kildebeskrivelse, revisionsberetning og en komplet faksimile – alt i alt et omfattende materiale udstyret med en detaljerighed svarende til, hvad man finder i traditionelle praktisk-videnskabelige udgivelser.

For udgaven står seniorforsker Henrik Koudal og cembalist og organist Eilif Zachariassen. De redaktionelle retningslinjer holder sig til den praksis, man anvender inden for tidlig musik. Continuostemmen er let – ikke original men pædagogisk, idet den levner plads til den habile musiker, der kan arbejde videre med stemmen, og til amatører, der kan spille continuo, som den er. De revisioner, der er foretaget, er fornuftige. Principperne for fortegn er dog ikke altid fulgt stringent, idet nogle af de originale er bibeholdt, skønt der ikke er tvivl om, hvad tonenhøjden er, mens andre er blevet fjernet (fx *Suite a 4*, partitur s. 12, t. 7-9, jf. med faksimile s. 36). Redaktorerne har valgt at modernisere #, således at der skelnes mellem # og ♯, men kun i strygerstemmerne; i continuostemmen er # bibeholdt som det gamle symbol for ♯. Ikke alle ændringer er noteret i revisionsapparatet: i manuskriptet (faksimile, s. 36) har continuostemmen i lighed med violonen en noteret bue, som stiltiende er fjernet i netudgaven (*Suite a 4*, partitur s. 14, t. 23). Til gengæld bliver læseren gjort opmærksom på, at en af de originale violinstemmer samt en bratschstemme mangler en fermat. Redaktøren nævner også, at der ikke er dynamiske angivelser i originalen. Notation af dynamik ville have været usædvanligt for 1600-tallet, og derfor virker bemærkningen overflødig. Derimod kunne notationen af buevibrato, som forekommer flere gange, have været nævnt; de fleste moderne strygere ved ikke, hvordan det skal udføres. Konklusionen er dog, at redaktorerne arbejder vellykket.

Desværre er den engelske tekst for dårlig og irriterer læseren ved at være mangelfuldt genarbejdet. Det er ærgeligt, når man tænker på det høje niveau, som selve noderevisionen befinder sig på. Der er forvirring om engelske verbalendelser ("-ise/-ize"), og oversætteren har både brugt britisk-engelsk (fx "centre") og amerikansk-engelsk (fx "center"). Der er en del forkerte oversættelser: "an finishing mark" som bør være "a double bar-line", "leaf" = "folio", "finishing chord" = "final chord", "court con-

ductor" = "chapel master", "city musicians" = "town waits", "1680's" = "1680s" og "hand-written form" er vel egentlig "manuscript"? Opstilling af henvisninger i fodnoterne er ikke stringent, og nogle er forkerte: *The New Grove* er åbenbart udkommet både i 2000 og 2001; en anden reference mangler trykkeår; en tredje mangler sidetal; Hammerichs bog *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof* er fra 1982 (recte 1892).

Det er tydeligt, at forlaget har anvendt nodeprogrammet Finale uden ændring af 'default'-indstillingerne (fx er taktstreg, halse og buer for tynde og dermed svære at læse). Der er en del typografiske fejl: gennemgående taktstreg, halsretning, placering af punkteringer og bindebuer ved notation af to stemmer på samme system, bjælkers placering under eller på nodelinjer og brugen af helnodepausepunkteringer. Forlaget burde have konsulteret de talrige nodestikkerlæreboget, som findes. Især på grund af mulighederne med computersats er nodestikkerfaget efterhånden blevet hvermandseje, og den specialiserede viden, som kræves, er hastigt ved at forsvinde. Der er således et stort misforhold mellem den videnskabelige kvalitet og nodematerialets ufærdige fremtræden. Der skal gribes til en grundig oprydning, når det gælder en konsistent praksis med hensyn til typografi, en bevidst stillingtagen til nodeæstetik og ikke mindst oversættelse – detaljer, som kunne afsløres ved en grundig korrekturlæsning.

Hvis disse detaljer havde været i orden, ville en sådan netudgivelse så have en *raison d'être*? Meget afhænger af den printer, man 'downloader' materialet til. Udskriften skal være af høj kvalitet (laserprinter, min. 600 dpi), og det vil være en fordel, hvis papirkvaliteten er bedre end den, man sædvanligvis bruger til printeren. Det vil også være et plus, hvis man kan printe ud på begge sider, og for disse tre værkers vedkommende dermed formindske den 2,5 cm høje papirstak betydeligt. Dernæst skal materialet indbindes for at undgå et løsladssystem med sider, der kan falde ned af stativet, når man spiller. Selv om prisen for de tre værker er billig, kræver internetmediet en større arbejdsindsats for at færdiggøre materialet til praktisk brug. Fordelene ved at købe en dyrere, traditionelt indbundet node, fremstillet på tykkere papir og trykt på begge sider er således stadig ganske tiltrækkende.

Peter Hauge

Bibliografi 2002

Ved Anne Ørbæk Jensen

Bibliografien er primært baseret på spørgeskemaer. Den har et dobbelt sigte, nemlig at registrere dels danske musikforskeres videnskabelige produktion, dels udenlandske musikforskeres publikationer vedrørende dansk musik. Der optages kun titler udkommet i 2001 og 2002. Følgende publikationer medtages som hovedregel ikke: Utrykte universitetsspecialer, avisartikler, anmeldelser, cd-booklets samt leksikonartikler.

I. BIBLIOGRAFISKE PUBLIKATIONER

Anne Ørbæk Jensen: "Bibliografi 2001", *DÅfM XXIX*, s. 134-43

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

Birgitte Alsted 60 år
Birgitte Alsted 60 år. Kvinder i Musik. Årskrift (December 2002), 128 s.

Cæcilia V
Cæcilia V (1998-2001) red. af Thomas Holme Hansen, C.C. Møller og Steen K. Nielsen. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus [2002], 290 s.

DÅfM XXIX
Dansk Årbog for Musikforskning XXIX (2001) red. af Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen og Morten Michelsen. Dansk Selskab for Musikforskning (i kommission hos Engstrøm & Sødning Musikforlag), København 2002, 147 s.

M&F 27
Musik & Forskning 27 (2002), red. af Peter Woetmann Christoffersen og Søren Møller Sørensen. C.A. Reitzels Forlag, København 2002, 156 s.

Mangfoldighedsmusik
Mangfoldighedsmusik. Omkring Per Nørgård, red. af Jørgen I. Jensen, Ivan Hansen og Tage Nielsen. Gyldendal, København 2002, 298 s.

Musik til tiden
Musik til tiden 75 år. Det Jyske Musikkonserverium 1927-2002, red. af Karl Aage Rasmussen og Steen Brandt Nielsen. Det Jyske Musikkonserverium, Århus 2002, 165 s.

Musikpædagogiske refleksioner
Musikpædagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen 60 år. Red. af Sven-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen, Harald Jørgensen og Bengt Olsson. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2002, 292 s.

NMC 2000
13th Nordic Musicological Congress Aarhus 2000. Papers and Abstracts. Ed. by Thomas Holme Hansen. (Studies & Publications from The Department of Musicology, University of Aarhus VII), Århus 2002, 180 s.

III. MUSIKHISTORIE

GENERELT
Kurt Balle Jensen: *Noder og unoder i Silkeborg. Byens musikliv gennem 150 år*. [Uden forlag], Silkeborg 2002, 288 s.

Kirsten Klitgård og Børge Mørk: *Brage 1852-2002*. Musikforeningen Brage, Randers 2002, 183 s.

Nils Holger Petersen: "Lutheran Tradition and the Medieval Latin Mass", *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*, red. af Eyolf Østrem, Jens Fleischer and Nils Holger Petersen. Special issue of *Transfiguration. Nordisk Tidsskrift for Kunst og Kristendom* (2002) s. 35-49

Peter Ryom: *Kirkemusikleksikon*. Christian Ejlers' Forlag, København 2002, 221 s.

Frederick Key Smith: *Nordic Art Music – from the Middle Ages to the Third Millennium*. Praeger Publishers, Westport, Conn. og London 2002, 193 s.

FØR CA. 1600
Peter Woetmann Christoffersen: "Josquin og stemmernes klang. Et forslag om analyse af vokal instrumentation", *M&F 27*, s. 7-24

Ole Kongsted: "Det Kongelige Kapels ældste kapelmester identificeret", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 15/1 (2002) s. 53-58

Nils Holger Petersen: "Liturgi som interartielt fenomen", *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, ed. by Hans Lund. Studentlitteratur, Lund 2002, s. 119-27

CA. 1600 TIL CA. 1910

Jette Barnholdt Hansen: "Il canto sulla lira. Overhorte klange fra et mundtligt univers", *Cecilia V*, s. 111-48

Jette Barnholdt Hansen: "Fra inventor til fortolker. De første hofoperaers prologer i brydning mellem to kulturer", *Rhetorica Scandinavica* 21 (Marts 2002) s. 27-41

Emilie Demant Hatt: *Fornarsbolger. Erindringer om Carl Nielsen*, red. af John Fellow. Multi-vers, København 2002, 192 s.

Carsten E. Hatting: "Das klavierbegleitete Sololied des 19. Jahrhunderts in Dänemark", *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900*, hrsg. von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck und Lutz Winkler (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 10). Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin 2002, s. 147-55

Peter Hauge: "Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art", *DÅFM XXIX*, s. 9-36

Sven Rune Havsteen: "Aspects of Musical Thought in the Seventeenth-Century Lutheran Theological Tradition", *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*, red. af Eyolf Østrem, Jens Fleischer and Nils Holger Petersen. Special issue of *Transfiguration. Nordisk Tidskrift for Kunst og Kristendom* (2002) s. 151-69

Sten Høgel: "Sophie Schulins nodesamling på Frederiksdal Slot. Anden del: Beskrivelse af nodesamlingen og lister over de bevarede musikaler", *M&F* 27, s. 109-24

Eva Maria Jensen: "Eschatological Aspects in Music: 'The Dream of Gerontius' by Edward Elgar", *Voicing the Ineffable*, ed. by Siglind Bruhn (Interplay Series 3). Pendragon Press, Hillsdale, New York 2002, s. 133-56

Niels Martin Jensen: "Andreas Peter Berggreen (1801-1880): ein dänischer 'Liedermann des Volks'", *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen*

1750 und 1900, hrsg. von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck und Lutz Winkler (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 10). Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin 2002, s. 157-70

Niels Martin Jensen: "Kunstlied und Volkslied in Dänemark zur Goethezeit", *Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang Goethe. Lyrik und Musik*, hrsg. von Hermann Jung. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, s. 167-82

Ole Kongsted: "Codex Rattus Helsingorensis! – eller gefundenes Fressen i Skt. Olai", *Helsingør Kommunes Museer Årbog* 2001 (2002) s. 27-34

Hans Kuhn: "Gesang mit beschränkter Schlagkraft: Jørgen Malling, ein Wanderer zwischen Heimat und Fremde", *Kuriosum als Erkenntnis*, hrsg. von Andrea Hübener & Erich Unglaub (Flenscreen 5), Flensburg 2002, s. 85-97

Helena Ljunggren: "Komposition og køn omkring år 1900", *Birgitte Alsted 60 år*, s. 53-76

Bo Marschner: *Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners*. Habilitationsschrift. (Studies & Publications from The Department of Musicology, University of Aarhus VI), Aarhus University Press, Århus 2002, 480 s.

Bo Marschner: "Gåden om gåden. 100 års spekulationer omkring Edward Elgars 'Enigma'-variationer", *Cecilia V*, s. 19-52

Finn Mathiassen: "Niels W. Gade og hans eftermæle. Forelæsning ved Aarhus Universitet i anledning af Musikvidenskabeligt Instituts 50-års jubilæum, den 22. November 1997", *Cecilia V*, s. 9-17

Nils Holger Petersen: "Freedom, Oppression, and Celebration: Rossini's 'Guillaume Tell'", *Medievalism: The Year's Work for 2001*, ed. by Gwendolyn Morgan (Studies in Medievalism) Bozeman, Montana 2002, s. 21-36

Nils Holger Petersen: "Intermedial Strategy and Spirituality in the Emerging Opera: Gagliano's 'La Dafne' and Confraternity Devotion", *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, ed. by Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth (Internationale Forschungen

zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 62). Rodopi, Amsterdam 2002, s. 75-86

Nils Holger Petersen: "Religiøse Aktualisering in Claudio Monteverdi's dramatischer Kantate 'Il combattimento di Tancredi e Clorinda'", Peter Tschuggnall (ed.): *Religion – Literatur – Künste II, ein Dialog*. Verlag Ursula Mueller-Speiser, Salzburg 2002, s. 347-57

Nils Holger Petersen: "Time and Divine Providence in Mozart's Music", *Voicing the Ineffable*, ed. by Siglind Bruhn (Interplay Series 3). Pendragon Press, Hillsdale, New York 2002, s. 265-86

Nils Holger Petersen: "Ritual og teologi i J.P.E. Hartmann og H.C. Andersens 'Liden Kirsten' (1846)", *Transfiguration. Nordisk Tidsskrift for Kunst og Kristendom* 3/2 (2001) s. 77-92

Karl Aage Rasmussen: "Schumann og den 'forrykte' tid", *Mangfoldighedsmusik*, s. 101-17

Hilding Ringblom: "Spørgsmålet om H.C. Andersens mulige nodeblindhed", *Anderseniana* 2001 (2002) s. 27-38

Heinrich W. Schwab: "Die Gattung *Hymne* um 1800. Eine Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne", *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz, 28.-30. Oktober 1999*, hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch (Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa 7). Studio, Sinzig 2002, s. 509-27

Heinrich W. Schwab: "Zur Spiegelung von Städten und Landschaften in den klavieristischen Reisepiècen des 19. Jahrhunderts", *Kongressbericht Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. bis 16. Juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster*, hrsg. von Ekkehard Kreft. Altenmedingen 2002, s. 112-43

Inger Sørensen: *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*. Gyldendal, København 2002, 430 s.

EFTER CA. 1910

Erik Bach: "Krønike fra årene 1992-2001", *Musik til tiden*, s. 69-84

Anders Beyer: "Komponist på skråplaner. Interview med Per Nørgård", *Mangfoldighedsmusik*, s. 11-40

Lars Ole Bonde: "Tugt og utugt på Aarhus Sommeropera – en tilstandsrapport", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/1 (2002/03) s. 16-27

Jens Brincker: *Det moderne og det ny. Musik-historier 1890-1950*. Systime, Århus 2002, 231 s.

Jens Brincker: "Jeronimi musikkulturelle betragtninger", *Musik til tiden*, s. 57-68

Erik Christensen: "Min slutning er min begyndelse. Interview med Per Nørgård januar-februar 2002", *Mangfoldighedsmusik*, s. 286-98

4 Komponister. Per Nørgård, Bent Sørensen, Niels Viggo Bentzon, Poul Ruders. Netpublikation på www.4komponister.dk

Michael Fjeldsøe: "Ein unbekannter Eisler-Schüler. Otto Mortensen (1907-1986)", *Eisler-Mitteilungen* 30 (Oktober 2002) s. 13-16

Michael Fjeldsøe: "Hans Werner Henze – et portræt", *Musikbøst 2002. Festival for ny musik 6.-10. november*. Programbog udg. af Ny Musik i Odense, Odense [2002], s. 33-43

Michael Fjeldsøe: "Otto Mortensen – de tidlige år", *M&F* 27, s. 75-108

Thomas Holme Hansen: "Konkurrencen om musik-docenturet i 1924 – en doku-soap med særligt henblik på Knud Jeppesen", *Cecilia V*, s. 53-110

Carsten E. Hatting: "Nekrolog, Dan Fog 11.8.1919-31.8.2000" *DÅfM XXIX*, s. 103-4

Fabian Holt: "Nekrolog, Erik Wiedemann 7.5.1930-2.3.2001" *DÅfM XXIX*, s. 108-9

Sten Høgel: "Nekrolog, Nils Schiørring 10.4.1910-3.10.2001" *DÅfM XXIX*, s. 104-6

Eva Maria Jensen: "Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. Litauisk maler og komponist set i et kulturhistorisk perspektiv", *M&F* 27, s. 125-42

- Eva Maria Jensen: "Schönberg-Kandinsky: Venskab, samarbejde og gensidig påvirkning i årene 1911-14", *Transfiguration. Nordisk Tidsskrift for Kunst og Kristendom* 3/2 (2001) s. 27-53
- Jørgen I. Jensen: "Signaler og dybder", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/8 (2001/02) s. 274-84
- Claus Møller Jørgensen: "Det Jyske Musikkonservatorium 1927-2002", *Musik til tiden*, s. 111-65
- Knud Ketting: "Carl Nielsen og Tivoli", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 41 (2002) s. 233-60
- Lutz Lesle: "Der ewige Drang nach Verwandlung. Komponieren nach der Natur: Der dänische Sinfoniker Vagn Holmboe", *Das Orchester* 50/1 (Januar 2002) s. 27-32
- Bo Marschner: "Nekrolog, Søren Sørensen 29.9.1920-20.11.2001" *DÅfM* XXIX, s. 106-8
- Henrik Marstal og Henriette Moos: "Den genfundne Plaetner", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/7 (2001/02) s. 238-49
- Erling Møldrup: "En fejring – i Tankerne. Om Per Nørgårds guitarværker", *Mangfoldighedsmusik*, s. 259-73
- Tage Nielsen: "Ekspansion og fornyelse. Det Jyske Musikkonservatorium de første tyve år efter statsovertagelsen", *Musik til tiden*, s. 27-40
- Helle Nina Pedersen: "Portrætsamtale med tre kvindelig nordiske komponister", *Birgitte Alsted 60 år*, s. 41-49
- Peder Kaj Pedersen: "Kulturradikale spor i dansk musik og musikpædagogik – Eller: hvorfor en musikhistoriker interesserer sig for musikpædagogik", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 59-74
- Mette Koustrup Petersen: "Livjatan – en drage fra undergrunden", *Birgitte Alsted 60 år*, s. 8-17
- Karl Aage Rasmussen: "Tyve år efter. En fødselsdagssamtale med Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/2 (2002/03) s. 38-50
- Per Erland Rasmussen: "Annette Schlünz – en klangkunstner", *Musikhøst 2002. Festival for ny musik 6.-10. november*. Programbog udg. af Ny Musik i Odense, Odense [2002], s. 54-59
- Sunleif Rasmussen: "Øerne i havet", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/1 (2002/03) s. 2-7
- Jørgen Reese: *Musik i Horsens 1930-2000*. Kreativt Center, Århus 2002, 118 s.
- Claus Røllum-Larsen: *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935. Studier i præsentationen af ny, især udenlandsk instrumentalmusik* 1-2. Museum Tusulanums Forlag, København 2002, 310 + 382 s.
- Heinrich W. Schwab: "Zwischen Tradition und Experiment. Zum Komponieren des Norwegers Olav Anton Thommessen", *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 41). Tutzing 2002, s. 1-13
- Esben Tange: "Musikalsk symbolisme. En indkredsning af symbolismen og en særlig musikalsk symbolisme inden for 'det moderne', *DÅfM* XXIX, s. 37-56
- Hans Peter Stubbe Teglbjærg: "En pragmatisk idealist", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/2 (2002/03) s. 66-68 og 77/3 (2002/03) s. 90-92
- Teresa Waskowska: "Poul Rovsing Olsen. Komponisten med den orientalske tone", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/3 (2002/03) s. 80-84

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

VIDENSKABSTEORI OG -HISTORIE

Marcia J. Citron: "American Musicology and the Culture of Change" samt kommentarer fra K. Olle Edström, Lisbet Torp og Annette Kirkegaard, *NMC* 2000, s. 24-47

Annette Jung: "Musikforskning ved Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet", *DÅfM* XXIX, s. 119-20

Henrik Karlsson: "Musikvetenskaplig förmedling" samt kommentarer fra Greger Andersson, Kirsten Sass Bak, Jens Brincker og Leif Jonsson, *NMC* 2000, s. 110-31

Frede V. Nielsen: "The Didactology of Music as a Field of Theory and Research", *Research Alliance of Institutions for Music Education. Proceedings of the Sixth International Symposium*, ed. by Harold E. Fiske. University of Western Ontario, London, Canada 2002, s. 101-14

Frederik Pio: "Dansk musikvidenskabs integration af Adlers stillkoncept. En ny betingelse for tænkningen af musikalsk subjektivitet i det 20. århundrede", *DÅFM XXIX*, s. 57-79

TEORI/ANALYSE

Carl Bergstrøm-Nielsen: *Experimental improvisation practice and notation 1945-1999. An annotated bibliography*. Netpublikation på <http://hjem.getznet.dk/intuitive/legnoluk.htm>

Jens Hesselager: *Sound and sense. The role of instrumentation in nineteenth- and twentieth-century conceptions of musical understanding*. Ph.d.-afhandling. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 2002, 225 s.

Erling Kullberg: "Wie ein Kind – Fra indfald til bifald. En semantisk studie af 1. sats af Per Nørgårds korværk", *Mangfoldighedsmusik*, s. 77-84

Carl Erik Kühl: *De jordiske toner. Foredrag om Gustav Mahlers musik*. Arbejdsrapporter fra Center for Kulturforskning, Aarhus Universitet 107/02 (April 2002) 37 s. Også som netpublikation på www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/publications/cek/jordiske_toner.pdf

Bent Lorentzen: "Pergolesis Hjemmeservice. En musikdramatisk studie", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 251-63

Carl Christian Møller: "Vinkler på månens mørke side", *Cecilia V*, s. 249-65

Steen Kaargaard Nielsen: "Hvad angår Chaka Khan i De Gule Sider... En kompositionsteknisk dissektion af Michael Torkes *The Yellow Pages* ledsaget af stilistiske og æstetiske betragtninger", *Cecilia V*, s. 201-48

Kirsten Flensborg Petersen: "Emil Telmányis tilføjelser i Carl Nielsens violinkoncert og fløjtekoncert", *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 41 (2002) s. 213-31

Kirsten Flensborg Petersen: "Stilistiske træk i Carl Nielsens violinkoncert, op. 33" *STM-online* 5 (2002). Netpublikation på www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_5/index.html

Søren Hallundbæk Schæuser: "Dette er ingen symfoni – hierarkisk øvelse over Per Nørgårds musik", *Mangfoldighedsmusik*, s. 221-33

Orla Vinther: "Tre udsættelser af Goethes *Erlkönig*: Weyse, Loewe og Schubert", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 221-50

ÆSTETIK/FILOSOFI

Thor A. Bak: "Per Nørgårds uendelighedsrække", *Mangfoldighedsmusik*, s. 207-16

Anders Bonde: *Tvetydighedens æstetik. Tre perceptive modstillinger i det tyvende århundredes kompositionsmusik*. Ph.d.-afhandling. Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, Aalborg 2002, 280 s.

Per Aage Brandt: "What is Music?", *NMC* 2000, s. 15-19

Jens Brincker: "Tidens stemme", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 265-73

Jens Brincker: "... og der blev helt stille igen. Om pausen i musikken", *Bogvennen* (1998-99), København 2002, s. 155-63

Peder Voetmann Christiansen: "Tal og toner til udforskning af kosmos", *Mangfoldighedsmusik*, s. 127-58

Jørgen Dehs: "Musik og arkitektur – bemærkninger til en analogi", *Mangfoldighedsmusik*, s. 163-71

Jens Hesselager: "Klangfarvet kritik", *Dansk Musik Tidsskrift* 77/3 (2002/03) s. 85-89

Jørgen I. Jensen: "Musikkultur som åndelig demokratisering", *Musik til tiden*, s. 85-99

Charlotte Rørdam Larsen: "Den fixerede og fragmenterede lyd", *Cecilia V*, s. 173-200

Ansa Lønstrup: "Stemmen og øret – sonderinger i vokalitet som reelt, virtuelt eller metaforisk rum", *Cecilia V*, s. 163-72

- Henrik Marstal: "Mennesket, maskinen, musikken", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/5 (2001/02) s. 162-65
- Peter Paul Nash: "Vandland", *Mangfoldigheds-musik*, s. 239-49
- Frede V. Nielsen: "Quality and Value in the Interpretation of Music From a Phenomenological Point of View", *Zeitschrift für kritische Musikpädagogik* (Oktober 2002). Netpublikation på <http://home.arcor.de/zf/zflem/home.html>
- Lise Helmer Petersen: "Aspekter af 'Le Grain de la Voix' – stemmens krop", *Cecilia V*, s. 149-62
- Nils Holger Petersen: "Opera og livstolkning", *Tro & Tanke* 77. Svenska kyrkans forskningsråd, Uppsala 2002, s. 39-53
- Frederik Pio: "Det videnskabelige menneske og dets musikalske modsætninger", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 75-93
- Karl Aage Rasmussen: "Musikkens fremtid", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/5 (2001/02) s. 148-52
- Torben Sangild: *The aesthetics of noise*. Datanom, København 2002, 32 s.
- Leo Treitler: "Hermeneutics, Exegetics, or What?" samt kommentarer fra Erling E. Guldbrandsen, Bengt Edlund, Eero Tarasti og Morten Michelsen, *NMC 2000*, s. 48-79
- PÆDAGOGIK/TERAPI
- Lars Ole Bonde: "Levende læring gennem musikoplevelse. Om forholdet mellem musikpædagogik og musikterapi – Eller: Kan musikpædagogikken lære noget af musikterapien?", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 121-42
- Lars Ole Bonde: "Guided Imagery and Music – And Beyond? A Book Essay", *Nordic Journal of Music Therapy* 11/2 (2002) s. 167-71
- Cochavit Elefant: *Enhancing communication in girls with Rett syndrome through songs in music therapy*. Ph.d.-afhandling. Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, Aalborg 2002, 315 s.
- Kirsten Fink-Jensen: "Det faglige skøn i musikundervisning med specialklasser", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 143-55
- Finn Gravesen: "Ideer til en dualistisk musikpædagogik", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 175-80
- Ulla Holck: "*Kommunikalsk*" samspil i musikterapi. *Kvalitative videoanalyser af musikalske og gestiske interaktioner med børn med betydelige funktionsnedsættelser, herunder børn med autisme*. Ph.d.-afhandling. Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, Aalborg 2002, 415 + lxxvi s.
- Sven-Erik Holgersen: *Mening og deltagelse. Iagttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning*. Ph.d.-afhandling. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2002, 282 s.
- Sven-Erik Holgersen: "Musik som bevægelsesfag?", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 157-67
- Sven-Erik Holgersen og Frede V. Nielsen (red.): *Musikalsk Læring. Konferencerapport. Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning*. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2002, 120 s. Som netpublikation på www.dnmpf.dk/publikationer
- Sven-Erik Holgersen og ISME Early Childhood Commission (red.): *Children's Musical Connections. Conference Proceedings. International Society for Music Education, Early Childhood Commission Conference 5-9 August 2002*. The Danish Network for Research in Music Education and The Danish University of Education, Copenhagen 2002. Som netpublikation på www.dnmpf.dk/konferencer/2002
- Erik Jensen: "Tonernes dannelse i lærernes videre uddannelse", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 9-29
- Harald Jørgensen: "Nordisk samarbeid om forskning og forskerutdanning i musikkpædagogikk: En organisasjonshistorie", *Musikpædagogiske refleksioner*, s. 43-58
- Erik Lyhne og Michael Madsen: "Øret synger sangene", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/6 (2001/02) s. 210-16

Frede V. Nielsen: "Die Aktualität der Fachdidaktik. Von der Notwendigkeit eines reflektierten Musikunterrichts im überladenen Raum der modernen Gesellschaft", *Diskussion Musikpädagogik. Wissenschaftliche Vierteljahrsschrift für Musikpädagogik* 13 (2002) s. 76-81

Frede V. Nielsen: "Research 'in and for' Academics of Music as Related to the Education of Music Teachers. A Danish Perspective", *Research in and for Higher Music Education. Festschrift for Harald Jørgensen*, ed. by I.M. Hanken, S.G. Nielsen og M. Nerland. Oslo 2002, s. 199-214

Mogens Nielsen: "Læreruddannelse: Er diskussionen om den ved at gå i stå?", *Musikpedagogiske refleksioner*, s. 31-41

Hanne Mette Ochsner Ridder: *Musik & Demens. Musikaktiviteter og musikterapi med demensramte*. Formidlingscenter Nord, Aalborg 2002, 218 s.

Even Ruud: "'New Musicology', Music Education and Music Therapy" samt kommentarer fra Bengt Olsson, Frede V. Nielsen, Inge Nygaard Pedersen og Brynjulf Stige, *NMC* 2000, s. 80-109

Karsten Tuft: "Det fascinerende ved børns musik", *Musik til tiden*, s. 15-25

Hans Vejleskov: "Børnepsykologien og det musik(kal)ske", *Musikpedagogiske refleksioner*, s. 111-20

Tony Wigram, Inge Nygaard Pedersen and Lars Ole Bonde: *A Comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research, and Training*. Jessica Kingsley Publishers, London 2002, 384 s.

Trygve Aasgaard: *Song creations by children with cancer – process and meaning*. Ph.d.-afhandling. Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, Aalborg 2002, 284 s.

INSTRUMENTFORSKNING/OPFØRELSESPRAKSIS
Christina Nordin: "Historiska och traditionella lurar och horn i Norden", *Nord nytt* 83 (April 2002) s. 73-78

Ole Olesen: *Christian IV's orgelsamling*. Netpublikation på www.musikhistoriskmuseum.dk/reg/greifswald_ramme.htm

Bodil Bundgaard Rasmussen: "Lykkebringende klokke. Et romersk tintinnabulum i Antiksamlingen", *Nationalmuseets arbejdsmark* 2002, s. 139-48

Erik Axel Wessberg: "Something new in singing", *M&F* 27, s. 61-74

POPULÆRMUSIK
Torben Bille (red.): *Dansk Rockleksikon 1956-2002*. Politikens Forlag, København 2002, 592 s.

Peder Bundgaard: *Larsen*. Lindhardt og Ringhof, København 2002, 253 s.

Poul Duedahl: "Den sorte kunst kommer til byen", *Siden Saxo* 19/3 (Juli 2002) s. 2-9

Michael Eigtved: "Robert Wilson og musical-formatet", *Teaterlandskaber*, red. af Nicole M. Langkilde og Laura Luise Schultz. Drama, Gråsten 2002, s. 35-45

Fabian Holt: *Cool-traditionen. Udviklingen og undersøgelsen af en teori om en deltradition i amerikansk jazz med fokus på 1920'erne og 1930'erne*. Ph.d.-afhandling. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 2002, 557 s.

Birger Langkjær: "Casablanca and popular music as film music", *P.o.v. filmtidsskrift* 14 (December 2002) s. 53-63

Ulf Lindberg, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisenthauet: "Brit Crit. Turning Points in British Rock Criticism 1960-1990", *Pop and the Press*, ed. by Steve Jones. Temple University Press, Philadelphia 2002, s. 41-64

Morten Michelsen: "Metaphor Theory and Popular Music Analysis", *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later. Eleventh Biannual LASPM Conference July 6-10, 2001, Turku, Finland*, ed. by Kimi Kärki, Rebecca Leydon and Henri Terho. Turku 2002, s. 185-92

Jan Poulsen: *Under en Sort Sol. Fra Pisserenden til Statens Museum for Kunst*. Aschehoug, [København 2002], 384 s.

SOCIOLOGI

Mik Aidt: "Mikrostjernerne", *Dansk Musik Tidsskrift* 76/6 (2001/02) s. 202-9

Henrik A. Bengtson: *En rød el-guitar med vibrator. Musik og ungdomskultur i Nordsjælland 1960-70*. Frederiksborg Amts Historisk Samfund. Årbog, Helsingør 2002, 347 s.

Claus Røllum-Larsen: "Koncertlivets hukommelse. Et blik på koncertprogrammer som kildemateriale – i hundredåret for Småtryks-samlingens oprettelse", *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 15/3 (juni 2002) s. 37-42

ETNOLOGI

Eva Fock: "Med baggrunden i forgrunden – musik blandt unge danskere med indvandrerbaggrunde", *GymnasieMusik* 2 (April 2002) s. 14-29

Annemette Kirkegaard: "Tranzania – A Cross-Over from Norwegian Techno to Tanzania Taarab", *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, ed. by Mai Palmberg and Annemette Kirkegaard. Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala 2002, s. 46-59

Heinrich W. Schwab: "Spirituals im nördlichen Europa. Berichte, Bilder und Kommentare zu den Konzertreisen der *Fisk Jubilee Singers* im 19. Jahrhundert", *M&F* 27, s. 25-60

DANSEFORSKNING

Inger Damsholt: "The Marriage of Music and Dance. Understanding the world of choreo-musical relations through a gendered metaphor", *Of Another World. Dancing between Dream and Reality. Festschrift presented to Professor Emer. Erik Aschengreen*, red. af Monna Dithmer. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2002, s. 237-50

Stephanie Jordan: "Other Worlds – Sounding the Spirit. The aural-visual dilemmas of dance", *Of Another World. Dancing between Dream and Reality. Festschrift presented to Professor Emer. Erik Aschengreen*, red. af Monna Dithmer. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2002, s. 223-36

Knud Arne Jürgensen: "Darling Helene: August Bournonville's letters from France and Italy 1841" 1-3. Translated by Patricia McAndrew, with an Introduction and Notes by Knud Arne Jürgensen, *Dance Chronicle* 25/1-3 (2002) s. 1-50, 209-63 og 343-445

Knud Arne Jürgensen: "Staging Meyerbeer's opera-ballets today", *Meyerbeer-Studien* 4 (2002) s. 317-328

Henning Urup: "History of Dance in the Nordic Countries 1800 to 1850, the Dance Forms of the Period: Social Dance and Dance on Stage", *Dance knowledge – Dansekunnskap. Proceedings of the 6th Nofod Conference Trondheim January 10-13 2002*, red. af Anne Margrete Fiskvik og Egil Bakka. Trondheim 2002, s. 211-17

IKONOGRAFI

Anders V. Munch: "Musica Ficta. Polykromi og musikalitet i Max Klingers *Beethoven* fra 1902", *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*, red. af Anders Troelsen. Aarhus Universitetsforlag, Århus 2002, s. 225-42

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Niels Bo Foltmann, Peter Hauge og Niels Krabbe (eds.): *Carl Nielsen Verker I/4-5, Saul og David*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2002, xlv + 691 s.

Carsten E. Hatting (ed.): *C.E.F. Weyse: Symfonier. 3: Symfoni nr. 5 (1796 & 1838)* (Dania Sonans IX/3), udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning, Engstrøm & Sødning, Copenhagen 2002, xii + 244 s.

Lisbeth Ahlgren Jensen og Niels Krabbe (eds.): *Carl Nielsen Verker III/1, Kantater 1*. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek / Published by The Carl Nielsen Edition, The Royal Library. Edition Wilhelm Hansen, København 2002, xlii + 227 s. (Indeholder: *Hymnus amoris*, op. 12; *Søvnen*, op. 18; *Fynsk foraar*, op. 42)

Ole Kongsted (ed.): *Johannes Flamingus. Opusculum cantionum 1571*. Capella Hafniensis Editions, A/2. København 2002, xiv + 116 s.

Jens Henrik Koudal (ed.): *Andreas Kirchoff: Sonata a 6, Sonata a 4, Suite a 4*. Partitur, stemmer, faksimile, kritiske kommentarer og historisk dokumentation. Udgivet af Amazing Music World, København 2002. Netpublikation på www.SheetMusicNow.com

Niels Krabbe (ed.): *J.P.E. Hartmann: Udvalgte Verker / Selected Works / Ausgewählte Werke I/1, Symfoni nr. 1 / Symphony No. 1 / Symphonie Nr. 1*. Det Kongelige Bibliotek, København 2002, xxviii + 148 s.

Jan Maegaard (ed.): *Niels W. Gade Works / Werke I/6, Symphony No. 6 / Symphonie Nr. 6*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 2002, xiii + 175 s.

Finn Mathiassen (ed.): *Niels W. Gade Works / Werke I/9, Concert Overtures / Konzertouvertüren*. Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, København 2002, xxiv + 215 s.

Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*. 4: Breve i privat eje. (Danish Humanist Texts and Studies 17). Museum Tusculanum Forlag, København 2002, 620 s.

Supplement til bibliografi 2001

III. MUSIKHISTORIE

FØR CA. 1600

Peter Hauge: "Dowland in Denmark 1598-1606: A Rediscovered Document", *The Lute* 41 (2001) s. 1-27

Nils Holger Petersen: "Sedit angelus ad sepulchrum. Reading the Words and Music of a Processional Easter Chant", *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting, Esztergom & Visegrád, Hungary 1998*. The Hungarian Academy of Sciences, Institute, Budapest 2001, s. 611-24

CA. 1600 TIL CA. 1910

Carsten E. Hatting: "C.E.F. Weyse, Altona og København", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (2001), s. 127-35

Wolfram Steude: "Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarksreisen" (1989), Wolfram Steude: *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann. Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, Altenburg 2001, s. 155-65

EFTER CA. 1910

Michael Kube: "Hindemith in Kopenhagen. Zum Kontext einer neu aufgefundenen Quelle zu einer Komposition für Violine solo", *Hindemith-Jahrbuch* 30 (2001) s. 256-65

Karl Aage Rasmussen: "Traditionen uden tradition – et panorama", *Amerikansk katalog. Litteratur og kunst i det 20. århundrede*, red. af Niels Frank, Tue Andersen Nexø og Thomas Thurah. Forfatterskolen, København 2001, s. 198-208

Anne-Marie Reynolds: "Carl Nielsen Unmasked: Art and Popular Musical Styles in Maskerade", *Journal of Musicological Research* 20/4 (2001) s. 325-90

IV. SYSTEMATISK MUSIKVIDENSKAB

ÆSTETIK/FILOSOFI

Morten Breinbjerg: "Lydens æstetik – kroppens musik", *D-Day på Kasernen – 7 foredrag fra konferencen Æstetik og Digitalisering – Tradition eller Revolution*, red. af Morten Breinbjerg, L.K. Bertelsen og Søren Pold. Aarhus Universitet, Århus 2001, s. 35-43

Jørgen I. Jensen: "Sanginspektørens desperate træk. Allegoriske religionskrige i dansk musik", *Grib tiden*, red. af Bente Scavenius. Gyldendal, København 2001, s. 240-55

PÆDAGOGIK/TERAPI

Lise Ahlmann: "Astrid Gøssel (1891-1975)", *Ni pionerer i dansk pædagogisk historie*, red. af Ulla Fischer og Ole Schultze Henriksen. Dansk Pædagogisk Historisk Samling, Gentofte 2001, s. 79-87

Kirsten Hastrup: "Teoretisk kreativitet. Metaforer og musikalitet i videnskaben", *Nordisk musikpædagogisk forskning* 5 (2001), s. 9-23

Frede V. Nielsen: "Musiklæreruddannelse i et integrativt relationsfelt: indhold, struktur og opgaver", *Nordisk musikpædagogisk forskning* 5 (2001), s. 159-76

Torben Moe: *Restituerende faktorer i gruppe-musikterapi med psykiatriske patienter. Baseret på en modifikation af Guided Imagery and Music (GLIM)*. Ph.D.afhandling. Aalborg Universitet 2000. Sct. Hans Hospitals Forlag, Roskilde 2001, 418 s.

POPULÆRMUSIK

Poul Duedahl og Johnny Wøllekær: "Urskovs-brølet. Louis Armstrong i Odense 1933", *Odensebogen* (2001) s. 172-88

Michael Eigtved: "Miss Saigon, Shakhacis and Synthesizers. Studies in a Disintegrated Musical", *S – European Journal for Semiotic Studies*, 13/3-4 (2001) s. 623-34

Jesper Juellund Jensen: *Musikalske normer i populærmusik*. Ph.d.-afhandling. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 2001, 633 s.

Lars Rasmussen (red.): *Cape Town Jazz 1959-1963. The Photographs of Hardy Stockmann*. The Booktrader, Copenhagen 2001, 123 s.

V. KOMMENTEREDE BOG- OG NODE-UDGIVELSER

Ole Kongsted (ed.): *Motetter af Ludwig Senfl*. Capella Hafniensis Editions, A/I. København 2001, xiii + 48 s.

Dansk Selskab for Musikforskning 2002

Ved selskabets ordinære generalforsamling tirsdag den 19. marts 2002 blev Fabian Holt og Knud Arne Jürgensen valgt til bestyrelsen, mens Morten Michelsen blev genvalgt. Som suppleant valgtes Michael Fjeldsøe, 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 22. april 2002 konstituerede bestyrelsen sig med Morten Michelsen som formand og Fabian Holt som kasserer.

Der har i 2002 været afholdt følgende medlemsmøder, der har fundet sted på Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K:

Tirsdag 19. marts 2002, Jette Barnholdt Hansen: Den klingende tale: De første hofoperaers solosang på baggrund af senrenæssancens retorikreception.

Onsdag 24. april, Charlotte Rørdam Larsen: Lyden som æstetisk praksis.

Onsdag 15. maj, Peter Woetmann Christoffersen: Mellem paven og kejseren – om messer i Mantova og Palestrinas bestillingsarbejder.

Torsdag 28. november, Philip V. Bohlman: Music and the Racial Imagination.

Mandag 9. december, Fabian Holt: Kølighed, race og jazzkultur.

SELSKABETS PUBLIKATIONER

Dansk Årbog for Musikforskning (1961ff., i alt 30 bd.).

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark:

I Værker af Mogens Pederson. Udg. af Knud Jepsen. København 1933. Udsolgt.

II Madrigaler fra Christian IV's tid. (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III Madrigaler fra Christian IV's tid. (Pederson, Borchgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen. Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.

IV Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1978.

V Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn. Edition Egtved 1986.

VI J.E. Hartmann: Fiskerne. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved 1993.

VII J.E. Hartmann: *Balders Død*. Udg. af Johannes Mulvad. Edition Engtved 1980.

VIII C.E.F. Weyse: *Samlede Verker for Klaver 1-3*. Udg. af Gorm Busk. Engstrøm & Sødning 1997.

IX C.E.F. Weyse: *Symfonier*. Bind 1: *Symfoni nr. 1* & 2. Bind 2: *Symfoni nr. 3* & 4. Bind 3: *Symfoni nr. 5* (1796 & 1838). Udg. af Carsten E. Hatting. Engstrøm & Sødning 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 Borckgrevinck »Giardino Novo I-II«*, København 1605/06. Udg. af Henrik Glahn m.fl., Københavns Universitet. Edition Engtved 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 & Sødning 1989.

13th Nordic Musicological Congress – Aarhus 2000, Papers and Abstracts (Studies & Publications from the Department of Musicology, University of Aarhus 7). Red. af Thomas Holme Hansen. Århus 2002.

Tilsendte publikationer

TIDSSKRIFTER, ÅRBØGER O.LIGN.

13th Nordic Musicological Congress – Aarhus 2000, Papers and Abstracts (Studies & Publications from the Department of Musicology, University of Aarhus 7). Red. af Thomas Holme Hansen. Århus 2002.

Cæcilia V (1998-2001), red. af Thomas Holme Hansen, C.C. Møller og Steen K. Nielsen. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, Århus [2002]. 290 s., ill., noder, ISBN 87-980589-4-0.

Sven-Erik Holgersen, Kirsten Fink-Jensen, Harald Jørgensen & Bengt Olsson (eds.): *Musikpedagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen 60 år*. Danmarks Pædagogiske Universitet, København 2002. 291 s., noder, ISBN 87-7701-909-1.

Meddelelser fra dansk dansehistorisk arkiv 21 (2002), red. af Henning Urup. Dansk dansehistorisk arkiv, København 2002. 26 s., ill., ISSN 0107-685X.

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 15 (2002). Paul Sacher Stiftung, Basel 2002. 66 s., ill., noder, ISSN 1015-0536.

Musik og forskning 27 (2002), red. af Peter Woetmann Christoffersen & Søren Møller Sørensen. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, København 2002. 156 s., ill., noder, ISBN 87-7876-317-7.

Nordic Sounds 1-4 (2002), red. af Anders Beyer, København 2002. 32 s., ill., ISSN 0108-2914.

Nordisk musikkpedagogisk forskning årbok 5 (2001), red. af Frede V. Nielsen og Harald Jørgensen. (NMH-publikationer 2001:4). Norges Musikkhøgskole, Oslo 2001. 181 s., ill., noder, ISBN 87-7853-025-4, ISSN 0333-3760.

Noterat 10. Svenskt Visarkiv, Stockholm 2002. 132 s., ill., noder, ISSN 1400-7339.

Svensk tidskrift för musikforskning 84 (2002). Svenska samfundet för musikforskning, Göteborg 2002. 145 s., ill., noder, ISSN 0081-9816.

Transfiguration. Nordisk tidskrift för konst & kristendom 3/2 (2001). Museum Tusculanum, København 2002. 147 s., ill., noder, ISBN 87-7289-774-0, ISSN 1399-1353.

BOGUDGIVELSER

- Githa Ben-David: *Tonen fra himlen: At synge sig selv*. Borgen, København 2002. 142 s., ill., inkl. 1 cd, ISBN 87-21-01832-4.
- Sieglinde Bruhn (ed.): *Voicing the Ineffable. Musical Representations of Religious Experience* (Interplay Series 3). Pendragon Press, Hillsdale, New York 2002. 316 s., noder, ill., ISBN 1-57647-089-x.
- Sven-Erik Holgersen: *Mening og deltagelse. Iagttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning* (ph.d.-afhandling). Danmarks Pædagogiske Universitet, Institut for curriculumforskning, København 2002. 282 s., ill., inkl. 2 cd'er, ISBN 87-7701-940-7.
- Kirsten Klitgård & Børge Mørk: *Brage 1852-2002*. Eget forlag, [Randers] 2002. 183 s., ill., ISBN 87-988973-0-6.
- Dan Lundberg & Gunnar Ternhag: *Musik-etnologi – en introduktion* (Skrifter utgivna av svenskt visarkiv 16). Gidlunds Förlag, Hedemora 2002. 168 s., ill., ISBN 91-7844-358-X.
- Bo Marschner: *Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners* (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet VI). Aarhus University Press, Århus 2002. 480 s., ill., noder, ISBN 87-7288-931-4.
- Maj Palmberg & Annemette Kirkegaard (eds.): *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with The Sibelius Museum / Department of Musicology, Åbo Akademi University 2002. 182 s., ill., ISBN 91-7106-496-6.
- Sabina Teller Ratner: *Camille Saint-Saëns 1835-1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*. Volume I: *The Instrumental Works*. Oxford University Press, Oxford 2002. Ill., noder, 656 s., ISBN 0-19-816320-7.
- Claus Røllum-Larsen: *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935. Studier i præsentationen af ny, især udenlandsk instrumentalmusik* (Danish Humanist Texts and Studies 25). Det Kongelige Bibliotek & Museum Tusculanums Forlag, København 2002. 2 bind, 310 + 382 s., ill., ISBN 87-7289-656-6, ISSN 0105-8746.
- Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*. Bind 4: *Breve i privat eje* (Danish Humanist Texts and Studies 17). Museum Tusculanum, København 2002, 620 s., ill., ISBN 87-7289-719-8.

NODER

- Jens Henrik Koudal (ed.): *Andreas Kirchoff: Sonata a 4, Suite a 4, Sonata a 6*, continuostemme ved Eilif Zachariassen, www.sheetmusicnow.com, Amazing Music World, copyright 2002. 56, 84, 76 s.

Skribenter i dette bind

Per Olov Broman, ph.d., projektforsker,
Muhliusstrasse 77, D-24103 Kiel
per.broman@web.de

Inge Bruland, lektor, cand.mag.,
Målvogårdsvej 86, 2750 Ballerup
skirne@wanadoo.dk

John Bæk, ph.d.-stipendiat, cand.phil.,
Falstersgade 7, 1. tv., 8000 Århus C
johnbaek@maili.stofanet.dk

Thomas Blomseth Christiansen, cand.it,
P.D. Løvs Allé 10, 1. tv, 2200 København N
blomseth@vip.cybercity.dk

Peter Woetmann Cristoffersen, lektor, dr.phil.,
Ellegårdsvej 8, 2750 Ballerup
woetmann@hum.ku.dk

Michael Fjeldsøe, adjunkt, ph.d.,
Vestervang 34A, 2.th., 2500 Valby
fjeldsøe@hum.ku.dk

Bodil Folke Frederiksen, lektor, cand.phil.,
Wildersgade 60A, 4., 1408 København K
bodilff@ruc.dk

Erling E. Guldbrandsen, førsteamanuensis,
dr.art., Institutt for musikk og teater,
P.B. 1017 Blindern, N-0315 Oslo
e.e.guldbrandsen@imt.uio.no

Finn Egeland Hansen, professor, dr.phil.,
Horstvedvej 15, Horstved, 8560 Kolind
feh@musik.auc.dk

Jette Barnholdt Hansen, forskningsadjunkt,
ph.d., Clermontgade 32, 4000 Roskilde
barnholdt@hum.ku.dk

Thomas Holme Hansen, amanuensis, ph.d.,
Harald Kiddes Vej 42, 8230 Åbyhøj
msthh@hum.au.dk

Peter Hauge, forskningsbibliotekar, MA, PhD,
Gl. Kongevej 78, 3.tv., 1850 Frederiksberg C
ph@kb.dk

Eva Hvidt, musikanmelder, cand.mag.,
Høeghsmindeparken 12, st.th., 2900 Hellerup
eva@hvidt.net

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

Niels Martin Jensen, lektor, cand.mag.,
Thingvalla Allé 41, 2300 København S
nmj@hum.ku.dk

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

Michael Kube, Dr.,
Neue Schubert-Ausgabe, Schulberg 2,
D-72070 Tübingen
kube@schubert-ausgabe.de

Charlotte Rørdam Larsen, lektor, cand.phil.,
Marie Belowsvej 4C, 8200 Århus N
muscr1@hum.au.dk

Inge Marstal, professor, musikpædagog,
Puggaardsgade 4, 4.tv., 1573 København V
ingemarstal@post.tele.dk

Kirsten Møllerup, cand.mag.,
Broholms Allé 40, st.tv.,
2920 Charlottenlund
mbill@tdu.dk

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

Nila Parly, ph.d.-stipendiat, cand.mag.,
Puggaardsgade 4, 5.th., 1573 København V
parly@hum.ku.dk

Karin Petersen, forskningsadjunkt, cand.mag.,
Henrik Hertz Vej 10, 8230 Åbyhøj
ackkp@hum.au.dk

Claus Røllum-Larsen, seniorforsker, ph.d.,
Carl Bernhards Vej 13, 2.th.,
1817 Frederiksberg C
crl@kb.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 anførselstegn. Indrykninger ved nyt afsnit sættes med tabulator og ikke med mellemrumstangent. Orddeling og lige højremargen anvendes ikke.

5. Årbogen anvender fodnoter. De opstilles konsekvent og nummereres fortløbende, gerne med anvendelse af tekstbehandlingsprogrammets fodnotefunktion. Notetal i brødteksten placeres efter interpunktionstegn. Litteraturhenvisninger bringes komplet første gang, de optræder, derefter i forkortet form (se punkt 6).

6. Litteraturhenvisninger i dansksprogede tekster følger nedenstående modeller for henholdsvis bøger og tidsskriftartikler:

Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), Laaber 1981.

Emil Trobäck: "Stadsmusiken i Stockholm. Några anteckningar", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 11 (1929) s. 92-103.

Forkortet litteraturhenvisning: Braun (1981) s. 43.

7. Omfangsrige nodeeksempler og illustrationer medtages kun efter særlig aftale med redaktionen. Placering anføres omhyggeligt. Forfatteren påtager sig ansvaret for, at nodeeksempler og illustrationer foreligger i reproklar stand. Udgifter i forbindelse hermed afholdes kun af redaktionen efter særlig aftale. Eventuelle billedtekster placeres i slutningen af dokumentet.

8. Anmeldelser indledes med data om publikationen således: Forfatter(e), titel, undertitel eller serietitel, forlag, udgivelsessted og -år. Antal sider, ill.?, noder?, ISBN/ISSN-nr., pris i oprindelseslandets valuta. Henvisninger til den anmeldte bog foregår ved et sidetal i parentes i den løbende tekst.

9. Forfatteren modtager én korrektur. Rettelser mod manuskriptet kan kun finde sted efter forudgående aftale med redaktionen.