



Danish Yearbook of Musicology

31 • 2003

Danish Yearbook of Musicology

Volume 31 • 2003

PUBLISHED BY
Danish Musicological Society

EDITED BY
Michael Fjeldsøe
and
Thomas Holme Hansen

Distributed by DanMusik Aps
Copenhagen 2004

Danish Yearbook of Musicology • Volume 31 • 2003
Dansk Årbog for Musikforskning

EDITORS

Michael Fjeldsøe • fjeldsoe@hum.ku.dk
Thomas Holme Hansen • musthh@hum.au.dk

ADDRESS

Danish Yearbook of Musicology
c/o Department of Musicology
University of Copenhagen
Klerkegade 2, DK-1308 København K
E-mail: editors e-mail-addresses
Website: <http://www.hum.au.dk/musik/dsfm>

PRODUCTION

Layout by Hans Mathiasen
Printed by Werks Offset A/S

SUBSCRIPTION

Annual subscription price is DKK 200
(DKK 110 to members of Danish Musicological Society).
Subscriptions should be sent to the editorial address.

Danish Yearbook of Musicology is published with support from
the Danish Research Council for the Humanities.

© 2004 by the authors

ISBN 87-88328-22-8
ISSN 0416-6884

Printed in Denmark

Contents

EDITORIAL

- MICHAEL FJELDSØE & THOMAS HOLME HANSEN 7

VIEWPOINT

- Strategier i musikforskningen? ANSA LØNSTRUP 9

ARTICLES

- How to Bring the Ocean into the Concert Hall
Beethoven's Third Symphony and the Aesthetics of the Sublime
HENRIK NÆSTED 17

- “Plusieurs fois je me sentis ému jusqu’aux larmes en l’écoutant”
Zur Improvisationskunst des Klavier- und Orgelspielers C.E.F. Weyse
(‘Plusieurs fois ...’. On the improvisational art of the pianist
and organist C.E.F. Weyse)
HEINRICH W. SCHWAB 37

- “Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...”
Om mødet mellem naturvidenskab, digtningsteori og musikæstetik hos Novalis
(‘Unser Denken ...’. On the encounter between natural science, literary theory
and music aesthetics in Novalis)
SØREN MØLLER SØRENSEN 61

- Coppini-samlingen fra papir til internet
En beretning om en anderledes kildeudgivelse
(The Coppini Collection – from paper to the Internet.
A different kind of source edition)
JENS PETER JACOBSEN 81

REPORTS

Research Projects

- Silences in 20th- and 21st-century music and sound-art JULIANA HODKINSON 87
Dansk rock mellem tradition og modernitet HENRIK MARSTAL 87
Grundstrukturer i den polyfone sats ca. 1350-1600 THORKIL MØLLE 88
Ars rhetorica og æstetikken JETTE BARNHOLDT HANSEN 89
Genre Cultures in Popular Music FABIAN HOLT 90
Dansk rockkultur fra 50'erne til 80'erne MORTEN MICHELSEN 91
The Cultural Heritage of Medieval Rituals
NILS HOLGER PETERSEN & HEINRICH W. SCHWAB 93

Conferences

Musik og Intermedialitet HJARNE FESSEL	97
Medieval and Renaissance Music Conference, Jena 2003	
THOMAS HOLME HANSEN	97
Svenska samfundet för musikforsknings 5. konference, Göteborg 2003	
BO MARSCHNER	99
Third Biennial International Conference on Twentieth-Century Music, Nottingham 2003 STEEN KAARGAARD NIELSEN	100
<i>Danish Musicological Society, 2003</i>	
MORTEN MICHELSEN	101

REVIEWS

Books

<i>Gads Musikleksikon</i> , ed. Martin Knakkegaard and Finn Gravesen	
THOMAS HOLME HANSEN	102
John D. White (ed.), <i>New Music of the Nordic Countries</i> JENS BRINCKER	107
Erling Kullberg, <i>Nye Toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960'erne</i> MICHAEL FJELDSØE	109
Olle Edström, <i>En annan berättelse om den vesterländska musikhistorien – och det estetiska projektet</i> MORTEN KYNDRUP	111
Sven-Erik Holgersen, <i>Mening og deltagelse. Iagttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning</i> PEDER KAJ PEDERSEN	113
Per Reinholdt Nielsen, <i>Rebel & Remix. Rockens historie</i>	
CHARLOTTE RØRDAM LARSEN	115
Morten Hein, <i>Musik til salg</i> GEORGE BROCK-NANNESTAD	117
Johannes Brusila, <i>'Local music, not from here'. The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies</i> ANNEMETTE KIRKEGAARD	119

Music

J.P.E. Hartmann, <i>Symfoni nr. 1 / Symphony No. 1 / Symphonie Nr. 1 Opus 17</i> , ed. Niels Krabbe MICHAEL STRUCK	121
Johann Schop, <i>Erster Theil newer Paduanen</i> , ed. Arne Spohr PETER HAUGE	129
Ludwig Senfl, <i>Motetter / Motetten / Motets</i> , ed. Ole Kongsted;	
Johannes Flamingus, <i>Opusculum cantionum, 1571</i> , ed. Ole Kongsted	
SUSAN LEWIS HAMMOND	131

BIBLIOGRAPHY 2003

ANNE ØRBÆK JENSEN	133
-------------------	-----

INFORMATION

Publications received	143
Contributors to this issue	145
Guidelines for authors	146
Danish Musicological Society	147

To have *Danish Yearbook of Musicology* in one's hands is a new experience, and the editors hope that this innovation will be well received. A number of things look different, and the principal editorial language is now English. It is our hope that with these changes Danish musicology and research on Danish music – the Yearbook's primary field of interest – will now reach farther out into the rest of the world and have a stronger appeal for the international research community. As far as content is concerned, a *Viewpoint* has now been introduced – written this year by Ansa Lønstrup – which we hope will stimulate debate, and a larger number of the contributions than before have been written in English or German.

At the same time we have tried to maintain continuity – Vol. 31 speaks for itself – and the former title *Dansk Årbog for Musikforskning* has been retained as a subtitle. This marks the fact that we are still also a forum for contributions in the Nordic languages, since we consider it important to preserve the status of the national languages in scholarship. These choices reflect an issue which in recent years has again moved to the top of the agenda – the fact that Danish music is at once part of an international musical culture and forms a central theme in our discussions of our national culture.

There have also been organizational changes. The editorial committee of the Yearbook has been dissolved, and we would like to take this opportunity to thank its members for their work, which in some cases has extended over many years. Instead we have taken the initiative to establish more direct contact with potential contributors through the Yearbook's e-mail newsletter, which is sent out once or twice a year. We hope that many people will make use of this option and help to keep the editors informed of what is happening in the research environments. Interested parties can ensure receipt of the newsletter by sending an e-mail to the editors.

As a further measure we are working jointly with the Royal Library in Copenhagen to digitalize the earlier volumes, so that they will be available on-line and searchable in full text. If there are any authors published in earlier volumes of the Yearbook who do not wish their contributions to appear in digital form, they are asked to inform the editors.

The present issue has a high proportion of articles dealing with the Classical-Romantic period. Henrik Næsted investigates the category of 'the sublime' in relation to Beethoven's Third Symphony; Heinrich Schwab deals with C.E.F. Weyse's improvisational art; and Søren Møller Sørensen discusses the Romantic musical aesthetic of Novalis and Ritter as compared with posterity's work-oriented reading of it. The review of the new Hartmann edition also falls within this field. The music of earlier times is increasingly appearing in critical editions, on the Internet as well as in print, and in his article Jens Peter Jacobsen reviews the potential of this type of publication. At the same time reports and reviews document that much is also happening in other areas of musicology.

We would like to take this opportunity to thank this year's contributors, with special thanks to Peter Hauge and Axel Teich Geertinger for indispensable help with the English and German proofreading. Our thanks are also due to the Danish Research Council for the Humanities for its support for the publication.

Copenhagen and Århus, March 2004

Michael Ejeldsøe & Thomas Holme Hansen

Strategier i musikforskningen?

ANSA LØNSTRUP

Opgaven, jeg har fået stillet, er: kom med et bud på, hvordan sagerne står i dansk musikforskning nu og hvordan, det evt. kunne være eller blive. Min adkomst til at få stillet opgaven er, at jeg efter snart seks år som musikvidenskabeligt medlem af Statens Humanistiske Forskningsråd (SHF) er for udgående derfra, og at jeg i den anledning passende kan se tilbage og frem: hvordan har det været med den del af den musikvidenskabelige forskning, som jeg har mødt i SHF og tilliggender, bl.a. Forskningsforum (med medlemmer fra alle seks forskningsråd, nedlagt pr. 1. januar 2004) og Nordisk Samarbejdsnævn for Humanistisk Forskning (NOS-H, nu under omstrukturering) som jeg ligeledes har været medlem af i (dele af) samme periode? Hvilke karakteristika og forandringer eller mangel på samme har jeg kunnet konstatere i perioden 1998-2003, og hvilke forslag og opfordringer kunne jeg i den anledning videregive til *forskersamfundet*, som vi kaldes i forskningspolitisk sammenhæng? Dette er den første forudsætning og det første tema for mit synspunkt.

Den anden forudsætning udgøres af mit delvis parallelle medlemskab af det nys nedlagte Statens Musikråd i perioden 1999-2003. Arbejdet dér har på en god måde kompletteret arbejdet i SHF: hvor der ikke var voldsomt megen musik i SHF, så var der til gengæld ikke megen forskning i Statens Musikråd. Hvor der var meget aktuelt musik*liv*, musikkultur, musikuddannelse og musikpolitik i Musikrådet, så var der ikke voldsomt mange refleksioner herover i de til SHF tilsendte musikforskningsprojekter, som med få undtagelser mestendels var musikhistoriografiske i deres hovedanlæg. Det vil sige, at den generelle, humanistiske SHF-diskussion af spørgsmål som forskningsstrategi, forskningsorganisering og forskningspolitik ikke blev næret eller egentlig inspireret af musikvidenskabelige input via de konkrete ansøgninger. Hvor musikken i musikrådet var både grund og figur, så var musikken så entydigt en meget lille figur i den store humanistiske grund i SHF. Af samme grund vil det andet tema for mit synspunkt fokusere på manglen på forskningsstrategi, forskningsorganisering og forskningspolitisk refleksion i dansk musikforskning.

DEN TOSTRENGEDE FORSKNINGSFINANSIERING

Indledningsvist er det selvfølgelig vigtigt at gøre sig klart, at der er tale om en to-strengt struktur i dansk forskning og forskningsfinansiering: på den ene side forskning finansieret af basismidlerne, som tildeles institutionerne og deres ansatte

(universiteterne og de kulturministerielle ABM-institutioner: arkiver, biblioteker, museer m.fl., herunder konservatorierne), og så på den anden side den eksternt finansierede forskningsstreng via forskningsrådssystemet.¹ Det betyder, at en meget stor del af dansk musikforskning aldrig henvender sig til SHF, men lever mere eller mindre udmærket af og med sine basismidler. Dette fremgår jo blandt andet ved læsning af denne årbog, af de enkelte institutioners årbogspublikationer samt de individuelle og andre musikvidenskabelige publikationer og editioner.

Jeg vil i det følgende kun udtale mig på basis af min erfaring med den musikforskning, jeg har mødt i SHF-regi, men alligevel mener jeg, at den indirekte også siger noget om hele musikforskningsmiljøet og musikforskernes samfund.

De tørre tal vedrørende ansøgninger i perioden 1998-2003 er påfaldende stabile: 12 eller 11 ansøgninger ved hoveduddelingen hvert år, i alt 68 ansøgninger. Heraf skiftende fordeling mellem hhv. ph.d.- (forskeruddannelse) og rammeprojektansøgninger (postdoc, seniorfrikøb, større projekter). I perioden har der i alt kun været tre (fire)² store projektansøgninger (over to mill. kr./‘SHF-centre’) med flere deltagere, det vil sige at langt størstedelen (ca. 95 %) har været ansøgninger om støtte til individuelle forskningsprojekter. Derudover har der hvert år været 1-3 tværvideenskabelige ansøgninger, hvori musikvidenskab er indgået som del eller dimension. Tendensen ser ud til at være et stigende antal af disse.

Der er i perioden blevet bevilget støtte til to store musikforskningsprojekter: det ene under satsningområdet ‘Musik og Medier’ (1998), det andet til projektet om dansk rockhistorie (2002).³ Endvidere indgår der musik-delprojekter i et par større tværvideenskabelige bevillinger (under det nu afsluttede ‘Freja’-program samt i et projekt om digital interface). Derudover og uden for hoveduddelingen et behersket antal ansøgninger på ‘virkemidlerne’ publikationsstøtte (ca. 2-3 ansøgninger pr. halvår), konferencestøtte samt støtte til to netværk: ‘Musik og betydning’ og ‘Musikdramatik’. Ved begge netværksansøgninger var ansøger ikke tilknyttet en musikvidenskabelig institution, men der er flere musikforskere blandt deltagerne i begge netværk. Der er ligeledes i begge netværk enkelte udenlandske (nordiske) deltagere.

Kvalitativt og emnemæssigt har ansøgningsfeltet været svingende og mangfoldigt, men generelt er tendensen en langsomt stigende teoretisk opgradering, især blandt ph.d.-ansøgerne, og en voksende orientering mod andre fagområders teori-traditioner (kulturteori, antropologi, diskursteori, pædagogisk teori, psykologi, kognitionsteori m.m.). Alt i alt har kvaliteten og niveauet dog ikke været overvældende: forholdsvis få ansøgninger – ca. 25 % – har været kvalificerede i forhold til forskningsrådets kvalitetskrav.⁴ Emne- eller genremæssigt er der tale om en god og stor spred-

¹ Derudover kommer, hvad Grundforskningsfonden måtte bevilge til humanistisk forskning, f.eks. til det tværfaglige projekt ‘The Cultural Heritage of Medieval Rituals’, jf. rapporten herfra i nærværende årbog, 93-96.

² Antallet i parentes skyldes uafklarethed omkring en af ansøgningernes karakter af musikforskning eller tværvideenskabelig forskning.

³ Jf. rapporten vedr. dette projekt i nærværende årbog, 91-92.

⁴ Jf. SHF’s hjemmeside under Forskningsstyrelsen: www.forsk.dk.

ning stort set hvert år: musikpædagogik og -didaktik, musikterapi, populærmusikstudier, musikhistoriografi, musikkritik, musikæstetik, komponistbiografi, ny musik og dens formidling, editionsfilologi, etnomusik, instrumenthistorie, jazzhistorie, musik og teologi, musik og teknologi/medier m.fl.

HVAD ER PROBLEMET?

Det er således tilsyneladende ikke en ennemæssig udvidelse og fornyelse af forskningsfelt og -genstand, det skorter på i dansk musikforskning. Men hvori består da svaghederne og problemerne, hvis symptomet er et forholdsvis lavt antal kvalificerede ansøgninger samt en stærk dominans af individuelle ansøgninger, en fragmenteret og svagt udviklet ansøgerkultur samt manglende samling af og økonomisering med de sparsomme musikforskningskræfter? Som sagt har jeg allerede antydnet diagnosen: manglende forskningsstrategisk, -organisatorisk og -politisk bevidsthed blandt musikforskere. Men det er for ukonkret og generaliserende, og det kræver derfor en yderligere uddybning, som jeg vil foretage i det følgende, med basis i min specielle dobbelte rådserfaring samt ikke mindst med inddragelse af den forsknings- og kulturpolitiske forandring af rammebetingelserne for musikforskning og humanistisk forskning, som vi kan iagttage i disse år.

Siden min indtræden i SHF har den fri forskning og især den humanistiske fri forskning været under et stadig større pres. I starten især fra de øvrige forskningsområder, som mente at humaniora fik for mange midler (på deres bekostning), f.eks. i sammenligning med de natur- og teknikvidenskabelige områder eller i sammenligning med humaniora i de øvrige nordiske lande. Nu i de senere år også under direkte eller indirekte angreb af regering og politikere samt ikke mindst det stadigt mere politisk indflydelsesrige Dansk Industri og delvis også Dansk Arbejdsgiverforening. Her er hovedargumentationen den (postuleret) særligt store arbejdsløshed blandt humanistisk uddannede kandidater, dvs. at humanioras (og dermed den humanistiske forsknings) hidtidigt centrale funktion og legitimering som grundlag for uddannelsessystemet slet ikke længere er tilstrækkelig. Det drejer sig selvfølgelig først og fremmest om pengeinteresser og ressourcefordeling, men også om forskningsbegrebet: hvad er forskning, hvad kan/skal den bruges til og hvad er dens berettigelse? Det har krævet – og befordret – et stadig større samarbejde på tværs af de enkelte forskningsråd, og her har vi i SHF måttet øve os i et vanskeligt dobbeltgreb: på én gang at forsvare humaniora og dets særheder (f.eks. smådrifts- og individualismekarakteristikken) og samtidig ryste op med nogle større og mere tværgående, brede samfundsrelevante strategier og perspektiver for humanistisk forskning, se f.eks. strategiplan 2003-2007: 'Humanistisk forskning. En nødvendighed'.⁵ Under de tre overskrifter *Globalisering*, *Det rummelige samfund*, *Udviklingen af videnssamfundet* har forskningsrådet gennem en lang diskussionsproces formuleret sig frem til disse tre afgørende dimensioner eller temaer, hvorigennem humanistisk forskning vil være

⁵ Ibid.

central for samfundets behov for viden som grundlag for bevarelsen og udviklingen af et demokratisk og civiliseret samfund. Den skarpe læser vil under *Globalisering* kunne finde et lille musikforsknings-fingeraftryk vedrørende vor tids musik- og lydtrum (soundscapes) og behovet for udforskning af disse. Derudover er musikforskningen skrevet ind i bredere og sammensatte forskningsbehov inden for undertemaer som kulturarv, informations- og kommunikationsteknologi, kulturel pluralitet, almindelse og demokrati i vidensamfundet m.m. Skriftet findes også i en fin illustreret trykt version og kan som sådan rekvireres i Forskningsstyrelsen.

FORSKNINGSBEGREBER OG INTERESSER

Det gamle skel mellem grundforskning og anvendt forskning ser ud til at være under nedbrydning rent forskningspolitisk. Til gengæld lanceredes efter engelsk forbillede for nogle år siden forskningstypologien "Mode 1" og "Mode 2", hvor det første betegner traditionel forskning, defineret af forskerne selv, eller med et skældsord: 'forskning for forskningens egen skyld'. Det andet, "Mode two", karakteriserer den type forskning, hvis definition og afgrænsning sker i en stadig dialog med aftagerne eller brugerne af forskningen. Det er oplagt "Mode 2", der i øjeblikket dominerer den politiske og markeds- og erhvervslivsorienterede diskurs og forståelse af, hvad forskning er eller skal være.

Dertil kommer, at vi siden den nuværende regerings tiltrædelse dels har fået en ny universitetslov, hvor det mest centrale er de eksternt dominerede bestyrelser samt den ansatte ledelse, dels et nyt forskningsrådgivende system, hvori de nuværende seks forskningsråd er blevet underlagt en bestyrelse, Det Frie Forskningsråd (ni medlemmer, heraf et fra humaniora), samtidig med etableringen af Det Strategiske Forskningsråd (ni medlemmer, ingen fra humaniora). Det ligger i loven, at bestyrelsen for Det Frie Forskningsråd skal tage stilling til, hvor mange faglige (under)forskningsråd der skal være fremover. Det er således ikke sikkert, at der i fremtiden vil eksistere et Humanistisk Forskningsråd eller at antallet eller opdelingen i de seks eksisterende faglige forskningsråd vil blive bevaret.

I samme periode har vi kunnet konstatere et pres på universiteternes og institutionernes forskning: det STÅ-og produktivitetssikserede bevillingssystem har foranlediget, at institutionerne har nedprioriteret forskningen til fordel for de direkte bevillingsudløsende aktiviteter – på universiteterne til fordel for uddannelse og undervisning, på ABM-institutionerne til fordel for publikumsforøgende- og formidlingsfremmende aktiviteter, dvs. aktiviteter som i let målbare tal dokumenterer produktivitet, vækst og synlighed. Dette har dels betydet, at vi alle generelt må løbe stærkere, men også at overvejelser over forskning og forskningsstrategier er forblevet den enkeltes problem. Institutionelt mærkbart har humanistisk, herunder musikvidenskabelig forskningsplanlægning således længe ligget underdrejet. Det får den antagelig ikke lov til ret meget længere! Især ikke under den nye universitetslov, den stærkere (forsknings)-ledelse samt regeringens eksplicitte betoning af 'brobygning' mellem erhvervsliv og forskning, dvs. dens prioritering af erhvervslivs- og nytteorienteret forskning.

For så vidt er der ikke så meget nyt i alt dette – det nye er, at tendensen i øjeblikket sætter sig igennem på alle de samfundsmæssige niveauer, som er rammesættende for forskningen: politisk-økonomisk, lovgivningsmæssigt, kulturelt-diskursivt.

Allerede i rapporten *Dansk Musikforskning frem mod år 2000* (Statens Humanistiske Forskningsråd, 1996) fra det af SHF afholdte seminar om dansk musikforskning i maj 1994 formuleres det i et af indlæggene: "I det hele taget er det nødvendigt, at vi bliver meget bedre til at samarbejde, og der er brug for udspil til præcist teoretisk pointerede projekter, der meget gerne må være dristige i deres konstruktion af et genstandsområde. Jeg kan ikke se, hvordan vi på alle vores områder skulle kunne nå op til den internationale 'Stand der Diskussion', hvis ikke vi bevæger os bort fra fagets traditionelle 'enmandsforskning' og snarest får skabt de teoretiske og praktiske rammer for en ny type forpligtende teamwork".⁶

MUSIKFORSKNING OG MUSIKKULTUR

Samme indlæg har også fært af den hastige kulturelle forandring, som i dag kan give mig anledning til med udråbstegn at påstå, at den individualiserede (fragmenterede) enmandsforskning og manglende musikforskningsplanlægning snart ikke går længere: "Der er altså god grund til at overveje vores fags aktuelle og fremtidige rolle i en musikkultur, der ændres hurtigt, og hvor vi bør være til stede både som kritiske iagttagere og engagerede deltagere".⁷

Det var netop hvad der blev påtrængende konkret i min dobbelte egenskab af musikrådsmedlem og forskningsrådsmedlem: der var ikke mindst under min medlemsperiode masser af musikkulturelle og musikpolitiske problemstillinger, som burde have kaldt på forskningsbaseret viden, behandling og løsning, men der var uhyggelig lidt eller ingen kontakt mellem musikkultur og musikforskning. Og værst af alt: jeg oplevede en dyb skepsis, ja nærmest mistillid (og undertiden foragt) hos musikliv og -råd i forhold til store dele af musikforskningen og dens agenter. I en periode, hvor musikrådet var under nedlæggelse, hele musikloven og kunststøttesystemet under omkalfatring og det centrale spørgsmål om fagkyndighed, armslængde osv. under angreb, var der ingen tegn på, at musikkulturen eller musiklivet i denne historisk kritiske situation kunne opfatte musikforskningen som en mulig engageret deltager eller allieret – ikke engang som en kritisk iagttagere figurerede vi tilsyneladende i nogens bevidsthed.

For mig var det beskæmmende og dybt forstemmende. Der har i de senere år været flere musikkulturelle kriser og fiaskoer: den lave prioritering og kvalificering af musik som fag i folkeskolen, musikfagets deroute og klemthed i den ny gymnasiereform, 'fødekæde'-problematikken på musikeruddannelsesområdet, den manglende, utilstrækkelige eller dårlige musikformidling i danske medier – elektroniske som trykte –

⁶ Søren Møller Sørensen, 'Musikkultur og musikforskning i forandring', i Finn Egeland Hansen (ed.), *Dansk Musikforskning frem mod år 2000. Rapport fra seminar den 11. maj 1994* (Statens Humanistiske Forskningsråd, 1996), 78.

⁷ Ibid., 74.

ekstreme problemer i dansk musikindustri med meget lavt fonogramsalg og dermed nedprioritering af danske kunstnere, politisk angreb på de af staten (musikrådet) støttede musikkulturelle organisationer og mistænkeliggørelse af disses bærende og centrale funktion som kit i musikliv og -kultur ('fedttag'). Politisk angreb på 'eksperter og smagsdommere', dvs. på musikforskere og deres berettigelse.

HVAD ER FREMTIDEN?

Og nu er jeg så ved at være ved vejs ende for dette opråb: Hvad i alverden går vi og tænker på i dansk musikforskning? Vi er under pres fra højre og venstre, oppefra og nedefra, vi har ikke mange allierede, og dem vi evt. engang havde (musikfaget i gymnasiet, musikkulturen osv.) er selv under stærkt pres eller har mistet kontakten eller tilliden til os. Vi er ikke i stand til at formulere os, synliggøre os eller sætte en dagsorden for musikforskningens samfundsmæssige nødvendighed, endsige spørge til musikkens væsen eller samfundsmæssige nødvendighed. Vi er ikke i tilstrækkelig grad i dialog med vores umiddelbare forskningsgenstand og forskningsaftager: musikliv og musikkultur, ligesom vi ikke er i stand til at samle energierne på tværs af institutioner, traditioner, discipliner og personer om de store problemstillinger, som virkelig brænder på, og som derfor kræver mange forskellige musik- og tværfaglige forskningskræfter – det, der med en forskningspolitisk jargon kaldes *forskningsvolumen*.

Det ny forskningsrådssystem og Statens Humanistiske Forskningsråd kan – så længe det varer – tilbyde, at musikforskere – gerne i samarbejde med andre forskere – søger ind med projektansøgninger om støtte gennem virkemidler som netværk, konferencer, store projekter, tværinstitutionelle eller tværfaglige 'SHF-centre' m.fl. Det samme kan man gøre hos Nordisk Forskerakademi (NorFa), der dog definerer sit støtteområde som forskeruddannelsesaktiviteter, og inden længe igen hos Nordisk Samarbejdsnavn for Humanistisk og Samfundsvidenskabelig Forskning (NOSH/S), som det reorganiserede navn hedder, og som i fremtiden vil fremme større nordiske centre og satsninger.

Sidegevinsten eller ekstragevinsten ved at udarbejde en større, ikke-individuel forskningsansøgning er, at uanset om man får bevilling eller ej, så har man i tanke, skrift og bevidsthed løftet sit begrænsede forskningsblik op og ud over kontorets og institutionens lukkede horisont. Det er den første nødvendige bevægelse.

DET NÆSTE TRÆK: HVEM LIGNER VI OG HVEM ORIENTERER VI OS MOD?

I forlængelse af den ovenfor omtalte strategiplan har SHF i 2003 iværksat et udrednings- og formuleringsarbejde, grupperet om seks temaer eller problemkomplekser, som vi mener bør og kan være centrale for en fremtidig satsning for humanistisk forskning, men som vi ikke mere efter den nye lov selv kan arbejde strategisk med. De seks rapporter, som udarbejdes af mindre grupper af forskere og som skulle være færdige i løbet af foråret 2004, er altså tænkt som et kvalificeret input til de instanser

og politikere, som i den ny forskningsrådgivende struktur skal prioritere strategisk og politisk. Rapporternes arbejdstitler er følgende: 1. "Fremtidens Humaniora. Humanistisk forskning, uddannelse og professionsudøvelse under forandring"; 2. "Kulturens fremtid: Æstetik uden grænser"; 3. "Læring og subjektivitet i den udfoldede modernitet"; 4. "Sprogteknologi"; 5. "Kultur, religion, demokrati" samt 6. "Omverden – individ, samfund og natur".

Det er oplagt for musikforskningen at relatere sig til 2. "Kulturens fremtid: Æstetik uden grænser", og formuleringen kommer da også fra rådets æstetiske faggruppe: musikvidenskab, litteratur- og teatervidenskab, kunst- og arkitekturvidenskab samt medievidenskab. Parallelt er der i de senere år sket en (delvis) tilsvarende faggruppering på flere af de humanistiske fakulteter (AU, KU, SDU, RUC). Men det kan lige så vel være oplagt for f.eks. den pædagogisk-didaktiske eller den musikterapeutiske del af musikforskningen at relatere sig til 3. "Læring og subjektivitet ..." eller til 1. "Fremtidens Humaniora ...". Og hvorfor ikke også 5. "Kultur, religion, demokrati" (for forskningen i etniske kulturer eller minoritetsmusikkulturer)? Musikforskningens aktuelle sammensathed og bredde er så stor, at vi oplagt kan orientere og bevæge os i mange retninger – ja faktisk er der et stort behov for os i mange forskellige fagkontekster og problemkomplekser. Det vanskelige kan så blive på én gang at kunne fastholde vores særlighed og forskningsfaglige identitet og samtidig kunne gå ind i fagligt sammensatte og 'urene', ikke-musikalske samarbejder. I mange, mange år har musikforskningen brugt krudt på at betone, at musik og musikforskning er noget særligt: erkendelsesmæssigt, bevillingsbehovsmæssigt, uddannelsespolitisk, didaktisk. Det har der været vældig gode grunde til at gøre. Måske skulle vi nu kaste os ud i den store *formidlings*opgave, det også vil være for musikforskere at arbejde sammen med andre forskningstraditioner, andre fagidentiteter, andre diskurstyper. Sådan som det allerede er sket f.eks. i de omtalte forskningsnetværk og ganske sikkert også andre steder.

How to Bring the Ocean into the Concert Hall

*Beethoven's Third Symphony and the Aesthetics of the Sublime**

HENRIK NÆSTED

Eine von Musikästhetik freie oder
befreite Musikanalyse ist eine Illusion.¹

Gerold W. Gruber

Even if Peter le Huray called attention to the subject as early as 1979, musicological studies in the aesthetics of the sublime came of age only after Lyotard revived the interest in the subject.² Scattered German studies preceded this, but Jean-François Lyotard's work undoubtedly prompted a general interest that has led to a number of studies in German musicology taking an interest in the sublime (*das Erhabene*). Interesting work has also been done in Italian musicology and – to a lesser extent – its francophone counterpart. However, anglophone and, in particular, American musicology has seen the most pronounced interest in the field in the 1990s. These studies all testify to a marked musicological attention on the topic; yet, today there are no entries on 'Sublime' or 'Erhaben' in any of the two major musical dictionaries.³ By way of comparison, it is worthy of mentioning that literary and aesthetic periodicals have presented monographic issues on the topic in all major languages long ago.⁴

In the musicological studies mentioned above, the aesthetics of the sublime is considered a field of study belonging to one or more of three areas: historical aesthetics (of music), reception studies, and/or musical analysis. Beyond studies which

* This article has benefited considerably from critical comments and suggestions from Heinrich W. Schwab and Siegfried Oechsle whom I thank for their expert assistance.

¹ Gerold W. Gruber, 'Analyse', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edn., Sachteil i (Kassel, 1994), 579.

² Peter le Huray, 'The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics', *Proceedings of the Royal Musical Association*, 105 (1978-79), 90-99. Jean-François Lyotard's main contribution is his *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris, 1991). However, his articles – 'Après le sublime, état de l'esthétique', and 'Le sublime et l'avantgarde', reprinted in his *L'inhumain* (Paris, 1988), 147-55 and 101-18 respectively – are probably his most influential in the field.

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., xxiv (London, 2001); *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edn., Sachteil iii (Kassel, 1995).

⁴ Examples include *Revue d'histoire littéraire de la France*, 86/1 (1986), *Studies in Romanticism*, 26/2 (1986), *Rivista di estetica*, 27/2 (1987), and *Merkur*, 43/9-10 (1989).

first and foremost present a historical account,⁵ very roughly, we can identify two main lines of investigation. On the one hand, there are those who aim at bridging a study of aesthetics and musical analysis without justifying this bridging by reception studies.⁶ And on the other hand, we have those who draw parallels between studies in aesthetics and reception studies without engaging in musical analysis.⁷ The main problem of the epistemological framework of these approaches is that the interaction between the three discursive areas (aesthetics, reception, and analysis) usually remains missing.⁸ In this article, I aim at incorporating these three areas of investigation into one argument.

In 1982, when presenting an article on Beethoven's third symphony, Lewis Lockwood admitted that '[a] new paper on the "Eroica" calls for justification'.⁹ As two decades have passed since this claim, at a first glance, it seems even truer today. However, a lot of things have happened in musicology since the early 1980s, and, in general, a tendency to develop new perspectives on the musicological canon is dawning. To some extent, this has been dominated by attempts to integrate developments in other fields of the humanities. It is as a contribution to this trend that the present article should be considered. My main contention is that an investigation of attempts to apply the aesthetics of the sublime to music around 1800 will elucidate matters of Beethoven's *Eroica* Symphony that other modes of investigation fail to see. Thus, my argument discusses instrumental music only (the conditions under which vocal music could be considered sublime is not discussed here¹⁰), as it is my claim that this will provide us with the best understanding of the idea of the musical sublime around 1800.

⁵ Recommendable is Michela Garda, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale* (Milano, 1995). See also C.A.W.B. Wurth, *The Musically Sublime: Infinity, Indeterminacy, Irresolvability* (Groningen, 2002).

⁶ See, for example, Judith L. Schwartz, 'Periodicity and Passion in the First Movement of Haydn's Farewell Symphony', in Eugene K. Wolf and E.H. Roesner (eds.), *Studies in Musical Sources and Styles: Essays in Honor of Jan LaRue* (Madison, 1990), 293-338, or Elaine R. Sisman, *Mozart: The Jupiter Symphony, No. 41 in C major, K. 551* (Cambridge, 1993), esp. 15-20 and 76-79.

⁷ See, for example, Mary Sue Morrow, 'Of Unity and Passion: The Aesthetics of Concert Criticism in Early Nineteenth-Century Vienna', *Nineteenth Century Music*, 13/3 (1990), 193-206, or Alexander H. Shapiro, '"Drama of an Infinitely Superior Nature": Handel's Early English Oratorios and the Religious Sublime', *Music & Letters*, 74 (1993), 215-45.

⁸ Strictly speaking, this demand is only honoured by one study, viz. Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie* (Kassel, 1993).

⁹ Lewis Lockwood, '"Eroica" Perspectives: Strategy and Design in the First Movement', in Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies 3* (Cambridge, 1982), 85-106.

¹⁰ One recent account on this field is relevant. See Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns "Schöpfung" bis zur Beethovens "Neunter"* (Kassel, 2001), esp. 53-63 and 128-50.

I

In his essay *Beethoven* (1870), Wagner claimed that Beethoven's music, historiographically speaking, brought music 'weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen' and into 'die Sphäre des durchaus Erhabenen'.¹¹ It is beyond doubt that Wagner's point of view is rooted in his age and it is therefore not unproblematic to transfer his statement to our time. If we consider the history of the sublime, it soon becomes clear that an aesthetic distance is manifest.¹² Thus, even if it may be claimed that the sublime has been 'maintained' in the twentieth century by Heidegger and Adorno, in this context I consider only the aspects important in nineteenth-century musical aesthetics.¹³ The change in aesthetic attitudes towards the end of the nineteenth century in disfavour of the sublime may be illustrated by Benedetto Croce's claim that the sublime belongs to 'the false quantitative concepts which are really metaphors, flatulent phrases or logical tautologies'.¹⁴ In the musicological world, this disfavour is illustrated by the gap of almost a century between Arthur Seidl's and Hermann Stephani's works around 1900¹⁵ and the next book-length monograph on the musical sublime, Michela Garda's post-Lyotard *Musica Sublime* from 1995.¹⁶

This makes it clear that a considerable aesthetic gap has to be bridged if we want to discuss the musical sublime from a nineteenth-century point of view. Considering this, the main hermeneutical idea of this article may be expressed in Gadamer's words as follows: '*Historisch denken heißt in Wahrheit, die Umsetzung vollziehen, die den Begriffen der Vergangenheit geschieht, wenn wir in ihnen zu denken suchen.*'¹⁷ It is by approaching the past by way of our own modes of thinking that we gain an understanding of its cultural manifestations. Therefore, a short historical outline of the sublime is necessary.

The modern story of the sublime began when Nicolas Boileau-Despréaux translated a classical rhetorical treatise into the French *Traité du sublime* in 1674.¹⁸ The

¹¹ Richard Wagner, 'Beethoven', in *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen*, ix (Leipzig, 1913), 61-126, at 102. More recently, this view was echoed in Richard Taruskin, 'Resisting the Ninth', *Nineteenth-Century Music*, 12 (1989), 241-56.

¹² A useful survey is offered in Carsten Zelle, Christine Pries, and Craig Kallendorf, 'Das Erhabene', in Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Tübingen, 1994), ii, 1357-89.

¹³ See Jan Rosiek, *Maintaining the Sublime: Heidegger and Adorno* (Bern, 2000).

¹⁴ Translated by the author from Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia* (4th rev. edn., Bari, 1912), 107.

¹⁵ Arthur Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig, 1907), expanded from *Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Ästhetik der Tonkunst* (Regensburg, 1887); Hermann Stephani, *Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen* (Leipzig, 1903; 2nd rev. edn., Leipzig, 1907).

¹⁶ Garda, *Musica sublime*.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (4th edn., Tübingen, 1975), 374-75.

¹⁸ Some trends in French thought predated Boileau-Despréaux, though. See Théodore A. Litman, *Le Sublime en France 1660-1714* (Paris, 1971).

immense popularity of this translation is expressed in the fact that at least eighteen editions were printed in France and a number of English translations followed – one of which reached fourteen editions itself. In the treatise, then falsely ascribed to Cassius Longinus (c. 220–73) but today believed to have been written in the first century AC by an author unknown to us, a description of the rhetorical phenomenon of the sublime is aimed at. In Boileau's translation, the author claims that 'it is by the sublime that the great poets and writers have won their prizes' and that it is a means of persuasion which uses an elevating quality of language rather than strictly logical elements: 'it does not really persuade, but it ravishes, transports, and produces a certain admiration mixed with astonishment and surprise'.¹⁹ Interpreting this rhetorical phenomenon in an aesthetic context, Boileau writes in his *préface* that 'by the sublime Longinus does not understand what the orators call the sublime style; rather, he understands it as the extraordinary and the wondrous which strikes in speech and which makes a work elevate, ravish, and transport'.²⁰

Thus, Boileau left open the possibility that a work of art can be sublime in an aesthetic sense. However, in the writings that emphatically established the term in Western aesthetics, Edmund Burke's *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) and Immanuel Kant's *Kritik der Urteilskraft* (1790), the sublime is mostly discussed in terms of nature. In his *Enquiry*, Burke gathered a number of thoughts present in British aesthetics, one of them being the explicit opposition of the beautiful and the sublime. Burke highlighted the 'remarkable contrast' between the two: 'sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones are comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the [sublime] rugged and negligent'.²¹ Phenomenologically speaking, the sublime and the beautiful are divided from each other as follows: the beautiful is achieved through 'pleasure' and the sublime through 'delight' – understood as 'the sensation that accompanies the removal of pain and danger'.²² Thus, the delight of the sublime is the feeling of some 'terror' being removed. Burke provides a list of phenomena considered able to cause this sense of 'terror', the three most important being obscurity, infinity, and difficulty.²³

Kant developed two senses of the sublime, viz. the mathematical and the dynamical. The mathematical sublime is related to the size of an object. Usually, when we behold something, we try to find some kind of measurement that allows us to grasp the (size of the) object. Kant is interested in the situation when we are confronted with objects that are 'über alle Vergleichung groß' and the situation when we meet

¹⁹ Translated by the author from Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, ed. Françoise Escal (Paris, 1966), 341.

²⁰ *Ibid.*, 338.

²¹ Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, ed. David Womersley (London, 1757, 2nd edn. 1759; London, 1998), part III, section 27. As they are short and easily identifiable, I refer to the sections in Burke rather than pages. In this quotation, I have changed Burke's use of 'great' into 'sublime'. Throughout his *Enquiry*, he uses the terms interchangeably.

²² *Ibid.*, I/4.

²³ *Ibid.*, II/3, II/8–9, and II/12.

‘eine Größe, die bloß sich selber gleich ist.’²⁴ The dynamical sublime, on the other hand, is caused by our encounter with might and vastness in nature. Examples include hurricanes, volcanoes, and ‘der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt’.²⁵

Thus, Burke and Kant construe the sublime as the opposition of the beautiful and from this point on we have two clearly defined aesthetic discourses running parallel in Western aesthetics.²⁶ An important element in both Kant’s and Burke’s perception of the sublime is the idea of a ‘cognitive frustration’ in the sublime experience. The experiences are almost beyond our concepts. For example, the overwhelming first impression of the countless stars on the clear sky makes us almost dizzy in its sheer endlessness. However, we are able to overcome the experience after the first impression when the cognitive frustration is surmounted.

Beethoven’s musical world also saw an interest in the aesthetics of the sublime. However, the most important contributions to the debate on the musical sublime around 1800 departed not directly from Kant. Whereas it is a much-debated question whether Kant believed that only nature could be sublime, it is a fact that he was notoriously hostile to music.²⁷ This meant that, historiographically speaking, he had to be mediated by Schiller, who unequivocally claimed that ‘[d]a aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen’, before the sublime could be applied to music.²⁸ And it is from this claim that we should contemplate the two articles which stand out as the most important when discussing the musical sublime around 1800, one by the editor of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, Friedrich Rochlitz, and another by Christoph Friedrich Michaelis.

Friedrich Rochlitz (1769–1842) mentioned the sublime on several occasions, but the only extensive treatment of the subject is found in his article ‘Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst’.²⁹ In a sense, Rochlitz used Schiller’s contention

²⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Berlin and Liebau, 1790; Hamburg, 2001), §25, B81 and B84.

²⁵ Ibid., §28, B104.

²⁶ For an elaborate account of the idea of a dualistic division in aesthetics from Boileau-Despréaux to Nietzsche, see Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne* (Stuttgart, 1995).

²⁷ Edward A. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln and London, 1992), 133, points out that, paradoxically, Kant’s inadequate treatment of music actually brought post-Kantian musical aesthetics to a fruition.

²⁸ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert (2nd edn., München, 1960), v, 808.

²⁹ This article, ‘Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst’, was printed in Rochlitz’s own *Für Freunde der Tonkunst*, but two earlier versions appeared before that. The first version of the article was printed as ‘Rhapsodische Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik’ (erroneously signed Friedrich Rechlitz) in C.F. Wieland’s Weimar-based literary periodical *Der Neue teutsche Merkur*, 9/10 (Oct. 1798), 153–71. Later, it was printed in four parts in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 8/1 (2 Oct. 1805), 3–10; 8/4 (23 Oct. 1805), 49–60; 8/13 (25 Dec. 1805), 193–201; 8/19 (15 Jan. 1806), 243–49. In the following I quote the version in Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (2nd edn., Leipzig, 1830), ii, 139–204. Later revisions of the article include new musical examples. Here, it is worthy of mentioning that Beethoven’s *Eroica* symphony is mentioned in the 1830 version (p. 173) but, for obvious reasons, it is not included in the 1798 version.

that the sublime could appear in the arts: 'Wenn die Natur durch solche Eigenschaften ihrer Werke jene Empfindung erregt: so müssen die Eigenschaften der Kunstwerke, wodurch dieselbe Empfindung erregt werden soll, etwas jenen Aehnliches haben und sich durch Vergleichung finden lassen'.³⁰ Rochlitz describes sublime music as characterised by:

... Ausweichungen in fremde Tonarten – aber nicht bizarre, sondern kühne, auf solche, die nicht allmählich, abgeglättet, sondern schnell und fest, nicht künstlich gewunden, sondern einfach hervortreten; wir kommen auf lang und voll gehaltene, nicht kurz und schnell vorbeirauschende Noten; auf Begleitung, die nicht verziert, nicht reich figurirt ist ... sondern einfach ...³¹

We note Rochlitz' extensive use of negative definitions. He does not describe which kinds of 'deviations' that he considers sublime; instead, he approaches the subject from the negative side. He writes that the deviations should be into 'fremde Tonarten' (unfamiliar keys) and that they should be of the kinds that 'nicht allmählich ... hervortreten' (do not appear gradually). This suggests that Rochlitz considered the sublime in music to be something which opposed the established tradition. Only if you accept certain modulations as familiar does it make sense to call others 'fremde' (unfamiliar). And it is only if you expect 'normal' deviations into other keys to appear gradually and smoothly that you will notice when others appear 'schnell und fest' (fast and firm) instead. We also recognise the idea of 'cognitive frustration' in Rochlitz' text:

Musik im Charakter des Großen³² verlangt ein Gedräng von einer Menge, dem ersten Anschein nach unvereinbarer Melodien und Wendungen der Harmonie, die aber doch zu einem melodischen und harmonischen Ganzen verknüpft werden ...³³

This idea is also seen in the writings of the other important contributor to the discussion of musical sublimity around 1800. In his *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795–1800), Christian Friedrich Michaelis (1770–1834) was one of the first music aestheticians to make an attempt to develop an aesthetics of music explicitly from Kant.³⁴ However, the most useful account of his idea of sublime music is seen in his 1805 article 'Einige Bemerkungen über das Erhabene in der Musik' from *Berlinische Musikalische Zeitung*.³⁵ In this article, Michaelis begins by opposing the beautiful and the

³⁰ Rochlitz, 'Vom zweckmäßigen Gebrauch', 151.

³¹ Ibid., 154.

³² Rochlitz, *ibid.*, 149–50, offers four aesthetic categories: '[1] das Erhabene, [2] das Große (Starke, Erschütternde), [3] das Anmuthige (Liebliche), und [4] das Niedliche und Zierliche'. However, as Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie*, 84, notes, these four can be divided into an opposition in twos that corresponds the dichotomy between the beautiful and the sublime. In this interpretation, the sublime (*das Erhabene*) and the great (*das Große*) becomes one category.

³³ Rochlitz, 'Vom zweckmäßigen Gebrauch', 169.

³⁴ This, like other writings by Michaelis, is today conveniently available in Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, ed. Lothar Schmidt (Chemnitz, 1997).

³⁵ Christian Friedrich Michaelis, 'Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik', *Berlinische Musikalische Zeitung*, 1/46 (1805), 179–81. Michaelis actually published a more elaborate article on the subject a few years earlier, 'Ueber das Erhabene in der Musik', which appeared in the Leipzig-

sublime in music. Whereas musical beauty is present when 'die Töne ohne Schwierigkeit sich zueinander gesellen',³⁶ the sublime always has an element of cognitive frustration:

Wo aber die einzelnen Töne so lange, so einförmig tönen, oder mit so großen Unterbrechungen, oder so erschütternd heftig sich hören lassen, oder so tiefsinnig mit andern verwickelt sind, daß die Einbildungskraft des Hörers sich mächtig aufgehalten sieht, wenn sie das Ganze auffassen will, daß sie gleichsam an einer grenzenlosen Tiefe schwebt, dann findet das *Erhabene* Statt.³⁷

This cognitive frustration is achieved when the music presents 'zu große Mannichfaltigkeit, indem ... unendlich viel Eindrücke in zu geschwinder Zeit vorbeieilen, und das Gemüth in der rauschenden Fluth der Töne all rasch fortgerissen wird'.³⁸ To some extent, we also recognise the 'negative definition' in Michaelis. When he claims that the composer also expresses sublimity through the marvellous (Wunderbare), Michaelis purports '[d]ies entspringt aus dem Ungewohnten, Befremdenen, mächtig Ueberraschenden, oder Frappanten in der harmonischen und rhythmischen Fortschreitung'.³⁹

Thus, both Rochlitz and Michaelis describe the musical sublime as having an element of cognitive frustration achieved in terms of deviations from established musical norms. How these phenomena unfold themselves in practice remains unanswered, though. Both Rochlitz and – to a larger extent – Michaelis provide examples of works which they consider sublime. In this connection, the most important thing to notice is the gap remaining between Rochlitz' and Michaelis' intentional definitions (the outline of musical features) and their extensional examples: neither of them explains in details how the musical sublime works. In a larger perspective, the most interesting area is the problem of how to unite the idea of the sublime with the concept of a work of art. How does Burke's 'obscurity, infinity, and difficulty' amalgamate with the genres of music? Or, if we are to depart from Kant's wording, we may ask: how do we bring the ocean, a volcano, or a hurricane into the concert hall?

Thus, in order to understand how the musical sublime manifested itself around 1800, we have two gaps to bridge: firstly, the gap between contemporary outlines of musical features and examples chosen; secondly, we have the epistemological gap which was expressed in Gadamer's idea of thinking in the terms of the past (see above). It is my claim that the problems of these two gaps centre on a core of questions which can be answered by a modern musical analysis of a piece of music

based *Monatschrift für Deutsche*, 1 (1801), 42–52. However, the fact that the 1805 article, along with a number of other articles by Michaelis, was chosen for reprint in the *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 1/45 (17 Nov. 1813), 690–93 (under the title 'Ueber das Erhabene der Musik'), suggests that this version expresses Michaelis' more considered opinion on the subject.

³⁶ Michaelis, 'Einige Bemerkungen über das Erhabene', 179.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., 180.

which was considered sublime in its time. With this in mind, I will try to answer both of these questions by identifying the *Eroica* as sublime and, subsequently, by analysing the first movement of this work.

II

The Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* had, from its beginning in 1798-99, occasional reviews from Vienna and in 1804 a regular correspondent with a Viennese column was established. This correspondent, whose identity remains unknown to us, reviewed early performances of the *Eroica* on three occasions. Even though these reviews only use the word sublime (*Erhaben*) once, they describe the symphony in terms that are remarkably close to the way that this concept was usually described.⁴⁰ Let me give some quotations to indicate the general tone of these essays. Having heard the first 'semi-public' performance (20 January 1805), on 13 February the reviewer wrote:

Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. ... Ref. gehört gewiss zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bey dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äusserst erschwert wird und die Einheit bey nahe ganz verloren geht.⁴¹

In his second review after the first public performance (5 April 1805) the reviewer states that he finds no reason to change his point of view regarding the composition.

Allerdings hat diese neue B.[eethoven]sche Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Komponisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen, (sie dauert *eine ganze Stunde*) wenn sich B.[eethoven] entschliessen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen; Eigenschaften, welche die Mozartschen Sinfonien aus G moll und C dur, die Beethovenschen aus C und D, und die Eberlschen aus Es und D, bey allem Ideenreichthume, bey aller Verwebung der Instrumente, und bey allem Wechsel überraschender Modulationen durchaus niemals verlassen.⁴²

In his third review (of a concert sometime in 1807), the correspondent, having just mentioned 'eine schöne Haydnsche Sinfonie aus D' (most likely one of the 'Salomon'

⁴⁰ On the early performances of the *Eroica*, see Tomislav Volek and Jaroslav Macek, 'Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's', *Musical Times*, 127 (1986), 75-79; Martin Geck and Peter Schleuning, *Geschrieben auf Bonaparte: Beethovens 'Eroica': Revolution, Reaktion, Rezeption* (Reinbek bei Hamburg, 1989); Peter Schleuning, 'Das Uraufführungsdatum von Beethovens "Sinfonia eroica"', *Die Musikforschung*, 44 (1991), 356-59; Thomas Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony* (Cambridge, 1998).

⁴¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 7/20 (13 Feb. 1805), 321.

⁴² *Ibid.*, 7/31 (1 May 1805), 501.

symphonies) and a 'feurige, tiefbewegte *Mozartsche* [Sinfonie] aus G moll'⁴³ (from the description it is more likely to be KV 183 than KV 550), compares these to the *Eroica* and explicitly refers to the sublime:

Noch schwieriger ist wol die grosse *Beethovensche* Sinfonie aus Es, welche, von dem Komponisten selbst dirigirt, sehr vielen Beyfall erhielt. Ref. muss, trotz allem, was über dieses Kunstwerk geschrieben worden, seiner, gleich bey der ersten Darstellung geäusserten Meynung treu bleiben, dass die Sinfonie allerdings des Erhabenen sowol als des Schönen sehr Vieles enthalte, dass dies aber auch mit manchem Grellem und allzu Breiten vermischt sey, und nur bey einer Umarbeitung die reine Form eines vollendeten Kunstwerks erhalten könne.⁴⁴

However, in this context it is the wording of the critique of the composition that is interesting because, even without references to the word 'sublime', it is striking that the aesthetics of the sublime seem to form the aesthetic backdrop of the reviews. Let me illustrate my point by translating some of the topics which reverberate throughout these three reviews. Firstly, the extraordinary length of the work was noted: 'This long composition' (first review) might benefit if Beethoven decided to 'shorten it' (second review) so that it would not appear so 'long-winded' (third review). Secondly, the difficulty in both the performance (first) and – most importantly – in the perception of the work (third) receives attention. Thirdly, the work is considered beyond the limits of the established norms of the symphonic genre: It is considered 'a very extensively developed, audacious and wild fantasy', often lost in the 'disorderly' (first) that uses the 'shrill' (first and third review) and 'bizarre all too often' (first). Fourthly, as a result of this musical approach of composing like a fantasy 'the overview is made most difficult' (first) and the 'pure form' (third) is lost; with this, 'unity almost gets lost entirely' (first) – a thing which Beethoven's earlier symphonies 'never lose' (second). And finally, we notice the advice from the reviewer to Beethoven that 'only a reworking' (third) and a decision to 'shorten it' in order to 'bring more light, clarity, and unity' (second) into the work would improve it.

These topics more or less word the same experience. As the reviewer obviously finds the work difficult to perceive, they are all related to the difficulty of grasping the symphony in the first perception. Obviously, there are parallels to the psychological processes of the perception of the sublime as described earlier. Thus, these reviews seem to describe the symphony in terms of the sublime without using the word itself. Only in one instance is the term itself invoked, and then not explicitly related to the aesthetics of the sublime as it was outlined above.⁴⁵

⁴³ Ibid., 10/15 (6 Jan. 1808), 238–39.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ However, a reference to the sublime more in line with the aesthetic discourse was made in a concert review in 1807 (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 9/18 (28 Jan. 1807), 285) when the first movement of the *Eroica* was described as being 'imponierend und voll Kraft und Erhabenheit'. Similarly, in a review (*Zeitung für die elegante Welt*, 7/35 (2 Mar. 1807), 276) of a piano arrangement for fourhanded playing of the symphony (by August Eberhard Müller) the adjective 'erhaben' is used, and the anonymous reviewer describes the *Eroica* in terms considerably more positive

From the two previous sections, we are able to conclude that the *Eroica* fell within the semantic field of the sublime. It is important to understand that the way I have substantiated that the *Eroica* was considered sublime in principle could have been done for other pieces of music. The reason that I chose this symphony is that its reception history presents itself as an obvious paradigm of the sublime. But the process of documenting this claim could have been carried out for other works.

It might, at a first glance, seem necessary to answer the question whether Beethoven himself had the aesthetics of the sublime in mind when he composed the symphony – or if he had any knowledge of this aesthetic discourse at all. We know that he knew at least some parts of Sulzer's very influential *Allgemeine Theorie*, which had an entry on 'Erhaben'.⁴⁶ This line of thought is not irrelevant, of course. But (literary) criticism in the twentieth century has generally seen a move away from the idea that it is primarily the intention of the author which determines the meaning of a text. To name a few important exponents: Advocates of New Criticism claimed in 1946 that 'the evaluation of the work of art remains public; the work is measured against something outside the author',⁴⁷ and Roland Barthes further developed this idea when, in 1968, he claimed the death of the author.⁴⁸ Without space for discussing this in depth, I recognize that, by denying that it is necessary for my argument to answer the question of Beethoven's intention with the symphony, I attach myself to these traditions. My point is that the *Eroica* was perceived as a sublime work of art, and it is from this claim that an analysis can depart.

III

The main point in the previous section was also made by Mary Sue Morrow who used the *Eroica* to illustrate that music reviewers in the early nineteenth century 'acknowledged the presence of the sublime' when they 'found passion' in a work.⁴⁹ And, more generally, Dahlhaus has interpreted the aesthetic backdrop of E.T.A. Hoff-

than those of the early correspondent in *Allgemeine musikalische Zeitung*: 'Sie gehört zu den wenigen Sinfonien, die mit ihrer geistvollen Energie die Phantasie des Zuhörers in erhabenen Schwung setzen'. Of course, these references to the sublime are made only in passing and they do not include a developed wording of the term which is necessary to an elucidation of the concept. However, they may serve to reinforce my argument that the *Eroica* reception can be seen as being situated within the paradigm of the sublime.

⁴⁶ See Richard A. Kramer, 'Beethoven and Carl Heinrich Graun', in Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies 1* (New York, 1973), 18-44. In his article, 'Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a Source Used by Beethoven', *Beethoven Newsletter*, 2/1 (1987), 1-7, Owen Jander tried to develop this idea further but without concrete evidence and, besides Kramer's work, today the connection between Sulzer's work and Beethoven remains conjectural.

⁴⁷ Monroe C. Beardsley and W.K. Wimsatt, 'The Intentional Fallacy', reprinted in W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (London, 1970), 10. This essay appeared originally in *Sewanee Review*, 54 (1946).

⁴⁸ Roland Barthes, 'La mort de l'auteur', *Mantéa*, 5 (1968). Numerous later reprints and translations are available.

⁴⁹ Morrow, 'Of Unity and Passion', 205. Morrow does not validate her investigations analytically, though.

mann's famous homage to Beethoven's instrumental music as the aesthetics of the sublime.⁵⁰ However, these studies consider only the reception of the music – not the music itself; and thereby they implicitly suggest that the change in the idea of music took place in the aesthetic sphere rather than in the musical sphere. In the same vein, Mark Evan Bonds recently claimed that the change in musical aesthetics around 1800 was first and foremost due to a change in philosophy rather than one in music when he stressed that the early Romantics were 'the first generation to have at its disposal a philosophical framework in which to express such powerful emotions without embarrassment'.⁵¹ However, in my opinion it is in the study of music itself that we see the most interesting perspectives of the aesthetics of the sublime. So far, I have used the reception of the *Eroica* Symphony only to justify that it can be considered sublime in the Kantian sense. The most interesting aspects of the musical sublime appear when we use modern musical analysis to contemplate how the reception came about.

The *Eroica* has been analysed in numerous ways which may be related to the aesthetics of the sublime. Its obvious 'new features' (*qua* a symphony) has been discussed and it has been seen as an instance of Beethoven's 'new way'.⁵² This 'newness' has an obvious affinity to the sublime and in an attempt to characterise the *Eroica* as an expression of an 'extreme readiness of post-[French]Revolution generations to experience the new, the extraordinary, and the progressive', Reinhold Brinkmann implicitly puts 'newness' on an equal footing with the sublime.⁵³ I find this equation too simplistic. Therefore, let me demonstrate my way of using the aesthetics of the sublime in musical analysis by highlighting a number of features from the first movement of the *Eroica*. Obviously, numerous analytical approaches to the task of 'localising' the sublime in the symphony are possible. The approach that I present in this article departs from the opposition of stable and unstable

⁵⁰ Carl Dahlhaus, 'E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen', *Archiv für Musikwissenschaft*, 38 (1981), 79–92.

⁵¹ Mark Evan Bonds, 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century', *Journal of the American Musicological Society*, 50 (1997), 387–420, esp. 392–93.

⁵² For discussions of 'new' features in *Eroica*, see Egon Voss, 'Beethovens "Eroica" und die Gattung der Sinfonie', in Carl Dahlhaus et al (eds.), *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970* (Kassel, 1971), 600–3; Peter Schleuning, 'Beethoven in alter Deutung: Der "neue Weg" mit der "Sinfonia eroica"', *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 (1987), 165–94; Peter Schleuning, '3. Symphonie Es-dur, *Eroica*, op. 55', in Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, and Alexander L. Ringer (eds.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke* (Laaber, 1994), 1, 386–400. According to his friend Wenzell Krumpholz, Beethoven proclaimed 'somewhere between the beginning of 1801 and April of 1802' (i.e. at the approximate time of the genesis of the *Eroica*) that 'from today on I shall take a new way', cf. Oscar Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries* (New York, 1926), 26. It has been much debated what caused this declaration and what the actual effect of it was. For discussions of the *Eroica* as an expression of this 'new way', see Philip G. Downs, 'Beethoven's "New Way" and the *Eroica*', *Musical Quarterly*, 56 (1970), 585–604; Carl Dahlhaus, 'Beethovens "neuer Weg"', *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1974 (Berlin, 1975), 46–62; and Schleuning, 'Beethoven in alter Deutung'.

⁵³ Reinhold Brinkmann, 'In the Time(s) of the *Eroica*', in Scott Burnham and Michael P. Steinberg (eds.), *Beethoven and His World* (Princeton, 2000), 1–26.

passages. But it is important to realize that this analytical strategy is only one possibility out of many.⁵⁴

With the outline of the aesthetic category of the sublime in mind, we may very roughly extract an analytically usable opposition between the sublime and the beautiful from the writings discussed. Beauty is characterised by clarity, finiteness and effortlessness. Opposing this, the sublime is characterised by obscurity, infiniteness, and difficulty. Thus, it is obviously in the latter that we should find the aesthetic frustration expressed in the early reviews of the work.

In order to present my basic analytical approach, we may consider the first famous bars (Ex. 1). We are introduced to the main motif of the movement, a small E^b major triad static melody supported by quaver accompaniment in the violins. As this accompaniment stays on the same tonic triad, this signals stability and clarity. However, this stability is broken after only four bars when, in b. 7, the melody descends to c#. This creates a harmonic tension as the upper parts stay on their notes with a diminished triad as a result – ‘the harmony becomes clouded’, to use Donald Tovey’s words.⁵⁵ This harmonic instability is immediately followed by a rhythmic instability as the first violins begin a strongly syncopated theme on *g*”.

Example 1. Ludwig van Beethoven, *Eroica* Symphony, first movement, bb. 1-15 (reduction).

These first bars contain what is to become the central drama of the movement, viz. the opposition (or ‘dialectic struggle’, as I will word it below) between stability and instability. Harmonically and melodically, the calm and stable E^b major motif opposes the ambiguous and unstable diminished triad; rhythmically, the main motif’s accentuation of the first beat (the root falls on all the strong beats in bb. 3-6)

⁵⁴ The following observations are based on an extensive analysis of the first movement of *Eroica*, published in Henrik Næsted, “‘Eine kühne und wilde Phantasie’: An Essay on Beethoven’s Third Symphony and the Aesthetics of the Sublime”, MA thesis (University of Copenhagen, 2002), 116-61. As it is obviously impossible to abstract this work here, I concentrate on the most important results of the analysis.

⁵⁵ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis* (London, 1935), i, 30.

opposes the syncopated first violins in b. 7.⁵⁶ Thus, in the opposition between bb. 3-6 and 7-8, we have an opposition, which manifests itself in all musical parameters: harmony, melody, and rhythm.

The different types of instability work together to an unprecedented extent. The main effect of the use of instability is very close to the cognitive frustration, which I extracted to be one of the main characteristics of the Kantian sublime. Thus, we see that the extensive use of destabilizing affects in the symphony is very likely to be the main reason that the reviewer saw the *Eroica* as 'eine kühne und wilde Phantasie' and the link to the aesthetics of the sublime becomes obvious. However, the destabilizing musical features are soon countered when, after this instance of instability, we gradually work our way back to the stability of the main motif. This is achieved on all musical levels in several stages. At first, harmonically, the diminished triad is resolved in b. 9; rhythmically, the accompanying quaver figures in the second violins (bb. 9 ff.) establish a reliable sense of rhythm. Then, as they change to A^b in b. 10, we become aware that the first violins are actually playing a theme with some melodic significance. And in b. 11, the cellos reach E^b, the chord of the main theme. However, as the first violins have a suspension, we are not yet 'back'. In b. 12 the cellos change to the subdominant (on the first beat) and, after a parallel movement with the first violins, when the dominant arrives, the sense of the goal being within reach is strongly emphasized. This is supported by the quaver figure of the middle strings and, particularly, by the strong cadential melodic first violins (I will discuss the use of these cadential patterns below).

This re-stabilizing move may be used to illustrate a main point in the use of the aesthetics of the sublime in music. If, very roughly, we interpret the destabilizing passages as pointing towards the sublime, the passages of stability can be characterized in terms of the aesthetics of beauty. The problem of the use of instability is that its musical manifestation is a direct antithesis to our concept of art (I will discuss this further in the last part of this article). This suggests that the sublime cannot become the sole aesthetic base of a composition; in a sense, it has to work together with the aesthetics of beauty. The way this works may be illustrated by a term coined by Judith L. Schwartz in her analysis of Haydn's *Farewell Symphony*. In this, she talks about a 'dialectical struggle' in the opposition between the structural elements in the work.⁵⁷ I freely use her term to designate the interplay between the musical equivalents of the sublime and beautiful in order to make it explicit that it is in the interaction between the two antagonistic aesthetic spheres that the musical sublime becomes possible.

Stability and key regained in b. 15, once more we hear the main motif in E^b major, this time in horn, clarinets, and flutes with a lower accompaniment in the cellos and

⁵⁶ The forward-looking character of these first bars was noted very early in the reception of the symphony. In the very first review of the *Eroica*, the reviewer providentially stated that this passage 'bereitet der Verf.[asser, i.e. the composer] den Zuhörer vor, oft in der Harmonieenfolge angenehm getäuscht zu werden', *Allgemeine musikalische Zeitung*, 9/21 (18 Feb. 1807), 321.

⁵⁷ Schwartz, 'Periodicity and Passion', 329.

second violins. By being played in a more 'orthodox' harmonized way (the accompaniment being played below the melody), the motif gains a new 'solidity' which allows it to be developed: the last part is repeated twice, only higher in the scale. Then, apparently, in b. 22, we hear a modulation to the dominant and we expect a second subject to appear. However, no theme appears and instead we hear a long passage of metrical irregularity, which rhythmically is a strong opposition to the main motif (Ex. 2). Whereas the main theme emphatically stresses the first beat, the bars 23 to 35 involves a long line of complicated modifications of the meter. The metrical irregularity of the first violins is supported by the wind players' accompaniment which serves to strengthen the effect.



The image shows a musical score reduction for measures 23 to 37 of the first movement of Beethoven's Eroica Symphony. The score is written for two staves, likely representing the first violin and the double basses. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *fp* (fortissimo piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. A bracket labeled '(run-up-figure)' spans measures 30 to 37. The notation is complex, with many beamed notes and rests, indicating a highly rhythmic and irregular passage.

Example 2. Ludwig van Beethoven, *Eroica* Symphony, first movement, bb. 23-37 (reduction).

At the same time, the double basses move to A^b and we realize that the passage was merely 'on the dominant and not in it'.⁵⁸ Thus, by disappointing the expectation of a second subject, the metrical irregularity works all the more efficient to create ambiguity and instability. In bb. 33 and 34 the second beat is stressed in almost all parts; this illustrates that, by this point, the 'original' first beat has been so obscured that we no longer know where it is. The metrical irregularity continues until b. 35 when, just as the carpet is just about to be pulled completely away below the listener, we are 'saved' by a strong scale-based melodic pattern, which leads to a cadence in b. 37.

This is an example of what I call a 'run-up figure'. As these figures play a crucial role in the opposition between stability and instability in the *Eroica*, let me explain how they work. These figures have been noted by Walter Riezler who, in his excellent analysis of the *Eroica*, refers to them as 'Achtelfiguren ... die rein kadenzierende Funktion haben' and 'vorwärtsdrängenden kadenzierenden Achtelfiguren'.⁵⁹ Lewis

⁵⁸ Downs, 'Beethoven's "New Way"', 591, ascribes this turn of phrase to Tovey.

⁵⁹ Walter Riezler, *Beethoven* (5th edn., Berlin and Zurich, 1942), 275.

Lockwood refers to them as 'strongly articulated cadential figures' and identifies seven of them in the exposition.⁶⁰ I prefer the term 'run-up figures' as they are melodic figures in quavers which, by utilizing a strong goal-oriented scale pattern that lands at a downbeat, serve to stress important formal measures.⁶¹ Neither Riezler nor Lockwood ascribes these figures the importance which I think they have. However, if we contemplate the *Eroica* as a 'dialectic struggle' between the sublime and the beautiful their importance becomes crucial.

Let me illustrate my point by referring to the passage, which I have just described. The metrical irregularity and the harmonic disappointment both contribute to a certain musical obscurity. By 'threatening' the rhythmic element of music so thoroughly, the music is in danger of falling apart. It is obvious that, in order not to overdo this effect, there has to be some way out of musical obscurity. The run-up figure beginning in b. 35 leads us this way out. The figure establishes a strong harmonic drive by emphasizing F and B^b in the basses in bb. 35 and 36 respectively (a II-V pattern) and, at the same time, the rhythm is, to some extent, re-established. However, the most efficient musical effect is achieved in the highly goal-oriented drive of the melodic pattern. In the figure in b. 36, the two important melodic lines (see, for example, the first and second violins) are made up of pure scales moving directly towards the tonic (in the violins, strength is added by the use of tremolo). Thus, when reaching the tonic at the first beat of b. 37, the tonic could hardly be more emphatically underlined. And, as they always reach their goal, the run-up figures in the *Eroica* do not disappoint the listener.⁶²

However, it is not only run-up figures that establish order after the potentially chaotic passages. After a melodically weak second subject in the exposition, we hear a long closing passage (bb. 99 ff.) which, lasting almost a third of the exposition, may be seen almost as a compendium of musical effects designed to build up tension. This includes a passage which, referring to the Kantian term, I call 'mathematical sublime'. Kant described this type of sublime experience in terms of a meeting with incomprehensibility and infiniteness and in Michaelis' interpretation this sublime manifested itself when music had 'zu große Mannichfaltigkeit, indem ... unendlich viel Eindrücke in zu geschwinder Zeit vorbeieilen, und das Gemüth in der rauschenden Fluth der Töne all rasch fortgerissen wird'.⁶³

This description fits the music in a part of the closing passage (Ex. 3, p. 32). From b. 117 the complexity of the melodic line increases as every other quaver becomes a lower leading note of the following note. And this complexity is further increased when the leading note idea is transformed into a full harmonic idea when,

⁶⁰ Lockwood, "Eroica" Perspectives, 97.

⁶¹ As these figures might also move downwards in one or more of the voices, the 'up' in 'run-up' should not be taken literally. To avoid confusion: 'run-up' translates into German 'Anlauf' or French 'élan'.

⁶² Of course, as Lockwood ("Eroica" Perspectives) notes, the run-up figure ending in b. 65 does not land on a strong chord but on a half-diminished seventh chord.

⁶³ Michaelis, 'Einige Bemerkungen über das Erhabene', 179.

grasp the music. To some extent, the rhythmical tension is broken in b. 132. The abrupt and 'short sighted' harmonic progression of bb. 123-31 is replaced by a harmonic progression which, by way of a chromatic movement in the bass (from F in b. 132 all the way to B^b in b. 139), obviously works as part of a longer phrase (eight bars).⁶⁶ Thus, in opposition to the melodically defined run-up figures, this time, we see a harmonically controlled way out of the sublime chaos.

Another type of musical sublimity appears later in the symphony. In the music leading up to the famous E minor episode (which will not be discussed here, though), we hear a long passage (44 bars) with chords sustained for eight and (later) four bars. Even if they are held in a rhythm which works counter to the three beat bars, they do not, however, achieve the effect of the syncopated passage in bb. 123-31. Whereas the earlier passage was so short that the listener did not have a chance to figure out the rhythmic 'system', this time each chord is held for so long that we can easily grasp the system.⁶⁷ Furthermore, as an eight-bar length is observed, it is clear that this passage does not work through 'cognitive frustration' (the basis of Kant's mathematical sublime) but through its sheer size. By its vastness it has allusions to the type of infinity which Kant described as central to the experience of the 'dynamical' sublime. However, obviously the music does not present a 'real' infinity. The music suggests infinity by seemingly going on forever. But of course it does not literally go on forever. In Burke's *Enquiry* we find the idea of 'the artificial infinity' created by 'succession and uniformity': 'Our old cathedrals' are not literally infinite, but rather based on 'a deception that makes the building more extended than it is'.⁶⁸

Thus, this short analysis shows how the aesthetics of the sublime manifested itself in a musical form. Of course, some readers might raise the objection that my analysis is a Procrustean one. They might claim that I over-interpret the music in order to make it fit my overall purpose of a historical outline of the musical sublime. Taking this protest seriously, the question arises when the musical sublime 'begins'. When are there sufficient parallels between aesthetics and music to conclude that the music works within the paradigm of the sublime? This question is, of course, inherently interesting. However, it is my contention that it is not necessary for me to answer it. It should be remembered that I concluded from the reception, not my analysis, when I claimed that the *Eroica* could be analysed in terms of the aesthetics of the sublime. Thus, the aim of my analysis was not to argue *that* the symphony was sublime – but rather to explain in technical terms *how* it was sublime.

⁶⁶ It might be argued that the chromatic line in the bass begins with the D in b. 127. However, the sense of harmonic progression is not established until b. 132.

⁶⁷ For a discussion of the rhythmic system in bb. 252-75, see Downs, 'Beethoven's "New Way"', 595.

⁶⁸ Burke, *Philosophical Enquiry*, II/9-10.

IV

To bring our understanding of the musical sublime a bit further, let me draw some conclusions from this analysis in order to consider the *Eroica* in the larger perspective of Western aesthetics. Up until the eighteenth century, the history of aesthetics centred on the question what beauty is. When Plato approached the Idea of the Beautiful in his dialogues his examples seem to have a cluster of proprieties in common, viz. unity, regularity, and simplicity. Aristotle claimed that a good tragedy should have an 'orderly arrangement' – a view which implies a stress on unity. St Augustine, asking himself the question 'What is beauty?' answered 'I marked and perceived that in bodies themselves there was a beauty from their forming a kind of whole'. Thomas Aquinas stated that, in a homogeneous whole, 'the whole is made up of parts having the form of the whole', and that 'beauty consists in due proportion'.⁶⁹

These normative definitions of art were challenged in the eighteenth century, most explicitly when Joseph Addison protested that 'Taste is not to conform to the Art, but the Art to the Taste'.⁷⁰ Art is not to be measured against objective rules, but rather against the impression it makes on the perceiver. The aesthetics of the sublime undoubtedly contributed significantly to this change as early as in that century.⁷¹ However, one of the most explicit formulations of the idea of the sublime as a challenge to Western aesthetics is found in Barnett Newman's 'The Sublime is Now' from 1948.⁷² This article reads like a manifesto against the hegemony of beauty: 'The invention of beauty by the Greeks, that is, their postulate of beauty as an ideal, has been the bugbear of European art and European aesthetic philosophies'. In the plastic arts, Newman sees the Greek ideal challenged by 'the Gothic or Baroque, in which the sublime consists of a desire to destroy form'. Painting has, however, lacked far behind the plastic arts – until the impressionists 'began the movement to destroy the established rhetoric of beauty'.⁷³

If, for a moment, we return to the Kantian idea of the sublime, we get a clearer idea of this change and the opposition of the sublime:

⁶⁹ Quotations from Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (New York, 1966; Alabama, 1977), 39–46, 61, 92, and 100–1.

⁷⁰ *Spectator*, 1/29 (3 Apr. 1711). Available from <http://spectator.rutgers.edu/spectator/index.html>.

⁷¹ See Jerome Stolnitz, 'Beauty', *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. Paul Edwards (New York, 1967). Stolnitz, 264, calls the paradigm shift in eighteenth-century aesthetics a 'Copernican revolution' when 'instead of looking outward to the properties of beauty or the art object, it first examined the experience of the percipient, to determine the conditions under which beauty and art are appreciated'. Even if Stolnitz does not mention it, it is beyond any doubt that Boileau's translation of the *Peri Hupsous* contributed to this change.

⁷² Reprinted in Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (Berkeley, 1992), 171–73 (appeared originally in *The Tiger's Eye*, 1 (1948), 51–53).

⁷³ *Ibid.*, 171–72.

... in dem, was wir an [der Natur] erhaben zu nennen pflegen, ist so gar nichts, was auf besondere objektive Prinzipien und diesen gemäß Formen der Natur führte, daß diese vielmehr in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken läßt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt.⁷⁴

The definitions of beauty mentioned above seem to be irreconcilable with the Kantian sublime when it is described in terms of 'chaos', 'irregularity', and 'disorder'. In the Western understanding of art, a work of art has to be finite, regular, and orderly in order to be understood as a work of art. Therefore, obviously, in Kant's distinction, a completely sublime work of art can hardly be imagined. In Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, the same problem is worded as follows: 'Das völlig unbegreifliche rührt uns so wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre'.⁷⁵

In a sense, my analysis has shown how this problem was 'solved' in practical composition. The unstable and sublime passages in the first movement of the *Eroica* are perpetually counterweighted by stable passages, which fall more easily within the musical norms around 1800. This constant interaction between the two antagonistic aesthetic spheres is expressed in the concept of a 'dialectic struggle' used by Judith L. Schwarz in her analysis of Haydn's *Farewell Symphony*. Thus, apparently without being aware of this problem, Schwartz seems to have contributed to solving it by explicitly contemplating the sublime and the beautiful dialectically. By this insight, she underscores that the sublime is 'dependent' on the beautiful. As a work of art has to present itself as a united and orderly phenomenon, the overall aesthetics of a work of art cannot be sublime. In short, according to the Western conception of art, beauty *is* form. However, deviations from this form can be made and when this happens, the opposition between the beautiful and the sublime may materialize – this is what Schwartz calls a 'dialectic struggle'. This insight was also expressed by Gustav Schilling who, writing in an age in which musical dictionaries had entries on the sublime, discussed the sublime in music:

Auch die Unförmliche, ungeheure Größe ist erhaben aber nicht schön. So wie aber auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nichts Unförmliches statt haben kann, so kann hier auch nichts Erhabenes ohne Schönheit zugleich, gebildet werden, wohl aber etwas Schönes ohne Erhabenheit, denn die Schönheit ist Ziel der Kunst ...⁷⁶

As I have argued, Schilling claims that nothing completely formless is possible in art. However, as the reception of the *Eroica* shows, numerous listeners perceived this symphony as bordering on formlessness. We hear an echo of the Kantian sublime experience in this reception – the ocean in a musical experience, so to speak.⁷⁷

⁷⁴ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §23, B78.

⁷⁵ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (2nd edn., Leipzig, 1792), ii, 98.

⁷⁶ *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, ed. Gustav Schilling (Stuttgart, 1835–38, suppl. vol. 1841), ii, 616.

⁷⁷ As it should be clear by now, I do not consider the musical sublime experience of the ocean a programmatic phenomenon.

Thus, the *Eroica* obviously challenged the hegemony of beauty in the field of aesthetics – it was not with Barnett Newman in 1948 that this challenge began. In Western aesthetics, a countermovement has existed at least since the late seventeenth century. But in music, an important quantum leap was taken with the *Eroica*. The question is, of course, how far it is possible to move away from the aesthetics of beauty. How far can we revolutionize music into the realm of the sublime? Not too far, I have argued. If we are to bring the Kantian Ocean into the concert hall, we have to compromise and let it work on the terms of beauty.

SUMMARY

In the period around the genesis of Beethoven's *Eroica* Symphony, the sublime was an immensely important aesthetic category. Through Schiller's adaptation of it into the sphere of arts, Kant's treatment of the subject (in *Kritik der Urteilkraft*, 1790) in particular reverberated in musical debates. Thus, around the turn of the century we find a number of essays in leading music periodicals (e.g. *Allgemeine musikalische Zeitung*) which attempt to define the musical sublime. Departing from the fact that numerous linguistic tropes from this discussion surface in the reception of the *Eroica*, this article presents a musical analysis which has as its main claim that this particular work falls within the paradigm of the sublime. In continuation of this analysis, it is discussed which general conclusions on the possibility of the musical sublime may be derived from this concrete appearance. This leads to the conclusion that the musical sublime only makes sense in an interplay with musical beauty.

“Plusieurs fois je me sentis ému jusqu’aux larmes en l’écoutant”

*Zur Improvisationskunst des Klavier- und Orgelspielers
C.E.F. Weyse**

HEINRICH W. SCHWAB

Es war der vielgereiste und allerorts als Klaviere Gott bewunderte Franz Liszt, der 1841, anlässlich seines Kopenhagenbesuches, die Frauenkirche besuchte und in seinem Reisebericht an Léon Kreutzer bekannte, daß er von der Orgelmusik, die er hier zu hören bekam, mehrfach zu Tränen gerührt war.¹ Zu diesem überwältigenden Erlebnis, verbunden mit einer Meditation über die großen Meister Rubens, Michelangelo, Palestrina oder den göttlichen Mozart, hatten zugleich die in der Frauenkirche aufgestellten Werke Bertel Thorvaldsens beigetragen.² Die empfungenen musikalischen Eindrücke hat Liszt sehr genau konkretisiert: das Orgelspiel war inspiriert von der Gelehrsamkeit und Kühnheit eines Johann Sebastian Bach. Was ihn faszinierte, war eine improvisierte, mit zwei Themen ausgestattete Fuge im 5/4-Takt, die nahezu eine halbe Stunde lang dauerte. Niemals zuvor hatte die Orgel ihre Größe und Herrlichkeit Liszt in solcher Eindringlichkeit offenbart. Eingeschränkt ist seine Bewunderung am Ende nur dadurch, daß er bislang keine Gelegenheit hatte,

* Der vorliegende Beitrag ergänzt inhaltlich einen Vortrag “Über den Komponisten, Klavier- und Orgelspieler Weyse”, den der Verf. im April 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover aus Anlaß der Emeritierung von Prof. Dr. Arnfried Edler gehalten hat.

¹ Liszts Reise nach Kopenhagen hat übrigens J.P.E. Hartmann in die Wege geleitet. Der Bericht, der auch Reiseeindrücke vom 3. Norddeutschen Musikfest in Hamburg, von einem Aufenthalt in Cuxhaven sowie einer Rheinreise enthält, ist erschienen in der *Revue et Gazette Musicale de Paris, Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres*, 3/51 (19. Sept. 1841), 417–20. Der den Besuch in Kopenhagen betreffende Ausschnitt wurde übersetzt und unter dem Titel “Liszt om Kjøbenhavn” in der Zeitschrift *Musikbladet*, 1884, Nr. 4 (25. Okt. 1884) veröffentlicht.

² *Revue et Gazette Musicale*, 418–19: “Un Christ en marbre blanc est sur l’autel; les statues des douzes apôtres, adossées aux piliers de la nef ... Copenhague, c’est Thorwaldsen; Anvers, c’est Rubens; Rome, c’est Michel-Ange! ... Mais, hélas! alors même qu’un musicien viendrait, puissant comme Michel-Ange, pur comme Raphaël, éclatant comme Rubens, il ne pourrait rien produire que le temps n’efface. Ephémère, fugitive, son œuvre verrait chaque jour se refroidir les sympathies; et bientôt elle serait à peine connue de ces tristes érudits qui fouillent le passé pour faire parade d’une vaine science, qui ne voient dans un chef-d’œuvre qu’un moyen de constater leur pédantisme, et qui, en cela du moins, semblables à Cléopâtre, dissoudraient volontiers la perle du génie dans le vinaigre de leur critique. Palestrina! Gluck! et toi-même, ô divin Mozart, dont la cendre est chaude encore, qu’êtes-vous aujourd’hui pour la foule entraînée loin de vous par les chants de Rossini? ... Je méditais en moi-même ces pensées, lorsque l’église retentit tout-à-coup d’un long et puissant frémissement. C’était l’orgue qui vibrait sous les doigts de son maître; c’était comme un reproche de mes doutes et de ma faiblesse qui m’arrivait grave et pénétrant. J’écoutai longtemps en silence”.

Felix Mendelssohn Bartholdy spielen zu hören.³ Dieses Musikerlebnis besaß auch einen Namen: „M. Weyss“. Zu danken war es dem 1774 in Altona geborenen Christoph Ernst Friedrich Weyse, der 1789 nach Dänemark gezogen war und seit 1805 bis zu seinem Tode im Jahre 1842 an der Frauenkirche das Amt des Hof- und Universitätsorganisten innehatte.

I

Werke von Johann Sebastian Bach lernte Weyse bereits sehr früh in seiner Geburtsstadt kennen, damals nach Kopenhagen die zweitgrößte Stadt des dänischen Gesamtstaates.⁴ Folgt man seiner Autobiographie, die eigentlich mehr eine von ihm nie veröffentlichte Korrektur dessen darstellt, was über ihn 1819 in der Wiener Zeitschrift *Janus* verbreitet worden ist, dann war es Caspar Siegfried Gähler, der Stadt syndikus und spätere Bürgermeister von Altona, der diese Bekanntschaft vermittelte. Gähler, „ein Schüler des Hamburger *Bach*, war ... ein inniger Verehrer dieses großen Mannes, er besaß alle dessen Werke und den größten Theil der Werke von *J.S. Bach* in Manuscript. *Carl Ph. E. Bach* besuchte ihn oft und spielte ihm und einem kleinen Cirkel auserlesener Freunde vor“.⁵

Der Hamburger Bach wurde seines Klavierspiels wegen weithin gerühmt. Von ihm schwärmte nahezu jeder, der ihn am Clavichord fantasieren hörte oder gar sah. Charles Burney war Zeuge solch leidenschaftlicher Improvisationen. Bei einer Soirée erlebte er, daß Bach

nach der Mahlzeit ... sich abermals ans Klavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf Uhr des Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder, und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.⁶

³ Ebenda: „M. Weyss, qui en ce moment donnait une voix à ces murs solitaires, a su retrouver l'inspiration savante et la grave hardiesse de Jean Sébastien! Plusieurs fois je me sentis ému jusqu'aux larmes en l'écoutant. La fugue à deux sujets et à cinq temps qu'il improvisa, et qui, sans exagération, dura près d'une demi-heure, me transporta d'admiration. Jamais l'orgue ne s'était ainsi révélé à moi dans toute sa grandeur et sa magnificence. A la vérité je n'ai pas encore entendu Mendelssohn“.

⁴ Vgl. hierzu Klaus Bohnen und Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), *Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen-Kiel-Altona* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 18; Tübingen, 1992).

⁵ Carsten E. Hatting, 'Janus' syner – et essay om Weyses selvbiografi (1820)', *Musik og Forskning*, 25 (1999/2000), 41-74, hier 57. Die Selbstbiographie ist in dänischer Übersetzung gleichfalls erschienen in der von Knud Lyne Rahbek herausgegebenen Zeitschrift *Hesperus. For Fædrelandet og Litteraturen*, 3/2 (1820), 178-84.

⁶ Zitiert nach der von Christoph Daniel Ebeling übersetzten Ausgabe *Carl Burneys der Musik Doktors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* (Hamburg, 1772; ND Wilhelmshaven, 1980), 458.

Weyse hat Bach “leider nie spielen gehört”; “als ich mit G.[ähler] bekannt wurde”, so heißt es in seiner Selbstbiographie, “war B.[ach] schon ziemlich alt und kam nur selten mehr zu *Gähler*”.⁷ Weyses eigenes Improvisationsgebahren ist keinesfalls als eine Bachkopie zu bezeichnen. Gleichwohl wird er durch Berichte von Augen- und Ohrenzeugen Kenntnisse gehabt haben, mit welcher Emphase und Entrücktheit der Hamburger Bach stundenlang zu fantasieren pflegte.

Auf Drängen seiner Eltern sollte Weyse eigentlich gar nicht Musiker, sondern Kaufmann werden; “um mich von der Musik abzubringen, verschloßen sie sogar mein Klavier”.⁸ Ein glücklicher Umstand fügte es, daß der Kieler Professor Carl Friedrich Cramer⁹ 1789 im Hause Gählers auf den talentierten Klavierspieler aufmerksam wurde:

Mein Spiel gefiel ihm sehr, er wunderte sich über meinen kräftigen Anschlag und meine Fertigkeit, erklärte: ich müßte durchaus Musicus werden und die Composition lernen, und der beste Lehrer für mich sey seyn Freund der Kapellmeister *Schulz* in *Copenhagen*; ich sollte also in 8 bis 14 Tagen zu ihm nach *Kiel* kommen, dann werde er mich weiter befördern und bestens an Schulz empfehlen.¹⁰

Weyse folgte diesem Ratschlag. Und bereits in Cramers musikalischem Haus befand er sich “wie im Himmel. Ich spielte fast ununterbrochen vor ihm, wechselweise auf zwey vortrefflichen Klavieren”. In Kiel gab Weyse gleichfalls Proben seines Improvisationstalentes zum Besten: “als ich einmal zufällig ein Klavierkonzert und eine Sonate, beyde von *Em. Bach*, durch eine freye Fantasie verband, lobte er [Cramer] dieses sehr und rieth mir, auf diese Weise vor Schulz mich zu produciren”.¹¹

Nach dem Wortlaut seiner Autobiographie verlief Weyses erste Begegnung mit Schulz nicht sonderlich ermutigend. Gleich nach seiner Ankunft in Kopenhagen wurde er von Peter Grønland,

in eine Gesellschaft geführt, wo ich ... *Schulz* treffen sollte ... [Schulz:] ‘Sind Sie Hr. Weyse?’ – Zu dienen – ‘Spielen Sie Sachen von Sebastian Bach?’ – Ja – ‘Können Sie *die* Fuge spielen?’ – Er gab mir das Thema an; ich kannte sie, wußte sie auswendig, und spielte sie ihm vor. ‘Das ist gut’, sagte er, verließ das Kabinett und setzte sich, ohne sich weiter um mich zu kümmern an den Spieltisch im Saal.¹²

⁷ Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 57.

⁸ Ebenda, 60.

⁹ Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, “Meine Reise war nothwendig; der Erfolg hats gelehrt” (1787). Von den Aktivitäten des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer, gerichtet auf die Kopenhagener Musikkultur um 1800’, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 2001 (København, 2001), 113–26.

¹⁰ Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 60.

¹¹ Ebenda, 62.

¹² Ebenda. Weyse charakterisierte Grønland, einst Assistent bei Cramer und späterhin als Justizrat zugleich noch als Liebhaberkomponist und Musikschriftsteller tätig, in seiner Autobiographie mit den Worten: “Ohne eigentlich Musiker zu seyn oder seyn zu wollen, ja ohne auch nur ein Instrument mit sonderlicher Fertigkeit spielen zu können, besaß er, damals schon insbesondere nur der Theorie, Kritik oder Speculation hingegeben, selten zusammenfassende musikalische Kenntnisse, und hatte den regsten Sinn für alles Schöne” (Ebenda, 64).

Schulz kümmerte sich in der Folge indes sehr um Weyse, nahm ihn in seinem Hause auf, hielt ihn “in allem frey, wie seinen Sohn”.¹³ Als Lehrer legte er unnachgiebig Gewicht auf die Harmonisierung von Chormelodien, was den jungen Eleven mitunter langweilte. Doch als Weyse “aus freyem Triebe ein Präludium und eine Fuge im *soi-disant* Seb. Bachischen Geschmack, eine grosse Fantasie, und eine Sonate” komponiert hatte, war Schulz “mit der Arbeit eines Anfängers recht wohl zufrieden”.¹⁴ Und bevor Schulz 1795 krankheitshalber sein Kapellmeisteramt aufgeben mußte, hatte er 1792 bereits auch dafür gesorgt, daß Weyse eine erste festbezahlte Anstellung an der französisch-deutschen reformierten Kirche als Orgelvikarius erhalten konnte.

Als Komponist ist Weyse nicht allein mit dänischen Romanzen und einzelnen spektakulären Klavierwerken hervorgetreten. Von seinen großbesetzten Opern, Singspielen, Oratorien, Kantaten und sieben Sinfonien ist außerhalb Dänemarks zu Lebzeiten allerdings kaum etwas bekannt geworden.¹⁵ Dabei war frühzeitig bereits von seiner Bedeutsamkeit und Individualität die Rede. Als im Jahre 1799 musikinteressierte deutsche Leser “Ueber den Zustand der Musik in Kopenhagen” informiert wurden, hieß es über C.E.F. Weyse, wobei sehr treffend dessen künstlerisches Erkenntnis zu J.S. Bach und Mozart zur Sprache kam:

Hier glaube ich ist auch der Ort, wo ich von einem hoffnungsvollen jungen Künstler mit Namen Weise Meldung thun muß, der, obgleich er nicht zur Kapelle gehört, doch eine der schönsten Zierden der Kunst ist. Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines Seb. Bach mit Mozarts unerschöpflichem Genie. Sollte es ihm gelingen, dem Letztern in Absicht des Geschmackes gleich zu werden, so bliebe der Kunst nichts mehr zu erreichen übrig.¹⁶

¹³ Ebenda, 62.

¹⁴ Ebenda, 62-63. Weyses Autobiographie erwähnt des weiteren eine Vielzahl von Aufgaben und Arbeiten, die bei der Ausbildung eines damaligen Komponisten eine Rolle spielten. Erwähnt wird gelegentlich auch, was verpönt war: “... während er [Schulz] eine kleine Reise machte, mußte ich die Partitur von Maria und Johannes aus den von ihm erfundenen Chiffren in Noten setzen Auch übte ich fleißig ... die mir ganz neuen Werke *Clementi*’s, welche Schulz mir geschenkt hatte. Auch die Violine übte ich fleißig; *Schulz* hatte mir an dem Concertmeister *Thiemroth* einen vortrefflichen Lehrer verschafft, bey dem ich wöchentlich ein paar Stunden spielte. ... Sulzers Theorie der schönen Künste, Kirnbergers w[ahre] Gr[undsätze] zum Gebr.[auch] d.[er] Harmonie, Türks Clavier-Schule, und Marpurg[s Abhandlung] von der Fuge hatte *Schulz* mir zum Studieren empfohlen. Ich las denn auch nun doch zuweilen darin, und faßte eins oder anderes davon auf: das Lesen von Romanen und Schauspielen setzte ich aber noch immer eifrig fort, – doch nur heimlich; denn *Schulz* äusserte einmahl, dergleichen Lectüre tauge nicht für einen jungen Menschen” (Ebenda, 63).

¹⁵ Vgl. zum Werkbestand generell Dan Fog, *Kompositionen von C.E.F. Weyse* (Kopenhagen, 1979). Im Rahmen der von der Dansk Selskab for Musikforskning herausgegebenen Editionsreihe *Dania Sonans* liegen mittlerweile folgende Werke im Neudruck vor: *C.E.F. Weyse. Samlede Verker for Klaver*, hrsg. von Gorm Busk, 3 Bde. (Dania Sonans, 8; København, 1997); *C.E.F. Weyse. Symfonier*, Bd. 1: Sinfonie Nr. 1 und 2; Bd. 2: Sinfonie Nr. 3 und 4; Bd. 3: Sinfonie Nr. 5, hrsg. von Carsten E. Hatting, (Dania Sonans, 9; København, 1998, 2000, 2002).

¹⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1 (1798/99), 547. Verfaßt ist dieser Bericht mit ziemlicher Sicherheit von F.L.Ae. Kunzen, der 1795 als Nachfolger von J.A.P. Schulz in Kopenhagen das Amt des Hofkapellmeisters übernommen hatte. Bezüglich der Schwierigkeiten, mit denen ein junger und kaum bekannter Komponist in Dänemark zu kämpfen hatte, hieß es zugleich: “Von seinen meis-

II

Nur schwer ist die Tatsache zu verstehen, daß Weyse als einer der besten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, dieses außergewöhnliche Talent nicht öffentlich unter Beweis gestellt und daraus keinen finanziellen Gewinn gezogen hat.¹⁷ Nicht eine einzige Konzerttournee hat er in die ausländischen Musikzentren unternommen. Offenbar lag ihm auch wenig am Bekanntsein oder Bekanntwerden. Selbst noch im Jahre 1836 mußte Robert Schumann, der Weyse aufgrund eines einzelnen, ihm bekannt gewordenen Werkes aufs Höchste schätzte, konstatieren:

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien [die 8 *Etudes*, op. 51, gedruckt bei C.C. Lose in Kopenhagen] und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines der ruhigsten und gewissenhaftesten Richter (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturtheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einstimmen muß.¹⁸

Seit dem Tage, da Weyse seeländischen Boden betrat, hat er Dänemark, wie es scheint, nie wieder verlassen. In Kopenhagen wurde er – je länger, je mehr – über die Maßen geschätzt. 1842 kokettierte er selbst einmal in einer Briefunterschrift mit den ihm verliehenen Orden und Ehrenzeichen: “Professor, Doctor, Orga- og Compo-nist, Ridder, Dannebrogsmænd”.¹⁹ 1809 wurde er zum “Singelehrer der Kronprinzessin Caroline” berufen, 1816 erhielt er den “Professorentitel”, 1819 wurde er neben seinem Organistenamt zum “Hofcompositeur” mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Reichsthalern bestellt.²⁰ Im Frühjahr 1842 verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Kopenhagen das Ehrendoktorat.²¹ Nach seinem Tode ehrten ihn die

terhaften Kompositionen ist bis jetzt nur eine Sammlung von Sonaten herausgekommen. Zu seinen vortrefflichen Orchestersinfonien hat er leider keinen Verleger finden können, ob er sie gleich Verschiedenen, unter andern dem Herrn André in Offenbach unentgeltlich angeboten hat” (Ebenda).

¹⁷ Ignaz Moscheles berichtet hierzu: “He was never fond of appearing in public as a concerto player, and for many years has not been heard as such; nor would he ever travel for the purpose of extending his reputation to other countries”, *The Harmonium*, London April 1930, zit. nach Gorm Busk, ‘Weyses klavermusik’, *Dansk Årbog for Musikforskning*, 23 (1995), 17.

¹⁸ [Robert Schumann], ‘Etuden. (Schluß)’, *Neue Zeitschrift für Musik*, 4 (1836), 33. An separaten Studien, die sich mit C.E.F. Weyse als Klavierkomponisten beschäftigt haben, sind zu nennen: H.G. Topsøe-Jensen, ‘En klaversonate af Weyse i Es’, *Dansk Musik Tidsskrift*, 4 (1929), 118-19; Helene Rasmussen, *Weyses klavermusik eller en redegørelse for den musikalske formverden inden for Weyses klavermusik*, Speciale, maschr. (København, 1966); Jørgen Steen Larsen, *C.E.F. Weyses klavermusik*, Speciale, maschr. (København, 1976); sowie Busk, ‘Weyses klavermusik’.

¹⁹ Sven Lunn und Erik Reitzel-Nielsen (Hrsg.), *C.E.F. Weyse Breve* (København, 1964), i, 531.

²⁰ Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 66.

²¹ Vgl. hierzu Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 479; ii, 273-74.

Musikfreunde der Stadt mit der Aufstellung einer durch eine öffentliche Sammlung finanzierte Büste vor der Frauenkirche.²²

Welch herausragende Rolle Weyse im Musikleben der Residenzstadt gespielt hat, ist auf anschauliche Weise jenem Gemälde zu entnehmen, das ohne Zweifel zu den repräsentativsten ‘Musikbildern’ zählt, welche das dänische Goldene Zeitalter hervorgebracht hat: Wilhelm Marstrands Darstellung einer *Musikalischen Soirée im Hause des Weinhändlers und Staatsrates Christian Waagepetersen* in Kopenhagen, entstanden im Jahre 1834.²³ Bei solchen Musikabenden durfte Weyse keineswegs fehlen. Auch in diesem Hause war er der eigentliche Spiritus rector, selbst dann, wenn er – wie bei dem von Marstrand festgehaltenen Ereignis – gar nicht selbst mitwirkte, sondern dem Streichquartett vom Klavier aus vorschlug, welches Werk als nächstes gespielt werden sollte.²⁴ Von Marstrands Gemälde existiert eine Reihe von wenig bekannt gewordenen Entwurfsskizzen. Eine gilt der Gruppe mit Weyse am Klavier (siehe Abb.).²⁵

Im Jahre 1829 war an gleicher Stätte der Klaviervirtuose Ignaz Moscheles zu einem Musikabend eingeladen. Tage zuvor hatte er Weyse und Kuhlau kennengelernt, Weyse auch bereits an der Orgel der Frauenkirche als Improvisator von Fugen erlebt. Aus Moscheles Tagebuch sind mehrere Details zu erfahren, zuletzt auch etwa über die Intentionen seines Improvisierens:

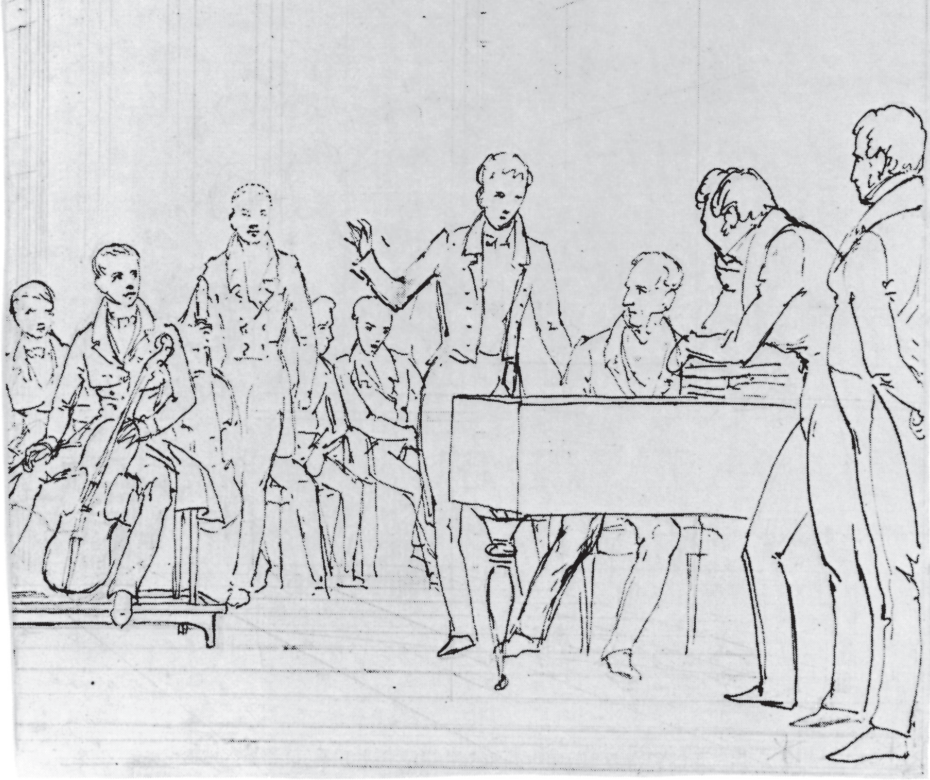
Erst hörte ich Weyse, den hier vergötterten Theoretiker, eine Fuge auf der Orgel in der Frauenkirche improvisiren; dann ging ich mit ihm nach Hause und las viele seiner sehr interessanten Werke durch. Auch Kuhlau, den überaus gewandten Räthselkanonbauer lernte ich kennen; er schmiedet musikalische Kunstschlösser, die unendlich schwer zu erschliessen sind, aber zu meiner Uebung beredete ich sie Beide, mir die Räthselkanons zu zeigen, in denen sie von Haus zu Haus miteinander correspondiren. Ich habe Beide bei einem Herrn W.[aagepetersen] getroffen, in dessen Soirée sämtliche fremde und einheimische Künstler vor einem Publikum von Liebhabern und Kunstrichtern Musik machten. Oehlenschläger war auch da. Kuhlau eröffnete den Abend mit seinem Quartett in G-moll. Es ist in grossem Style und vortrefflich gearbeitet; aber nicht frei von Reminiscenzen. Er konnte im Spiel nicht immer der Schwierigkeiten Meister werden. ... Nun sollte ich Solo spielen, wollte aber, dass auch Weyse sich hören liesse, drang in ihn, ward von der Gesellschaft unterstützt, aber umsonst, er wollte durchaus nicht. So musste ich an’s Clavier, gleich war es wie von einem Walle umschlossen; Todesstille

²² Anne Ørbæk Jensen und Lisbeth Ahlgren Jensen, *Musikalsk byvandring i København* (København, 1995), 58–61.

²³ Vgl. hierzu die Abbildungen in Gitte Valentiner, *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder* (Aarhus, 1992), 24; Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (Musikgeschichte in Bildern, IV/3; Leipzig, 1969), 156–57 (Abb. 89).

²⁴ Dies ist u.a. der Bild- und Personenbeschreibung zu entnehmen, welche der Hausherr selbst angefertigt hat, um die dargestellte Situation zu erklären, mitgeteilt in Claus M. Smidt und Christian Waagepetersen, *Hos Hofvinhandleren i Store Strandstræde. En københavnsk mæcen fra Frederik VI's tid* (Nivå, 1985), 15. Vgl. hierzu auch Claus Røllum-Larsen, ‘Weyse als Gast, Komponist und Gourmet’, in Bente Scavenius (Hrsg.), *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (København, 1994), 134–39.

²⁵ Das Original (Bleistift- und Federzeichnung, 270 x 201 mm) befindet sich in Den kongelige Kobberstiksamling. Vgl. hierzu der Abdruck in Smidt und Waagepetersen, *Hos Hofvinhandleren*, Katalog-Nr. 7.



Skizze von Wilhelm Marstrand zu seinem Gemälde *Musikalischen Soirée im Hause des Weinhändlers und Staatsrates Christian Waagepetersen* von 1834.

herrschte, während ich mich ein paar Minuten besann! Ich wollte versuchen, gelehrt wie Kuhlau und Weyse zu sein, dabei harmonisch interessant, zuletzt schmachtend, um endlich mit einem Virtuosensturm zu schliessen; es scheint mir alles gelungen zu sein. ... Kuhlau und Weyse bestürmten mich – .²⁶

In der Folgezeit gewann Moscheles auch einen Eindruck von dem Pianisten Weyse. Fasziniert war er davon, daß Weyse es vermochte, in allen Stilen und Kirchentonarten zu improvisieren, ja sogar Kanons und Fugen im 5/4-Takt nur so aus dem Handgelenk zu schütteln:

His extraordinary powers of extemporaneous performance, however, are only displayed before his intimate friends and those who are fully capable of appreciating them. The more initiated he considers his audience, the deeper he enters into those wonderful combinations of harmony of which he is so complete a master. In those moments, whatever subjects are proposed – however various in style – whether florid or strict –

²⁶ *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau* (Leipzig, 1872), I, 213.

are treated in the most enthusiastic and masterly manner. He is ready to improvise in any of the Grecian modes – in the style of canon or fugue – and in the most unbroken unity of colour. I was a witness of the measure of $5/4$.²⁷

Weyse muß Moscheles auch mit seiner Manier beeindruckt haben, in der linken Hand eine Melodie in tremolierenden 32-teln spielen zu können. Für beide Künstler scheint die damalige Begegnung eine Sternstunde gewesen zu sein. Weyse hielt fest, daß er durch Moscheles etwas erlebt habe, was ihm niemals zuvor bei der Begegnung mit einem reisenden Künstler aus dem Ausland zu teil geworden sei:

Als ich das letzte Mal bei ihm war, um Abschied zu nehmen, kam das Gespräch beiläufig auf den $5/4$ -Takt zu sprechen, von dem er [Moscheles] behauptete, daß man damit nichts Seriöses anfangen könne. Als ich ihm versicherte, daß ich viele Male in diesem Takt sehr ernsthaft gespielt habe, wünschte er daraufhin eine Probe zu hören. Und der Herr Professor [also Weyse] setzte sich hin, und spielte eine Fantasie von hochtragischem Charakter, mit allen möglichen Figuren und Schwierigkeitsgraden, schnell laut, schnell dolce, [alles] konsequent im $5/4$ -Takt, und dies eine gute Viertelstunde lang. Um es kurz zu sagen: [alles] aus dem ff mit wirklicher Begeisterung, wie ich für ihn zuvor noch nie gespielt hatte; ... – Als ich fertig war, sprang er auf, fiel mir um den Hals und versicherte, daß ich mich selbst übertroffen hätte, und daß er nicht geglaubt habe, daß so etwas möglich sei. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Als ich schließlich draußen auf der Treppe war, kam er nochmals angerannt, um mich zu umarmen und für das extraordinäre, ihm gewährte Vergnügen zu danken, contentement und satisfaction & &. Enfin, der Mann ist während seines hiesigen Aufenthaltes sehr artig zu mir gewesen, und hat sich (was ich beinahe niemals zuvor bei einem reisenden Künstler aus dem Ausland erlebt habe) wirklich für mich interessiert. Meine Manier, mit der linken Hand tremolando senza sordini eine Melodie zu spielen, war ihm neu und behagte ihm besonders.²⁸

Weyses Repertoirekenntnisse, seine exzellenten pianistischen Fähigkeiten, aber auch seine zuweilen schroffe Eigenart treten besonders deutlich aus den Erzählungen und Beobachtungen reisender Virtuosen zutage, die nach Kopenhagen gelangt sind.²⁹

²⁷ *The Harmonicon*, London April 1830, zit. nach Busk, 'Weyses klavermusik', 18.

²⁸ Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 78-79: "Da jeg den sidste Gang var hos ham, for at tage Afsked, kom Talen hendelsesvis paa $5/4$ Takt, hvormed han paastod at der ikke kunde udføres noget alvorligt. Da jeg nu forsikrede ham, at jeg mange Gange havde spillet meget alvorligt i samme Takt, ønskede han deraf at høre en Prove. Og Professoren satte sig ned, og spillede en Fantasie af en høj tragisk Charakter, med alle mulige Figurer og Vanskeligheder, snart forte snart dolce, consequent i $5/4$ Takt, og det er [!] godt Quartet, kort at fortælle aus dem ff med virkelig Begeistring, som jeg endnu aldrig havde spillet for ham; ... – Da jeg var færdig sprang han op og faldt mig om Halsen, og forsikkrede: at jeg havde overtruffet mig selv, og at han ikke havde troet, at sligt var muligt. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Da jeg alt var ude paa Trappen, kom han endnu engang rendendes efter mig, for at embrassere mig og takke for den ham gjorte extraordinaire Fornøjelse, contentement og Satisfaktion & &. Enfin, Manden har ved sit Ophold her været særdeles artig imod mig, og (hvilket jeg endnu næsten aldrig før har oplevet ved en reisende Kunstner udenlands fra) virkelig interesseert sig for mig. Min Manceer, at spille i venstre Haand tremolando senza sordini en Melodie, var ham ny, og behagede ham særdeles". Dieses und die folgenden Zitate in dänischer Sprache wurden vom Verfasser übersetzt.

²⁹ Vgl. generell hierzu Heinrich W. Schwab, 'Kopenhagen als Reiseziel ausländischer Virtuosen', in Christian Meyer (Hrsg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations* (Berlin, 2003), 143-67.

Bei Begegnungen genoß Weyse häufig indes auch die Lust, die namhaften Gäste seinerseits mit Kunstfertigkeiten zu verblüffen, „denn Sie wissen, daß alle Leute da draußen den Norden als eine Art Barbarenland betrachten“.³⁰ In seinen Briefen hat Weyse die Virtuosenbesuche nicht selten manch kritischer Rückschau unterzogen. Vor allen anderen wünschte sich Weyse einmal den Teufelsgeiger Paganini kennenzulernen, der aber nie die Reise nach Dänemark unternommen hat. Dafür erhielt er 1829 privaten Besuch von dem norwegischen Violinisten Ole Bull, der später zunehmend als „nordischer Paganini“ apostrophiert wurde und schließlich sogar als einer der ersten Virtuosen mit beziehungsreichen Denkmälern geehrt wurde.³¹ Weyses Klavierspiel rührte offenbar auch den Norweger, der ansonsten nicht allzu begeistert von der Privatperson Weyse war, zu Tränen:

Ihr Schützling Bull stattete mir einen Besuch ab, ich empfing ihn sehr artig, spielte ihm vor, so daß ihm Tränen in den Augen standen, bot ihm an, mich so oft er wolle zu besuchen, aber er ließ sich 3 Wochen lang nicht sehen bis er tagsdrauf abreisen sollte. Als ich ihn um den Grund seiner Unsichtbarkeit fragte, antwortete er: er habe nicht geglaubt, daß ein Professor so hochnäsig sein könnte wie ich.³²

Von wenig gegenseitiger Sympathie sprechen gleichfalls die Aufzeichnungen, die von dem Zusammentreffen Clara Schumanns mit Weyse erhalten sind. Clara Schumann traf 1842 in Kopenhagen ein und gab eine Reihe öffentlicher und privater Konzerte. Bei einer Einladung im Hause der Witwe des Musikverlegers Lose war Weyse Clara Schumanns „Tischnachbar“. Ihr Gesamteindruck, geäußert in dem privaten Tagebuch der Schumanns, fiel alles andere als positiv aus:

Auch Professor *Weisse's* Bekanntschaft war mir interessant, obgleich ich viel von der Verehrung, die ich für ihn hegte, verlor, nachdem ich ihn näher kennen gelernt. Er ist ein höchst einseitiger egoistischer Musiker, hält sich für verkannt, und verachtet (dies mag etwas hart ausgedrückt sein) alle seine Zeitgenossen, bis auf *Hayden*, dem er doch etwas Gutes läßt. *Bach* ist künstlich, aber nicht schön; *Beethoven* hat Nichts durchweg Schönes geschrieben, *Mozart* mag passieren, *Mendelssohn* ist eine Copie *Bachs* – so ohngefähr sind seine Ansichten, die Ihm das ... Urtheil sprechen.³³

³⁰ „... thi De veed, at alle de Folk daraussen ansee Norden for et Slags Barbarie“, Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 78. Diese Bemerkung ist einem der für Weyse typischen, die dänische, deutsche, gelegentlich auch lateinische oder französische Sprache humorvoll mischenden Briefe an den Konzertmeister J.F. Fröhlich entnommen.

³¹ Heinrich W. Schwab, 'Formen der Virtuosenehrung und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund', in H. Glahn, S. Sørensen und P. Ryom (Hrsg.), *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972* (København, 1974), ii, 637-43.

³² Brief Weyses an den Konzertmeister J.F. Fröhlich, 27.9./24.11. 1829, Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 79: „Deres Protegé Bull gjorde mig en Visit, jeg modtog ham meget artig, spille for ham, saa Taarene kom ham i Øjnene, indbød ham at besøge mig saa tit han vilde, men han lod sig ikke see, førend efter 3 Uger da han skulde reise Dagen derpaa. Da jeg spurgte ham om Aarsagen af hans Usynlighed, svarte han: han havde ikke troet en Professor kunde være saa nedladende som jeg“.

³³ *Robert Schumann Tagebücher, Band II: 1836-1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), 216-17.

In diesem Zusammenhang dürfen die nicht minder scharfzüngigen Äußerungen keinesfalls fehlen, die Weyse von Clara Schumanns Erscheinung, ihrem Klavierspiel und von ihrem musikalischen Urteilsvermögen gemacht und in einem ebenso privaten Brief vom 23. März 1842 festgehalten hat:

Vorgestern stattete die Klavierspielerin, Frau Doktor Klara Schumann, geb. Wie[c]k, begleitet von einer Gesellschafterin (wie sie in der Zeitung genannt wird) Fräulein Marie Garlichs, und introduziert von Kommerzienrat Olsen, mir einen Besuch ab. Sie ist nicht hübsch, besitzt aber einen gefälligen, [doch] sehr leidenden Ausdruck in ihrem Gesicht. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Frau Schumann spielte für mich ein Lied ohne Worte, mit einem feinen Anschlag und einer guten Handhaltung, alles mit Ausdruck; doch in dem modernen affektierten Spiel, einem ständigen Wogen, auf und ab, rallentando und accelerando, begleitet von entsprechender Körperbewegung. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue).³⁴

Diese Briefzeilen sind schon deshalb von Belang, weil bei der Beobachtung von Clara Schumanns Klaviervortrag deutlich wird, wie ganz anders Weyse gespielt haben muß. Weyse unterließ es ferner nicht, Clara Schumann auf ihr Gefühlsvermögen hin zu testen:

Mich bat sie nicht zu spielen, aber ich spielte trotzdem, und prüfte ihr musikalisches Wahrnehmungsvermögen mit meiner f-Moll-Etüde [op. 60, Nr. 4]. Aber diese Prüfung nahm, genauso wie bei Lis[z]t, einen üblen Ausgang. Die Etüde bewegte sie nur sehr leicht, und sie regalierte [beschenkte] mich mit einem kalten: sehr hübsch! – Und ich wußte, was ich wissen wollte. Der Sinn für das richtige Gefühl- und Charaktervolle fällt bei den guten Deutschen gänzlich auf die Ebene der Seiltanzkünste herab, auch deren eingefleischtes Deutschtum, insofern sie bloß [noch] goutieren, was Beethoven, Mendelssohn oder sie selbst, in propria persona geschaffen haben. Auch mein Klavier konnte sie nicht leiden und hat gegenüber Olsen ihre Verwunderung zum Ausdruck gebracht, daß ich auf einem solchen – Hackbrett spielte. Dumbartelinde! [Dummbarteline, Dummkopf].³⁵

Als Virtuose war Weyse in der Tat ein Unikum. Zwar bot er anfangs in öffentlichen Konzerten reichlich Proben seiner Kunst dar. Dabei pflegte er die Kadenzen zu den

³⁴ Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 474-75: "Iforgaars gjorde Claveerspillerinde, Frau Doctorin Klara Schumann, geboren Wick, ledsaget af en *Selskaberinde*, (som hun kaldes i Avisen,) Fräulein Marie Garlichs, og introduceret af Hr. Commerce-Raad Olsen, mig en Visit. Hun er ikke smuk, men har et behageligt, meget lidende Udtryk i sit Ansigt. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Fru Schumann spille for mig ein Lied ohne Worte, med et pænt Anslag, og en god Holdning i Hænderne, samt med Udtryk; – dog med den moderne affekterte Foredrag, en bestandig Bølgen op og ned af rallentando og accelerando, ledsaget af en dito Kropsbevægelse. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue)." Dabei handelt es sich um den berühmten Dramatiker August von Kotzebue (1761-1819), der seiner gesellschaftlichen Bedeutung wegen von einem Studenten ermordet wurde.

³⁵ Ebenda, 475: "Hun bad mig ikke at spille, men jeg spille alligevel, og prøvede hendes musikalske Sands med min f-moll-Etüde [op. 60, Nr. 4]. Men denne Prøve havde ligesom hos List, et Skidt Udfald. Etuden ragde hende kun saare lidt, og hun regalerte mig med et koldt: sehr hübsch! – og jeg vidste, hvad jeg vilde vide. Sandsen for det rigtige Følelses- og Charakter-fulde, gaar hos de gode Tydske aldeles til Grunde i Liniedanser-Kunsterne, og deres indkjødede Tyskhed, hvorefter de kun goutere, hvad Beethoven, Mendelssohn og de selv, in propria persona have lavet. Ogsaa mit Claveer kunde hun ikke lide, og har yttret sin Forundring hos Olsen, at jeg spille paa saadan et – Hakkebræt. Dumbartelinde!"

Mozartkonzerten über alle Maßen zu Solopiecen auszudehnen.³⁶ Seit dem Jahre 1801 zog er sich – Folge jener durch die gescheiterte Beziehung zu Julie Tutein ausgelösten Schaffenskrise – jedoch mehr und mehr zurück und war nur noch in engsten Privatzirkeln zu hören. Bereits Abbé Vogler hatte ihn bei einem seiner Kopenhagengesuche dazu angehalten, so wie er selbst, Reisen in die weite Welt zu unternehmen, um sich “Ehre erwerben” zu können.³⁷ Weyses schroffe Reaktion: “Der zeitlichen Ehr ich gern entbehr”.³⁸

III

Wenn im Jahre 1811 der in Kopenhagen tätige Friedrich Kuhlau nach Leipzig berichtete, Weyse sei “der grösste Clavierspieler”, den er “je gehört habe” und dies mit dessen Kunst des Fantasierens begründete,³⁹ dann ist gezielt Weyses Extemporespiel gemeint. “Wenn der ausübende Tonkünstler”, so belehrte um 1829 der Beethoven-Schüler Carl Czerny, “die Fähigkeit besitzt, die Ideen, welche seine Erfindungsgabe, Begeisterung, oder Laune ihm eingiebt, sogleich, im Augenblick des Entstehens, auf seinem Instrument nicht nur auszuführen, sondern so zu verbinden, dass der Zusammenhang auf den Hörer die Wirkung eines eigentlichen Tonstückes haben kann, – so nennt man dieses: *Fantasieren*”.⁴⁰ Als geschätztes Vorbild galten den Zeitgenossen die italienischen “Improvisatori”, an deren Praktiken aber auch studiert werden konnte, wie eng erfinderische Genialität und bloßes Imitationsgetue miteinander verschwistert sein konnten:

Improvisatori, sind eine Art Dichter, die man nur in Italien antrifft, und die über eine ihnen aufgegebenen Materie, wenn sie nur einigermaßen einer poetischen Ausführung fähig ist, sogleich aus dem Stegreife 50, 60, ja wohl 100 Verse deklamieren, oder wie es am gewöhnlichsten geschieht, im Recitativstyle unter eigener Begleitung einer Guitarre absingen. Zuweilen unterhalten sich auch zwey solche Dichter über eine ihnen aufgegebenen Materie wechselweis. Die lebhaftere Einbildungskraft solcher Personen ist allerdings zu bewundern, und zeugt von einem glücklichen Genie, obgleich sehr leicht einzusehen ist, daß in Gedichten von solcher Geburt viel Schlechtes und Zusammenge-
rafftes mit unterlaufen müsse.⁴¹

³⁶ Vgl. hierzu Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 63.

³⁷ Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, “Gegen niemand ist noch so viel geschrieben worden, als gegen Vogler”. Zum Auftreten von Georg Joseph Vogler im dänischen Gesamtstaat (im Druck).

³⁸ Später legte Weyse Wert auf die Präzisierung: “Dem Inhalt nach ist die Antwort, welche im *Janus* mit schwabacher Schrift abgedruckt steht, ungefähr dieselbe; aber so precös, wie sie sich ausnimmt, habe ich sie gewiß Niemanden gegeben”, Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 67.

³⁹ Gorm Busk (Hrsg.), *Kuhlau. Breve* (København, 1990), 41, Brief an G.Chr. Hærtel vom 8. Dez. 1811.

⁴⁰ Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (Wien, [um 1829]), 3. Alternative Begriffe bei Czerny sind “Improvisieren”, “Extemporieren”. Vgl. hierzu ebenfalls den Art. ‘Improvisation’, speziell den Abschnitt ‘Improvisation und Komposition’ (Thomas Seedorf), in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil iv (Kassel, 1996), 569-73.

⁴¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält* (Frankfurt a.M., 1802), 777-78.

Weyse scheint sehr früh das Improvisieren gepflegt zu haben. Dazu ermuntert, aus Improvisationen Kompositionen hervorgehen zu lassen, wurde er seit 1789 namentlich von Peter Grønland:

Er interessierte sich gleich den ersten Tag für mich, nachdem ich ihm eigene Fantasien und Bachische Stücke vorgespielt hatte, und ich besuchte ihn fast täglich, zu Zeiten wohl zwey oder drey Mal, wo ich Stunden lang ihm vorspielte; meistens Compositionen von *Seb. Bach*, dessen innigster Verehrer er ist, – und vorfantasirte. Wenn in diesen Fantasien ein Thema vorkam, was ihm vorzüglich gefiel, machte er mich aufmerksam darauf und ermunterte mich ein Stück daraus zu machen. Mehrere meiner Klavierstücke sind auf diese Weise entstanden.⁴²

Von dieser Improvisationskunst existieren, insgesamt gesehen, leider nur wenige konkrete Fixierungen in Notenschrift.⁴³ 1788 hatte der Biberacher Organist Justin Heinrich Knecht zudem moniert, daß man stets auch “den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansiehet”, weil es letztlich eben unmöglich ist, “die Phantasien und Präludien, welche ein Meister auf der Orgel oder dem Klavier aus dem Stegreife voll Begeisterung gespielt hat, nachher gerade so in Noten [zu] setzen ..., wie sie gespielt worden sind”.⁴⁴ Zwar wurden bereits 1747 erste Pläne zu einer “Extemporir-Maschine” entworfen. Mit solcher Hilfe sollte “alles, was auf dem Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten” setzen.⁴⁵ Das Spontane, Charakteristische eines Extemporale einzufangen, blieb für jene Zeit freilich eine Utopie. In Weyses Klaviermusik sucht man selbst nach solchen Passagen, denen der vielerwähnte 5/4-Takt vorgezeichnet ist, vergebens. Diese Besonderheit hat er offenbar dem improvisatorischen Spiel allein vorbehalten.

Im Jahre 1786 wurde in Cramers *Magazin der Musik* von einem “Augenzeugen” der Bachschen Improvisations-“Auftritte” gleichwohl ein Weg aufgezeigt, wie “diejenigen, welche nun den Herrn Capellmeister [Bach] nicht selbst gehört haben”, sich dennoch “aus diesen und den in der vorigen Sammlung befindlichen Fantasien einigen Begriff davon machen” könnten. Auch hier wurde einschränkend gesagt, daß dieser Begriff “noch immer unvollständig” bleiben muß, “wenn man den wirklichen Vortrag des Fantasirenden damit vergleicht, der, wenn er völlig in Noten gesetzt wäre, von wenigen vielleicht von Niemand, gehörig ausgeführt werden könnte”.⁴⁶ Wie auch immer, der Rezensent zog das Resümee:

⁴² Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 64.

⁴³ Vgl. hierzu die Niederschrift einer Mozartschen Orgel Improvisation vom Jahre 1787, A. Ebert, ‘Eine freie Phantasie Mozarts’, *Die Musik*, 10/2 (1910), 106 ff.

⁴⁴ Justin Heinrich Knecht, ‘Etwas über das Präludieren überhaupt’, in H. Bossler (Hrsg.), *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788*, Nr. 13, 100.

⁴⁵ Behauptet hat dies Johann Friedrich Unger für die von ihm erfundene und 1752 im schriftlichen “Entwurf” vorgestellte “Maschine”. Vgl. hierzu Peter Schleuning, ‘Die Fantasiemaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750’, *Archiv für Musikwissenschaft*, 27 (1970), 198.

⁴⁶ Ungenannt, Rezension von 12) *Claversonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondo’s fürs Piano-forte, für Kenner und Liebhaber ... componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Fünfte Sammlung, im Verlag des Autors, 1785*, in C.F. Cramer (Hrsg.), *Magazin der Musik*, 2/2 (1786), 871-72.

Der Kenner wird aber doch aus den gegenwärtigen Fantasien schon sehen können, wie die Manier des Componisten hierinn beschaffen sey, durch welche besondere Wege er von einer Tonart in die andere bald langsam hinschleicht, bald gleichsam durch einen *salto mortale* hinüberspringt, wie er die kühnen Ausweichungen vorbereitet, und die *Tempi* ändert, so wie es sein Genius in der freyen Fantasie für gut befindet.⁴⁷

Will man also eine annähernde Vorstellung von Weyses Improvisationspraxis gewinnen, bietet es sich an, in vergleichbarer Weise den Blick auf die Gattung „Fantasie“ zu richten, die – wie vielfach dokumentiert und analytisch gezeigt – vor allem bei C.Ph.E. Bach, Mozart und Beethoven gezielte Rückschlüsse auf deren Stegreifspiel erlaubt.⁴⁸

Von Weyses Fantasien ist lediglich eine einzige erhalten geblieben: eine unter die „Jugendarbeiten“ zählende, zu Lebzeiten nicht veröffentlichte, vermutlich nicht als druckreif erachtete *Fantasie* in D-Dur („comp. 1790“), die chronologisch gesehen als „first major piano work“ zu bezeichnen ist.⁴⁹ Was den bloßen Verlauf einer Improvisation anbelangt, so gestattet sie eine genaue Vorstellung von dem wiederholten Wechsel schneller und langsamer, freier und an einen vertrauten Formtypus gebundener Abschnitte. Anders als die *Etüde* oder das *Allegro di bravura* ist die *Fantasie* nicht auf ein einheitliches Tempo fixiert, sondern in der Regel mehrgliedrig konzipiert. Weyses *Fantasie* besteht aus insgesamt zehn voneinander abgehobenen Teilen in der Folge *Allegro molto* – RONDO: *Allegretto* – *Allegro molto* – *Allegretto* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Presto*.

Taktstrichlos notiert und geprägt von virtuosem Passagen- und Skalenspiel sind die fünf *Allegro molto*-Abschnitte. Als Einzelabschnitte sind sie kurz gehalten, fungieren als Introduction oder Überleitung, bilden zu dem eingängigen Rondotheema den schärfsten Kontrast. Die *Allegretto*-Teile im 3/8-Takt spinnen, nach dem Beginn in D-Dur, in wechselnden Tonarten das Rondo fort (A-Dur, Fis-Dur). Die beiden *Adagio*-Abschnitte fügen sich als Variationen in den Rondoablauf ein, schlagen ihrerseits durch ihre Schlüsse in Art einer Konzertkadenz eine Brücke. Die Tatsache, daß diese langsamen Abschnitte auf der Dominantenebene erfolgen, bringt ein Essential des Sonatensatzes ins Spiel. Das abschließende *Presto* (2/4-Takt) inszeniert mit dem Rondotheema in D-Dur – das sich zuletzt absichtsvoll in einem *Pianissimo* und

⁴⁷ Ebenda, 872.

⁴⁸ Vgl. generell die im Art. ‘Fantasie/18. und 19. Jahrhundert’ aufgeführte Literatur in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil iii (Kassel, 1995), 344-45; ergänzend hierzu die Studien von Leta E. Miller, ‘C.P.E. Bach and Friedrich Ludwig Dülön. Composition and improvisation in late 18th-century Germany’, *Early Music*, 23 (1995), 65-82; Katalin Komlós, ‘“Ich praeludirte und spielte Variationen”. Mozart the Performer’, in R. Larry Todd und Peter Williams (Hrsg.), *Perspectives in Mozart Performance* (Cambridge Studies in Performance Practice, 1; Cambridge, 1991), 27-54; dies., ‘Fantasia and Sonata K. 475/457 in Contemporary Context’, *Mozart-Jahrbuch 1991* (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991; Kassel u.a., 1992), 816-23; Robert D. Levin, ‘Improvised embellishments in Mozart’s keyboard music’, *Early Music*, 20 (1992), 221-33; Helmut Aloysius Löw, *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, maschr. Diss. (Saarbrücken, 1962).

⁴⁹ Veröffentlicht ist das Werk in *Dania Sonans*, 8/1, 20-33; vgl. Revisionsbericht, 128-29.

Diminuendo verflüchtigt, ehe nach einer Generalpause der wuchtige Schlußakkord ertönt – ein brillantes Finale, das zugleich als Reprise fungiert. Harmonisch betrachtet hat sich Weyse mit den bei einer Fantasie zu erwartenden Trugschlüssen, mit phrygischen Kadenzen oder dem verminderten Dominantseptakkord begnügt, eingebaut in die am freiesten gehaltenen *Allegro molto*-Abschnitte; einen harmonischen *salto mortale* hat der damals 16-jährige hier nicht gewagt.

Generell ist zu konstatieren, daß es sich bei Weyses *Fantasie* um eine freie Handhabung des Rondo- oder Variationssatzes handelt, bei dem schemenhaft die Konturen einer Sonate präsent sind, und zwar hinsichtlich der Eigenart der Tonika-Dominant-Spannung wie auch der Anlage, daß schnelle Eckteile einen mittleren Adagiobereich umschließen. Bestätigt wird damit ein kritisches Resümee, das 1813 wie folgt lautete: “Was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch ... nur eine freyere Art der Sonate”.⁵⁰ Nicht zu verkennen ist indes auch, daß Weyses Jugendarbeit – gemessen an den genannten Satzmodellen – fraglos mit einer interessant zusammengesetzten Individualgestalt aufwartet, bezieht man die vokalen Gattungstypen Rezitativ und Arie/Ariosa mit ein, an welche die Gattung “Fantasie” ihre Hörer auch immer wieder zu denken zwang.

Um weitere Details von Weyses Improvisationspraktiken zu gewinnen, soll ergänzend der Blick auf die *Variationen* jenes *Andante* gelenkt werden, das im Jahre 1799 als Kopfsatz der *Sonate* B-Dur Aufnahme in Weyses Sammlung der *Vermischten Kompositionen* gefunden hat (siehe Notenbeispiel, S. 54-59).⁵¹ In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurden die beiden Schlußvariationen lobend hervorgehoben, weil sie “nach einer glücklichen Idee als freye Phantasien behandelt sind, und einen fertigen Klavierspieler, wie überhaupt alles, erfordern”.⁵²

Man geht bestimmt nicht fehl, bezüglich der Ablaufform der Weyseschen Improvisationen zum einen an das hier gewählte Modell von *Thema und Variationen* zu denken oder zum anderen an das ebenso naheliegende einer Konzertkadenz und all das, was es bei deren Gestaltung zu beachten galt. So schlug etwa der Hamburger Bach vor, “die verzierten Cadenzen ... , gleichsam eine Composition aus dem Stegereif ... , nach dem Innhalte eines Stückes mit einer Freyheit wieder den Tackt” vorzutragen.⁵³ Gleich die Vorschrift “senza tempo” und die taktstrichfreie Notation bei Weyses 7. Variation kommt dieser Forderung nach.

⁵⁰ Ungenannt, ‘Mittheilungen aus dem Tagebuch eines Tonkünstlers’, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 15 (1813), 732.

⁵¹ Die Notenbeilage ist der von Gorm Busk besorgten Neuausgabe in *Dania Sonans* entnommen. Die Variationen liegen, eingespielt von Thomas Trondhjem, auf der Compact Disc C.E.F. Weyse. *Piano Sonatas* (Dacapo 8.224140) vor.

⁵² Ungenannt, ‘Recensionen’, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2 (1799), 151.

⁵³ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (Faks.-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762; Leipzig, 1957), I, 131. Vgl. hierzu ferner Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, hrsg. von Erwin R. Jacobi (Documenta musicologica, 23; Faks.-Nachdruck der 1. Ausgabe, Leipzig und Halle 1789; Kassel, 1962), 305-13; [J.Ph. Kirnberger], Art. ‘Cadenz (Musik)’, in Johann Georg Sulzer (Hrsg.), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (2. Ausg., Leipzig, 1792), I, 431-38.

Zu den von Weyse in beiden Variationssätzen aufgegebenen Requisiten von Satzstruktur und Spieltechnik gehören im einzelnen

- die Wahl einer eingängigen, zuletzt nochmals in voller Länge erklingenden Melodie [1] als Variationsvorlage, die es dem Hörer erleichtern soll, die melodische Substanz bei ihrer Wiederkehr [2] und bei allem Verändern, Maskieren, Verstecken [3] oder nur Andeuten einzelner Derivate [4] in Erinnerung zu behalten,
- die Aufhebung der Taktordnung (“senza tempo”), wodurch dem rezitativischen Vortrag [5], für den hier nur sein auftaktiger Beginn fixiert ist [6], gesondert Raum gegeben wird, dies in gezieltem Kontrast zu dem in Takte eingefassten “Presto” [7],
- der aparte, für eine “freie Fantasie”⁵⁴ essentielle trugschlüssige Harmoniewechsel nach Ges-Dur [8] und der nachfolgende harmonische Kulminationspunkt durch das Hineinsteuern und Auftürmen des Dominantseptononenakkords in beiden Händen, danach dessen Auseinanderklappen in ein Arpeggio [9],
- das Auskosten von Crescendi [10], von Sforzatoschlägen [11] und kräftigen Schlußakkorden [12] zum einen und eines Diminuendo [13], des Verklinglassens einzelner Töne, von Zwei- und Dreiklängen [14] oder von vollgriffigen Akkorden [15] zum anderen,
- das Aufbieten der Extreme von Sehr schnell [16] und Langsam (“senza tempo”) [17], von Laut [18] und Leise [19] oder von Spitzenton [20] und Tiefstton [21] als den beiden Tönen, welche die Tastatur eines damaligen Klaviers gerade noch enthält,
- das Durchrasen der Tastatur mit zumeist fallenden Skalenläufen über vier Oktaven hinweg [22],
- das Präsentieren längerer einstimmiger Linien [23] oder chromatischer Gänge [24], profiliert durch den wechselnden Gebrauch von Triolen [25], Quintolen [26], Septolen [27] oder Nonolen [28] und das Ornamentieren einzelner Töne oder Figuren durch Vorschläge [29], Pralltriller [30], Doppelschläge [31] oder Trillerketten [32],⁵⁵
- schließlich das Aufbieten des konventionellen Schlußtrillers, um – wie bei der Konzertkadenz – unter seiner Decke [33] oder über seinem Teppich [34] nochmals die Melodie oder einzelne von ihr abgespaltene Partikel [35] zu intonieren, zuletzt das Schließen mit einem Dreifachtriller [36].

⁵⁴ Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (Göppingen, 1973), 94, 159ff.

⁵⁵ Folgt man seiner Autobiographie (Hatting, ‘Weyses Selbbiografi’, 57–58), dann hat sich Weyse hinsichtlich der Ornamentik zunächst an C.Ph.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753, 1762) orientiert, sich das ‘Kapitel von den Maniren’ sogar abgeschrieben. Vgl. hierzu ferner die beim Druck seiner *Klaversonate Es-Dur*, op. 2 von J.A.P. Schulz mitgeteilten “Spiegazione dei segni”, auf welche sich die Neuausgabe der Weyseschen *Samlede Verker for Klavier* stützt.

Weyse hat keineswegs alle Möglichkeiten des improvisatorischen Spiels genutzt. Vermissen mag man vor allem, daß der Kontrapunktiker Weyse hier nicht auch, wie sonst berichtet, bei seinem Stegreifspiel kanonische Künste eingewoben hat. Zu bedenken ist freilich, daß es sich bei diesen beiden Sätzen um die Einbettung freier Passagen in einen Variationensatz handelt und nicht um eine "freie Fantasie" per se. Demgemäß sind diese Teile eher ein Niederschlag des damaligen Usus, über spontan ausgeteilte Melodien oder Themen zu improvisieren.

Von diesem Usus soll abschließend noch kurz die Rede sein. Virtuosen praktizierten ihn, sei es, daß man sich öffentlich als Improvisationskünstler zu beweisen hatte oder sich damit privat unter Musikern zu vergnügen suchte. Von der Visite des Pianisten Carl Vollweiler und eines nicht näher bekannten Klarinettenisten Wagner, die 1834 gemeinsam im Kgl. Hoftheater ein Konzert gegeben hatten, informiert Weyse in einem Brief:

Des weiteren habe ich die Bekanntschaft zweier Virtuosen gemacht ... ; Beide sind sehr bieder, Vollweiler hat besonderes Talent, über ausgehändigte Themen zu fantasieren. Sie haben mich auch verschiedene Male besucht, und ich habe einmal für sie fantasiert (Nicht sonderlich, aber die meinten, gut unterhalten worden zu sein). Ich übergab ihm [Vollweiler] das Thema, worüber er ziemlich lange und recht interessant fantasierte.⁵⁶

Als wahrer Meister des Klavierspiels hat sich in Kopenhagen vor allem Ignaz Moscheles präsentiert, von dem Weyse neidlos erklärte, er sei der in höchstem Grade vollendete Pianist, den er jemals gehört habe, und dies im Hinblick auf einen vortrefflichen Anschlag, auf Leichtigkeit und Kraft, auf eine teuflische Geschwindigkeit und Präzision und die feinsten Nuancierungen bei seinem Vortrag.⁵⁷ Was nun seine Improvisationen anbelangt, so nutzte der weitgereiste böhmische Virtuose die vielerorts gesammelten Erfahrungen und bediente sich, anders als Weyse, nicht selten auch einer ausgeklügelten, auf die jeweilige Situation gerichteten Strategie, so daß der ihm entgegengebrachte, zumeist enthusiastische Beifall nichts anderes war als die zwingende Folge eines solchen Kalküls. Den Verlauf einer derartigen Improvisation, dargeboten in Kopenhagen anlässlich einer Privateinladung bei Hofe, schilderte Moscheles seiner Frau wie folgt:

Ich hatte schon abwechselnd und zusammen mit Guillou gespielt, als es zu meiner Improvisation kam. Die bejahrte Königin setzte sich unter tausend Entschuldigungen, ob sie mir auch nicht lästig falle, zu mir; König und Hofstaat folgten. Ich liess mich los wie ein racer (Rennpferd); alle Kraft, alles Feuer, ja sogar ein bisschen Koketterie wendete ich an, um auf die königlichen Nerven zu wirken. Erst rossinierte ich ein bisschen, weil ich weiss, dass dies Fieber auch hier bei Hofe grassirt, dann wurde ich gar ein

⁵⁶ Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 102-3: "Endvidere har jeg gjort Bekjendtskab med to Virtuoser ... ; Begge ere meget brave og Vollweiler har særdeles Talent til at fantasere over opgivne Themas. De have da ogsaa besøgt mig adskillige Gange, og jeg har engang fantaseret for dem (Nicht sonderlich, men de syntes at være godt fornøiet). Jeg opgav ham det Thema: [in der Briefausgabe faksimiliert], hvorover han fantaserte temmelig længe, og virkelig ret interessant".

⁵⁷ Vgl. hierzu ebenda, i, 78.

Däne, und bearbeitete Volkslieder, endlich schloss ich, durch die lauten Bravo's übermüthig gemacht, mit dem dänischen 'God save the King': "Kong Christian" [stod ved høien Mast; König Christian stand am hohen Mast]. Als ich geschlossen hatte – nun Du kannst Dir Alles denken – nur das war neu, dass der König bei den anwesenden Musikveteranen herumliefe, um sein Erstaunen auszudrücken und sich bei ihnen Bestätigung zu holen.⁵⁸

Anders als Weyse hat Moscheles solche Improvisationen – konzentriert auf die ihm wichtigsten Ablaufstationen – gelegentlich aufgezeichnet und gewinnbringend zum Druck gebracht. Wovon der gerade zitierte Brief im einzelnen berichtet – dies kann in Moscheles *Souvenirs de Danemarc. Fantaisie sur des Airs nationaux danois* op. 83 (1830) in Noten nachgelesen und auf dem Klavier nachgespielt werden.⁵⁹

⁵⁸ *Aus Moscheles' Leben*, I, 218.

⁵⁹ Zu dem Gattungstypus des *Souvenir musical* siehe Heinrich W. Schwab, 'Zur Spiegelung von Städten und Landschaften in den klavieristischen Reisepiècen des 19. Jahrhunderts', in Ekkhard Kreft (Hrsg.), *Kongressbericht Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. bis 16. Juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster* (Altenmedingen, 2002), 112-43.



112 Var. 7 *Senza tempo* 17

19 6 10 *p* *poco cresc.* *mf*

26

29

13 23 *f* *dim.* 3 3 *p* 27

21 25 29

2 *poco cresc.* 10 *f*

23 28 18 *ff* *dim.* 13 ...

Ausschnitt aus: *Andante* [mit 8 Variationen], gedruckt in: *Blandede / Compositioner / af C.E.F. Weyse. / Kiøbenhavn. / Trykt hos S. Sønnichsen, / Kongl. privil. Node- og Bogtrykker* [1799], identisch mit 1. Satz von: *Sonate / pour le Pianoforte / composée par / C.F.E. Weyse. / No. II, Copenhagen chez C.C. Lose* [1818] (Hier nach dem Neudruck *Dania Sonans VIII/2*, S. 59-64).

First system of musical notation, measures 19 to 30. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics: *p* (piano) at measure 19, *rf* (ritardando forte) at measure 25, and *p* at measure 30. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.

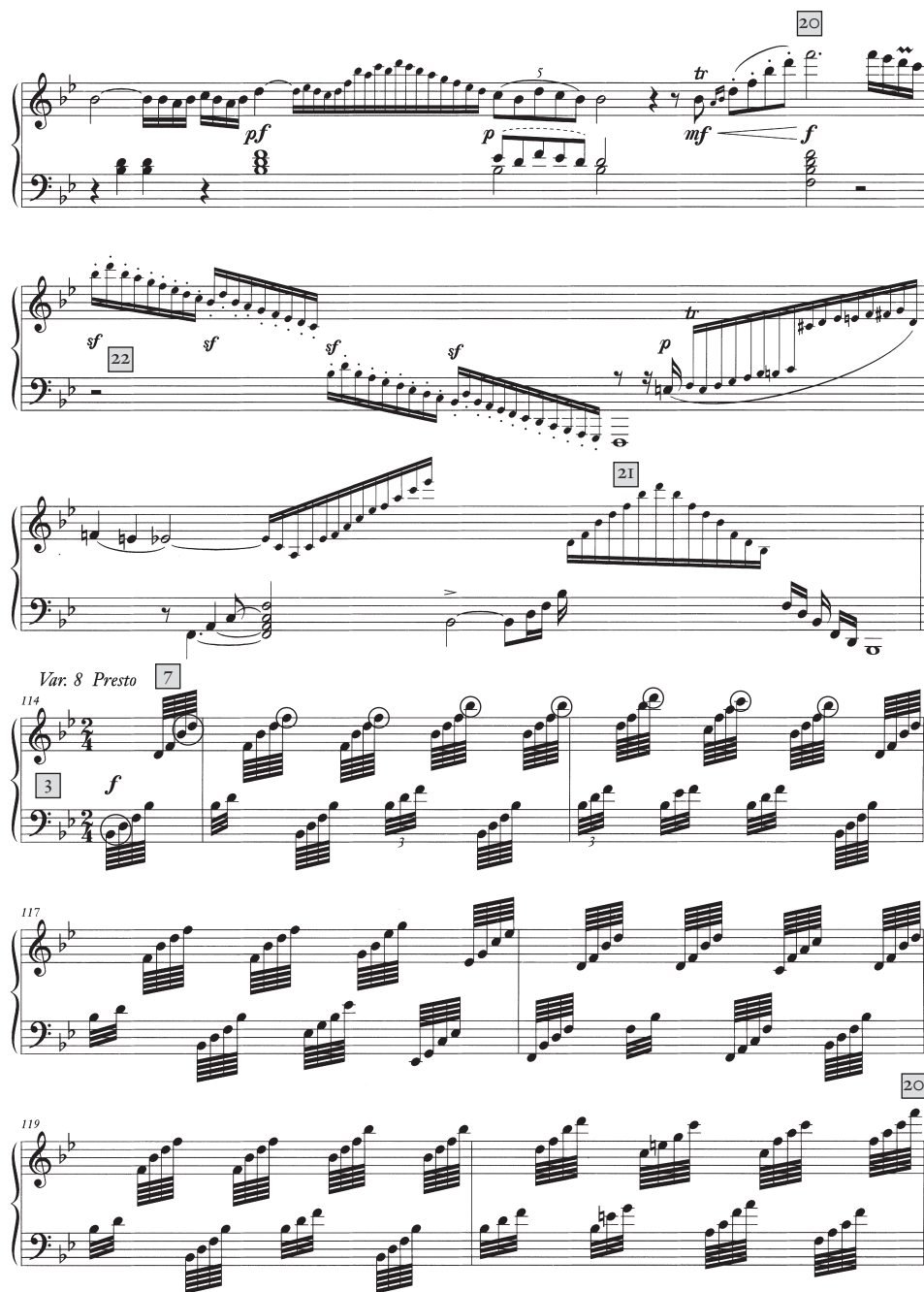
Second system of musical notation, measures 31 to 44. The treble clef staff features a complex melodic line with many ornaments and dynamics: *rf* at measure 38 and *p* at measure 44. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 45 to 58. The treble clef staff includes a trill (*tr*) at measure 45 and a crescendo (*cresc.*) at measure 50. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 59 to 72. The treble clef staff has a forte (*f*) dynamic at measure 59 and a piano (*p*) dynamic at measure 65. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.

Fifth system of musical notation, measures 73 to 86. The treble clef staff has a series of *sf* (sforzando) dynamics at measures 73, 75, 77, and 79, followed by a *p* (piano) dynamic at measure 81. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.

Sixth system of musical notation, measures 87 to 100. The treble clef staff has a *tr* (trill) at measure 87 and a *poco cresc.* (poco crescendo) at measure 95. The bass clef staff has a few notes at the end of the system.



The musical score consists of six systems of staves, primarily in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with a *tr* (trill) and a *5* (finger number). Dynamics include *pf* (pianissimo forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A box containing the number 20 is present.
- System 2:** Continues the melodic development with *sf* (sforzando) accents and a *tr*. A box containing the number 22 is present.
- System 3:** Shows a melodic line with a *tr* and a box containing the number 21.
- System 4:** Labeled "Var. 8 Presto" with a box containing the number 7. It begins at measure 114 and features a *f* (forte) dynamic and a box containing the number 3.
- System 5:** Continues the rapid passage at measure 117.
- System 6:** Continues the rapid passage at measure 119, ending with a box containing the number 20.

121

123

125

127

129

1. 20

2. 15 5

Senza tempo

16 22

3

Detailed description: The image shows a musical score for piano, measures 121 through 130. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written for both treble and bass staves. Measures 121-128 feature complex, rapid arpeggiated patterns in both hands. Measure 129 begins with a first ending bracket (1.) and a measure rest of 20 measures. The second ending (2.) starts at measure 129 and includes a measure rest of 15 measures, followed by a section marked 'Senza tempo' with a measure rest of 5 measures. The score concludes with a final measure (130) containing a triplet of eighth notes. Boxed numbers 16, 22, and 3 are placed below the bass staff, likely indicating fingerings or measure counts.



The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

- System 1:** Treble clef starts with a trill (tr) and a wavy line. Bass clef has a *mf* marking. A crescendo line is present. Measure numbers 33 and 2 are shown.
- System 2:** Treble clef has a *mf* marking. Bass clef has a *dim.* marking. A crescendo line is present. Measure numbers 21, 2, and 34 are shown.
- System 3:** Treble clef has a *mf* marking. Bass clef has a *f* marking. Measure numbers 11 and 15 are shown.
- System 4:** Treble clef has a *sf* marking. Bass clef has a *sf* marking. A crescendo line is present. Measure numbers 8, 19, and 21 are shown.
- System 5:** Treble clef has a *p* marking. Bass clef has a *mf* marking. A crescendo line is present. Measure numbers 4, 9, and 23 are shown.
- System 6:** Treble clef has a *tr* marking. Bass clef has a *cresc.* marking. A crescendo line is present. Measure numbers 9 and 23 are shown.

134

f

12

SUMMARY

‘Plusieurs fois je me sentis ému jusqu’aux larmes en l’écoutant’

On the improvisational art of the pianist and organist C.E.F. Weyse

During his visit to Copenhagen in 1841 the far-travelled ‘piano god’ Franz Liszt heard the organ played in the Copenhagen cathedral Vor Frue Kirke by a ‘M. Weyss’ and in the account he gave of his journey in *Revue et Gazette Musicale de Paris* of 19th September 1841 he confessed that he had several times been moved to tears by what he had experienced. With a point of departure in this richly faceted document, statements that permit us to form a more detailed impression of Weyse’s improvisational art are presented. According to Weyse himself – at the urging of Peter Grønland in 1789 – ‘several of my piano pieces arose in this fashion [i.e. through free imagination/improvisation]’. On the basis of the Fantasia in D major (‘comp. 1790’) which remained unprinted in Weyse’s lifetime, and the two concluding variations, Nos. 7 and 8, of the first movement of Piano Sonata No. 6 in B^b major (1799) a conception of a Weysian improvisation is inferred, as well as a number of technical details of his performance. Finally some consideration is given to the private and public significance of improvisation among the musicians of the period.

“Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...”

Om mødet mellem naturvidenskab, digtningsteori og musikæstetik hos Novalis

SØREN MØLLER SØRENSEN

HISTORIEN OM DEN ABSOLUTE MUSIKS IDÉ

Gerade als autonome, absolute Musik, losgelöst von der ‘Bedingtheit’ durch Texte, Funktionen und Affekte, erreicht die Kunst metaphysische Würde als Ausdruck des ‘Unendlichen’. Die ‘eigentliche’ romantische Musikästhetik ist eine Metaphysik der Instrumentalmusik.¹

Disse sætninger kulminerer Carl Dahlhaus’ redegørelse for den romantiske musikæstetik i bogen *Die Idee der absoluten Musik*, der i 2002 kunne fejre sin 25 års fødselsdag, og som i det kvarte århundrede, der er gået, har hævdet sin status som et uomgængeligt standardværk, og som stadig er noget af det mest inspirerende, der er skrevet om emnet. Men det er uundgåeligt, at det med tiden bliver tydeligere, at bogen som æstetikhistorieskrivning betragtet bekræfter gyldigheden af en anden af Dahlhaus’ ofte citerede læresætninger:

Historie beruht, als empirische Wissenschaft, durchaus auf Daten, wenngleich auf kategorial geformten. Und auch Strukturen und Verkettungen sind in der Wirklichkeit, wie sie dem Historiker aus den Quellen entgegentritt, vorgezeichnet, können allerdings nicht anders als durch Begriffssysteme, die der Historiker entwirft, kenntlich gemacht werden. Daß sie in einer bestimmten Perspektive erscheinen, ist die Bedingung dafür, daß sie sich überhaupt zeigen, eine Bedingung, die der Historiker niemals überspringen kann, ohne daß er sich wegen der Unmöglichkeit, aus dem eigenen Schatten hinauszutreten, dem Argwohn überlassen müßte, er bewege sich in einem Labyrinth von Fiktionen.²

Den umådeligt produktive Dahlhaus spildte ikke tiden med udsigtsløse forsøg på at træde ud af sin egen skygge. Hans effektivitet og hans usædvanlige faglige gennemslagskraft var netop grundet i en usædvanlig evne til at udnytte den situationsbetingede, perspektiviske historieskrivnings muligheder. *Die Idee der absoluten Musik* er således på én gang effektiv og overbevisende historieskrivning, svar på påtrængende metodologiske spørgsmål i 1970’erne og en præcis spejling af erkendte og

¹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel, 1978), 68.

² Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln, 1977), 70-71.

uerkendte æstetisk-teoretiske normer i Dahlhaus' akademiske miljø, der bl.a. var kendetegnet ved sin dialog med den musikalske modernisme. Arbejdet med romantisk musikæstetik var for Dahlhaus en del af arbejdet for at gøre det musikalske værkbegreb til en historiografisk håndterlig størrelse qua nøgterne afgrænsninger af dets kronologiske og kulturelle virkningsfelt.³ Men det værkbegreb, som Dahlhaus læste frem i sit udvalg af æstetikhistoriske kildetekster, var i høj grad for-formet af hans fag- og musikhistoriske horisont, herunder af en produktionsæstetisk holdning med entydigt fokus på værkets i sig selv meningsfulde, komponerede struktur, der havde en af sine stærkeste bastioner i tysk musikvidenskab og tysk-influeret musikalsk modernisme.

I indledningskapitlet af *Die Idee der absoluten Musik* bevæger Dahlhaus sig hastigt gennem Karl-Philipp Moritz' før-romantiske, litterære autonomiæstetik, Novalis' og Schlegels romantiske digtningsteori og Wackenroders og Tiecks entusiastiske musiksværmeri, som var de dele af en homogen historisk udviklingskæde, der foreløbigt kulminerede hos E.T.A. Hoffmann, og det netop i Hoffmanns anmeldelse af Beethovens 5. symfoni, hvor sammenhængen mellem 'den absolutte musiks' intelligible struktur og den anelsesfulde henvisning til det absolutte blev eksplicit. Hermed blotlægges grundstrukturen i Dahlhaus' konstruktion af historien om den absolutte musiks idé. Samtidig knæstattes forståelsen af 'den egentlige romantiske musikæstetik' som en værkæstetik med et strukturelt begrundet selvberoende værk som sin paradigmatiske genstand. Denne forståelse udvikles yderligere i kapitlet 'Musikalische Logik und Sprachcharacter', hvor det hævdes, at autonomitanken ville være forblevet "ein Begriffsgespinnst ... das Luftwurzeln treibt", hvis ikke den havde kunnet stabilisere sig i relationen til sin genstand: en instrumentalmusik "von öffentlich anerkanntem Rang", og hvis ikke den kunne knytte an til "reale und wesentliche Merkmale der Sache selbst", hvilket for Dahlhaus vil sige: "kompositionstechnisch-ästhetischen Momente".⁴ Dahlhaus forestiller sig altså et historisk virksomt gensidigt bekræftende forhold mellem den æstetiske autonomitanke og en strukturelt betinget autonomi 'i tingen selv', som han omskriver med begrebet 'musikalsk logik' og giver historisk kolorit ved henvisning til Friedrich Schlegels berømte logocentriske argumentation for en instrumentalmusik, der kan andet og meget mere end skildre eller fremkalde affekter:

³ Jf. f.eks. Carl Dahlhaus, 'Plädoyer für eine romantische Kategorie – der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik', i *Schönberg und Andere* (Mainz, 1978), 270-78, eller Carl Dahlhaus, 'Ästhetik und Musikästetik', i Carl Dahlhaus og Helga de la Motte-Haber (eds.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 10; Laaber, 1982), 81-108. Dagens antropologisk orienterede musikvidenskab ville måske sige, at Dahlhaus konstaterede og præciserede værkbegrebets status som et 'antropologisk faktum' med gyldighed for den borgerlige musikkultur. Jf. også Eggebrechts kritik af Dahlhaus' kronologiske afgrænsning af værkbegrebets gyldighedsrum i Hans Heinrich Eggebrecht, 'Opusmusik', i *Musikalisches denken, Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (Wilhelmshafen, 1977), 219-42.

⁴ Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 105.

Wer ... Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht unter dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?⁵

Dahlhaus ved, hvad han leder efter, og i det udvalgte kildemateriale finder han da også, hvad han søger. Men han forbliver i alt dette udover af en empirisk historisk videnskab, som han selv definerer den i ovenstående citat fra *Grundlagen der Musikgeschichte*. Det er virkelig muligt at læse og lytte sig frem til en logocentrisk, værkæstetisk stemme i kilderne til den romantiske musikæstetik. Men den er aldrig alene, og den er aldrig uimodsagt.

EN ANDEN HISTORIE

Det er for længst blevet ukontroversielt at konstatere, at de akademiske konjunkturer, de skiftende forskningstrategier og metodiske orienteringer, bestemmer, hvad historieskrivningen kan få øje på, og hvordan det kan repræsenteres. Men netop i musikvidenskabelig sammenhæng er det nok værd at erindre om, at det så sandelig også afhænger af, hvad den pågældende forsker for øvrigt har inden for syns- og hørevidde. Og vælger man som alternativ til den struktur- og værkorienterede modernisme at frugtbar gøre en dialog med den aktuelle avantgarde anno 2003, tager historien sig anderledes ud. Man behøver ikke at være nogen stor kender af tidens avantgardescener for at have stiftet bekendtskab med den udbredte interesse for lydfænomener uden for et værkæstetisk musikbegrebs rammer, der ofte forenes med en fokusering på kunstprocessens performative aspekter. Spørger man til den romantiske æstetiks kildetekster med baggrund i den erfarings- og problemhorisont, som disse avantgardistiske manifestationer bevæger sig inden for, svarer de hverken mindre beredvilligt eller mere forvirret end i sin tid på Dahlhaus' spørgsmål. Måske tør man endda hævde, at de kommer mere udførligt og mere nuanceret til orde, når der spørges på baggrund af erfaringer med kunstneriske manifestationer, der indbyder til refleksion over de indbyrdes relationer mellem de forskellige instanser i kunstprocessen og forsøger at praktisere alternativer til traditionelle, hierarkiske autoritetsrelationer f.eks. mellem autor-intention, skriftlig fiksering, performativ interpretation⁶

⁵ Friedrich Schlegel, 'Charakteristiken und Kritiken I', i *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Hans Eichner (München, 1967), ii, 254, citeret efter Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 108-9.

⁶ Begrebet 'performativ interpretation' er overtaget fra Hermann Danuser, der opererer med begrebsparret performativ og hermeneutisk interpretation. Den performative interpretation læser noderne som en handlingsforskrift, den hermeneutiske interpretation læser og udlægger dem som en 'tekst', jf. Hermann Danuser, 'Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie', *Musiktheorie*, 11 (1996), 38-51. Jf. også Hermann Danuser, 'Interpretation', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. udg., Sachteil iv (Kassel, 1996), 1053-69.

og reception, og – ikke mindst – når man tilstræber en fremstilling, der lige så meget hæfter sig ved stoffets indre modsigelser som ved de enhedsskabende træk. Vores musikbegreb er til stadighed til forhandling, og det falder aldrig til ro i en værkæstetisk ‘den absolutte musiks idé’. Når historien om den romantiske musikæstetik skrives som historien om en værkorienteret autonomiæstetiks opkomst fremhæves visse træk, mens andre efterlades ubelyste. Det kan ikke være anderledes og gælder da også, uanset om den historiografiske konstruktion omkring værkbegrebet udvikles ud fra et ønske om at ‘redde’ begrebet ved en præcisering af dets indhold og historiske gyldighedsrum som i tilfældet Dahlhaus, eller om anliggendet er mere ligefremt kritisk som i nyere angelsaksiske arbejder, herunder Lydia Goehrs meget udbredte men historisk svagt funderede *The Imaginary Museum. An Essay on the Philosophy of Music*.⁷ Den efterhånden gamle og langt ud over Dahlhaus’ umiddelbare indflydelsessfære udbredte tendens til at læse romantikken værkæstetisk efterlader et påtrængende behov for alternative læsninger af et bredt kildemateriale, der hverken lader sig begrænse af Dahlhaus’ udvælgelser eller af de populære antologier, der desværre synes at begrænse en del af den engelsksprogede litteraturs horisont.

Der er altså behov for et større genlæsningsarbejde og for nye fortolkningsstrategier, som jeg i første omgang vil lade være kendetegnet ved det lidt upræcise begreb ‘bredde’. Jeg forestiller mig denne bredde praktiseret i flere henseender.

For det første i henseende til autorer og tekster, hvilket ikke behøver yderligere uddybning. For det andet i henseende til betragtningsmåderne. Æstetikhistorien er traditionelt blevet behandlet som idéhistorie, dvs. den er blevet skrevet, som var de æstetiske ideer, der møder os i skrifterne, dens egentlige aktører. Men der er behov for at supplere med andre historiske betragtningsmåder og at inddrage andet historisk materiale. Det har vist sig for mig, at selv ganske elementære biografiske oplysninger har kunnet bidrage med overraskende indsigter i karakteren af det æstetiske tankegods’ interaktion med andre kulturelle formationer, og at beskæftigelsen med den side af sagen har kunnet etablere en slags bro til en diskurshistorisk betragtningsmåde, der spørger til den æstetiske diskurs’ indlejring i bredere felter af kulturel praksis og betydningsproduktion.

For det tredje bredde i diskurshistorisk henseende. Uanset hvor net og håndterligt det måtte forekomme, cirkulerer de æstetiske ideer ikke i et sluttet kredsløb med kunstnerisk produktion og reception inden for ‘institutionen kunst’. Ikke mindst i den tyske romantik er diskursgrænserne uskarpe, og ikke mindst mellem æstetisk og naturvidenskabelig tænkning og praksis er der en stærk – og hidtil i musikhistorisk sammenhæng for lidet påagtet – interaktion.

For det fjerde og sidste bredde som modsætning til en praksis præget af bornert-hed. Det bør gælde for os, der stadig har mod til at kalde os historikere, at vi også

⁷ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum. An Essay on the Philosophy of Music* (Oxford, 1992). Naturligvis er der i sig selv intet ondt i at udforske historien for at kunne kritisere aspekter af nutiden. Blot må man være opmærksom på, at historien naturligvis tager sig ud på en bestemt måde, når man betragter den i en søgen efter ‘ondets rod’, hvor ondt i dette tilfælde er kritisable aspekter af nutidig musikalsk praksis og musikteoretisk diskurs.

tør vedkende os arven fra den fag-etik, der ligger bag Edmund Rankes berømte ønske om at begribe det fortidige 'wie es eigentlich gewesen ist', der ikke må misforstås som en bekendelse til en positivistisk forestilling om en umedieret tilgang til en historisk sandhed, men som handler om at ville forstå det fortidige i sin anderledes-hed og individualitet. Trods den helt nødvendige erkendelse af den historiske videns perspektiviske og uafsluttede karakter er det stadig en dyd at undgå snærende kategoriale skemaer og bornerte og anakronistiske begribelsesmønstre. Uden en grundlæggende respekt for det fortidiges anderledeshed ingen historievidenskab, ej heller en historievidenskab, der har taget ved lære af den moderne hermeneutik. Leo Treitler har smukt formuleret, at det er forudsætningen for den dialogisk-hermeneutiske til-egnelse, som blandt andre Hans-Georg Gadamer advokerer, at "each participant speaks out of his or her own autonomy and is subject to change during the course of the dialogue and as a result of it".⁸ I sin kritik af historismens objektiviserende metode formulerer Gadamer imidlertid selv et noget skarpere krav til den dialogiske forståelse, og han antyder dermed en mulig grænse for denne forståelsesform, der kan være prekær i forbindelse med studiet af romantikken.

For Gadamer er det forbundet med en art ugyldiggørelse, når historikeren vil frigøre sig fra nutidige målestokke og fordomme og betragte det overleverede inden for rammerne af dets egen historiske horisont. Det kan sammenlignes med "das Prüfungsgespräch oder bestimmte Formen der ärztlichen Gesprächsführung",⁹ hvor der nok spørges med henblik på at forstå men ikke på at komme til enighed. Mere alment gælder det en udspørgen, der sigter på at forstå den udspurgte alene på hans ellers hendes egne præmisser, der på forhånd er bestemt som fremmede og irrelevante for den spørgendes eget liv. I disse situationer har man ifølge Gadamer på forhånd opgivet at finde noget hos samtalepartneren, der kan have gyldighed og sandhed for en selv. Anerkendelsen af den andens anderledeshed skulle derfor indebære en principiel suspension af hans eller hendes krav på at kunne sige noget sandt.¹⁰ Gadamer synes at ville sige, at en ægte historisk-hermeneutisk forståelse kun kan komme i stand, når vi møder de overleverede tankegange som noget, der i det mindste har muligheden for at blive af aktuel og personlig gyldighed. Det er et smukt ideal, men unægteligt også problematisk. Hvad gør vi, når vi erfarer at have nået grænsen for den mulige 'indforståelse'? Skal vi holde op med at lytte, når vores samtalepartner ikke synes at være ved sine fulde fem,¹¹ og skal vi lægge det filosofiske eller kunstteoretiske værk til side, når det er så langt fra vore begribelsesmønstre, at det synes udelukket, at dets sandhedsfordringer gennem en eller anden mediering kan blive vores?

⁸ Leo Treitler, 'The Historiography of Music. Issues of Past and Present', i Nicolas Cook og Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford, 1999), 358.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), her anvendes Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke* 1 (Tübingen, 1986), 308.

¹⁰ Ibid., 308-9.

¹¹ Jürgen Habermas pegede bl.a. på psykoanalysens terapeutiske samtale- og forklaringsstrategier i sin kritik af universalitetsfordringen i Gadamers hermeneutik, jf. Jürgen Habermas, 'Hermeneutikkens krav på universel gyldighed', i Jesper Guldal og Martin Møller (eds.), *Hermeneutik. En antologi om forståelse* (København, 1999), 206-37.

Næppe, og der er derfor gode grunde til at konfrontere Gadammers ideal om hermeneutisk indforståelse med Michel Foucaults meget relevante spørgsmål: "What does it mean, no longer being able to think a certain thought?", som Gary Tomlinson henviser til i det reflekterende afslutningskapitel i sin bog *Music in Renaissance Magic* om renaissancetænkere og musiker-magikere Marsilio Ficino. For Tomlinson er den magiske virknings fulde og hele realitet en tanke, som vi ikke længere kan tænke, en sandhed, der ikke kan blive vores, og han ræsonnerer i samklang med Foucault, "that from all our efforts of hermeneutic and archeological interpretation there emerges, *as a function of our knowledge*, an irreducible difference – an unresolvable alienation separating us from, for example, renaissance magic".¹² Der er tanker, som vi ikke længere kan tænke, men vi kan, hævder Tomlinson, rykke ind i rummet mellem dem og os, og derfra forstå dem i deres anderledeshed som gyldige og sande i et fortidigt gyldighedsrum, som vi ikke kan gøre os håb om at træde ind i.

Tanken om tanken, der ikke længere kan tænkes, genlyder ofte i mig under arbejdet med den romantiske æstetiks kildetekster, særligt hvor den identitetsbesværgende romantiske naturfilosofi får frit løb. Der er noget for en moderne bevidsthed frastødende, til tider ligefrem anstødeligt, ved nogle af udtrykkene for den romantiske tanke om identiteten mellem ånd og natur, ikke mindst når de fra den abstrakthed, som vi kender fra Schellings hyppigt citerede sætninger "Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein",¹³ presses ned mod det håndgribelige, dvs. når anskuelige produkter af naturens selvorganiserende kræfter fortolkes som umiddelbare modsvarigheder til åndsprodukter. Foucaults spørgsmål om tanken, der ikke længere kan tænkes, og Tomlinsons memento om den irreducible forskel er gode at holde op mod en bornerthed, der melder sig som en slags intellektuelt ubehag, og som for ofte har ført til ukontrollerede, ubevidste fravalg. Dette være sagt uden at hævde, at de tanker, der findes udtrykt i den romantiske æstetiks kilder, altid har været lette at tænke for deres samtid. Det var de sjældent. De var ikke kommet til verden inden for et stabilt og udfordret 'episteme'. Også for deres samtid var de kontroversielle, og man skal have meget lidt sprogforståelse for ikke at mærke, at de ofte også har været svære at tænke for deres ophavsmænd.

NOVALIS: DIGTER, KUNSTTEORETIKER – OG BJERG VÆRKSMAND

Den 'brede' genlæsning af æstetikhistorien, som jeg gør mig til talsmand for, har jeg forsøgt praktiseret i en tidligere artikel,¹⁴ hvor jeg med H.C. Ørsted som eksempel påviste, hvordan en platonisk-pytagoræisk musikforståelse, der var aktualiseret og revitaliseret af romantisk naturfilosofi, eksisterede og havde sin virkning som populæræstetik, samtidig med at Hanslicks hegeliensk farvede værkæstetik blev domine-

¹² Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic* (Chicago og London, 1993), 247.

¹³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), citeret efter R. Bubner (ed.), *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung* (Stuttgart, 1978), 280.

¹⁴ Søren Møller Sørensen, 'Har De set den tyske professors toner? Om Chladnis klangfigurer og Ørsteds musikæstetik', *Musik og Forskning*, 28 (2003), 7-42.

rende i akademisk sammenhæng. I samme artikel forsøgte jeg ved eksemplet E.F.F. Chladni at give et indtryk af den stærke, umiddelbare og konsekvensrige interaktion mellem eksperimenterende naturvidenskab, naturvidenskabelig refleksion, filosofi og æstetik, musik og musikliv, som fandt sted i årtierne omkring 1800.

Nærværende arbejde fortsætter i dette spor. Personen i centrum er denne gang digteren, filosofen og bjergværksmanden Novalis (pseudonym for Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1778-1801), men der vil også blive behov for sideblikke til fysikeren Johann Wilhelm Ritter (1776-1811). Begge var tilknyttet Jena-romantikernes kreds, Novalis som en central skikkelse, Ritter mere perifert.¹⁵ Ritter vil primært være kendt fra naturvidenskabens historie, hvor han figurerer som en behændig, flittig og dristig eksperimentalfysiker, der bidrog væsentligt til den elektrokemiske forskning, men som i romantisk 'Überschwänglichkeit' lod sig drive ud på okkultismens overdrev. Novalis er kendt for sin digtning og for det filosofiske indhold af det store antal fragmenter, som han efterlod sig. Dertil kommer den særlige rolle som den geniale foregriber af modernistiske forestillinger om en 'absolut', ikke-mimetisk og autorefleksiv digtekunst, som dele af litteraturvidenskaben i det 20. århundrede har tildelt ham.¹⁶ Men også Novalis var naturvidenskabeligt interesseret, og det er karakteristisk for hans filosofiske og kunstteoretiske betragtninger i fragmentsamlingerne, at de er tæt sammenvævet med naturvidenskabelige overvejelser, og at deres specifikke form opstår under inddragelse af begrebsdannelser og tankefigurer fra samtidens naturvidenskabelige diskurs.

Ikke sådan at forstå, at interesse for naturvidenskab og naturfilosofi i sig selv var noget særkende for Novalis. Disse områder stod højt på tidens intellektuelle dagsorden. Herom vidner blandt meget andet Immanuel Kants *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (1786) og Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797). Men opvækst, uddannelsesbaggrund og brøderhverv har givet Novalis en særlig naturvidenskabelig og teknologisk videns- og erfaringsbaggrund. Novalis var søn af direktøren for et saltværk i Weissenfels. I årene 1790-94 gennemførte han jurastudiet ved universitetet i Jena. Herefter var hans studier af naturvidenskabelig og teknologisk karakter. 1797-99 studerede han ved 'Bjergakademiet' i Freiburg, en institution, som vi på nutidigt dansk ville kalde en læreanstalt for mineingeniører. Der var tale om et velanskrevet uddannelsessted, og overleverede kursusplaner giver indtrykket af en god balance mellem den grundvidenskabelige undervisning og undervisningen i praktisk minedrift.¹⁷ Novalis synes især at have været modtagelig for sin lærer A.G. Werners undervisning i 'oryktognosie' og 'geognosie' (henholdsvis læren om fossiler og læren om de geologiske formationer). En del af de efterladte håndskrifter ('Werner-Studien') beskæftiger sig indgående hermed og udkaster bl.a. mod-

¹⁵ Jf. desuden Walter D. Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik* (Berlin og New York, 1973).

¹⁶ Jf. Dahlhaus' kommentarer til dette tema i Dahlhaus, *Die Idee der Absoluten Musik*, 140-52.

¹⁷ Erk F. Hansen, *Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik, Zeitgenössische Naturwissenschaft und Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)* (Frankfurt a.M., 1992), 222-47.

forslag til Werners klassifikationssystem for fossiler. Novalis' borgerlige erhverv modsvarede uddannelsesforløbet. 1794-96 var han aktuar ved de stedlige myndigheder i Tennstedt, 1776-77 akzessit ved saltværksdirektionen i Weissenfels. Efter bjergværkstudierne i Freiburg fungerede han fra 1799 som 'Salinenassessor', dvs. som den embedsmand, der førte tilsyn med områdets saltværker, og som kom med forslag til forbedrede produktionsmåder mv. I samme stilling deltog han i en registrering af områdets geologiske forekomster med henblik på mulig minedrift.

Sin filosofiske interesse har Novalis dyrket sideløbende med den formaliserede juridiske og naturvidenskabelige/ingeniørmæssige uddannelse. Af særlig betydning i denne sammenhæng er hans selvstændige og kritiske tilegnelse af Johann Gottlieb Fichtes spekulative bevidsthedsfilosofi, som er dokumenteret i de håndskriftligt overleverede 'Fichte-Studien' fra 1795-96.

NOVALIS' ENCYKLOPÆDISTIK

Jeg skal i det følgende forsøge at give et indblik i Novalis' meget ambitiøse og meget bevidste bestræbelse for at sammenføre erfaringer og kundskaber fra disse forskellige sfærer og for at sammensmelte dem til encyklopædisk enhed. Samtidig håber jeg at kunne fremlægge yderligere belæg for min tese: at moderne naturvidenskabelig diskurs og konkrete erfaringer med naturforekomster, som de viser sig for den eksperimenterende forsker, har haft stor betydning for det, vi i daglig-faglig tale kalder 'musikæstetik', og hvorved vi forstår de diskussioner eller 'forhandlinger', der til stadighed former og omformer vores musikbegreb.

Novalis' bestræbelse var som sagt encyklopædisk. Men det encyklopædiske var noget andet for Novalis end for oplysningstidens encyklopædister. Inden for rammene af romantikkens bevidsthedsfilosofiske projekt, der insisterede på en grundlæggende identitet mellem erkendelsessubjekt og -objekt, måtte den encyklopædiske sammenstilling af al tilgængelig viden nødvendigvis samtidig tegne et billede af den menneskelige bevidsthed og dens funktionsmåde. Samtidig synes Novalis at have været af den mening, at encyklopædien besad det organiskes adelsmærke: at helheden er mere end summen af delene. Delene 'potenserer' hinanden, forklarer Novalis, og beder os forstå udtrykket potenserer ud fra den matematiske grundbetydning af begrebet potens: "Die W[issenschaft] im Grossen ist ... überhaupt die *TotalFunction* der *Daten* und *Facten* – die *n* Potenz des *Reihenbinoms* der *Daten* und *Facten*".¹⁸ Denne redegørelse for delenes samvirken i encyklopædien er både et eksempel på og et fingerpeg om ideen bag den uformidlede analogiserende sammenstilling af begreber, billedannelser og tankemønstre fra ellers adskilte erfarings- og vidensområder, der er så karakteristisk for Novalis. I anden sammenhæng fordømte Kant denne form for analogisering som forsøg på "... das, *was man nicht begreift*, aus demjenigen erklären zu wollen, *was man noch weniger begreift* ...".¹⁹

¹⁸ Fragment 198, Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mahl og Richard Samuel, bd. 2: *Das philosophisch-theoretischen Werk* (Darmstadt, 1999), 508.

¹⁹ *Immanuel Kants sämtliche Werke*, ed. G. Hartenstein, iv, 179-80, citeret efter Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 76. Kants udfald var vendt mod Herder.

NATURVIDENSKAB, DIGTNINGSTEORI, MUSIK

Betragtninger over akustik, musikteori og tonekunst har ikke nogen kvantitativ særtstilling i Novalis' fragmentsamlinger, og det romantisk-encyklopædiske princip tro indgår de ofte i analogiserende udlægninger af andre vidensområder, ligesom de selv tager farve af omgivelserne. I fragmentsamlingen *Das allgemeine Brouillon – Materialien zur Enzyklopädistik* (1798/99) finder vi Novalis' længste 'sammenhængende' refleksion over musikken.

245. MUSIK. Die Consonanten sind die Fingersetzungen und ihre Folge und Abwechslung gehört zur *Aplicatur*. Die Vocale sind die tönenden Saiten, oder *Luftstäbe*. Die Lunge ist der *bewegte Bogen*.

Die mehreren Sayten auf einem Instrument sind nur zur Bequemlichkeit – es sind Abbreviaturen. Es ist eigentlich nur *Eine Sayte*. Die Orgeln sind Nachahmungen der Sayteninstrumente. Über den *karacterisirenden* Ton der Sayte – der Grund dieser Individualitaet – Masse – *länge* – Dicke etc. Über die *Mittönungen*. Tonreihe jedes Saytenstrichs. *Dauer des Strichs* – *Ansetzpunct des Bogens*. Steg. Bau des Instruments. Harmonika, Euphon[ie]²⁰. Über den Glockenton. Theorie des Harmonikaspiels. Die tastirte Harmonika.

Warum die Wellen und Ströme des Wassers nicht *tönen*? Acusticitaet der Luft. *Schwingungen einer mit El[ectricitaet] geladenen Glocke*.

Über die allg[emeine]n *Sprache* der Musik. Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht./ Vers[uch] *bestimmt* durch die Musik zu sprechen. Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt – so *enttönt*. Es ist jezt mehr *Schallen* geworden – *Laut*, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder *Gesang* werden. Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall*.²¹

Fragment 245 giver et godt indtryk af den skitseagtige karakter af det materiale, der er samlet i *Das allgemeine Brouillon*, hvor apodiktiske konstateringer, der gerne må give et umiddelbart indtryk af noget paradoksalt, optræder side om side med stikord for fremtidige undersøgelser og overvejelser. Novalis' særegne encyklopædistisk analogiserende refleksionsform er også vel repræsenteret, f.eks. i de betragtninger over musik og sprog, der omrammer fragmentet. Sproglydenes frembringelse i det menneskelige legeme og tonernes frembringelse på et (stryge)instrument beskrives som analoge processer, og den analogiserende tankeproces fortsætter umærkeligt ind i en refleksion over kategorierne 'karakter' og 'individualitet', der er centrale i metafysiske, psykologiske og kunstteoretiske diskurser, men som her udlægges fysisk med henvisning til tonens akustiske individualitet, som er kvantitativt bestemt, dvs. bestemt ved strengens længde, tykkelse og masse. I fragmentets afsluttende betragtninger over musik og sprog, tone og ord, suppleres med en historiserende synsvinkel,

²⁰ Tilføjelsen [ie] stammer fra redaktøren af Novalis' værker. Den må antages at bero på en misforståelse. Efter sammenhængen at dømme er der tale om det af E.F.F. Chladni udviklede musikinstrument euphon.

²¹ Novalis. *Werke*, ii, 517.

der står i gæld til den traditionsrige forestilling om en oprindelig enhed af musik og sprog, og som er formet over romantikkens triadiske historiemodel, hvor en oprindelig tilstand af ideel enhed afløses af en tilstand af en smertefuld splittelse, der dog samtidig er forudsætningen for den refleksion og erkendelse, der gør det muligt at udkaste programmet for en fremtidig forsoning.²² Bemærkelsesværdig er dog den akustiske præcisering af denne velkendte historiekonstruktion: “Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall*”. Bemærkelsesværdigt og udfordrende er også fragmentets poetiske højdepunkt: “Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath”, hvor den oplevelse af hjemkomst og kortvarig dvælen i oprindelighed, der besværges, beror på en skjult analogisering mellem det urgamle indiske skriftsprog sanskrit og musikken.

Beskrivelsen af musik som ‘sanskrit’ eller ‘hieroglyfisk’, dvs. som anelsesfuldt og arkaisk sprog, og den paradoksale besyngelse af det hjemlige, som det findes i det fremmede (“indische Heymath”), er romantiske topoi. Men også disse får deres særlige valør hos Novalis, idet de indskrives i hans encyklopædistiske projekt med det stærke naturvidenskabelige islæt. Fragmentets instrumentteknologiske og akustiske problemkatalog – “Über die *Mittönungen*. Tonreihe jedes Saytenstrichs” osv. – peger i denne retning, og mere specifikt mod inspiration fra E.F.F. Chladni, der som den moderne eksperimentelle akustiks førstemand, klangfigurernes opdager og euphons opfinder var den rigtige at vende sig mod i disse anliggender. Og ved sammenkædningen af interessen for det akustiske med tidens naturvidenskabelige ‘modefænomen’, elektriciteten – “*Schwingungen einer mit El[ektricität] geladenen Glocke*” – peges mod J.W. Ritter.

NATURENS CHIFFERSCHRIFT

At ‘musikken’ (læs: det klingende) fører os til vores ‘indiske hjemstavn’ er altså for Novalis andet og mere end en poetisk metafor. I den tankeverden, der møder os i Novalis’ fragmenter, er det en filosofisk, naturvidenskabelig og poetisk sandhed, at vi i erfaringen af det klingende er der, hvor sproget begyndte. Hvis vi vil forstå hvordan, er det imidlertid nødvendigt, at vi igen holder os radikaliteten af Novalis’ identitetsfilosofiske projekt for øje, og at vi tager passende forholdsregler mod den bornerthed, som jeg advarede mod ovenfor.

²² Det er tillige karakteristisk for Novalis’ romantiske naturbetragtning, at den indeholder et naturhistorisk aspekt under hvilket naturforekomster betragtes som aftryk af menneskeåndens forhistorie. De mineralske forekomster, som Novalis som bjergværksmand havde praktisk og teoretisk indsigt i, er i en vis forstand sedimenteret ånd: “65. Die *musicalischen Verhältnisse* scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn. / Krystallisationen: acustische Figuren *chemischer Schwingungen*. (chemischer Sinn) / Genialische, edle, divinatorische, wunderthätige, Kluge, dumme etc. Pflanzen, Thiere, Steine, Elemente etc. *Unendliche Individualität* dieser Wesen – Ihr musicalischer, und Individualsinn – Ihr Character – ihre Neigungen etc. / Es sind *vergangene, geschichtliche* Wesen. Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt”, ibid., 761.

1
 fin fühlbare 'architectonik' — und experimental,
 physisch und Christlich — ~~Es~~ eine Fortführung Kunst der Wissenschaft.
 (Hochstiftung) ~~den~~ Instrumente & Lärer auf ihre Vermittlung.
 (Instrumente sind gleichsam reale Formeln)
 (Ihm d.h. ist ein Abgeber der Physik)
 2. Technologie.
 (Figur) ~~Instrumente~~ ~~bedeutungslos~~ die jetzt sog. Abgeber ist ein
 schon ein Übergang zur freieren Chordfunktion, weil Instrumente
 (abgesehen von) christliche perspectivformale Figuren.
 Menschliche Figuren der organographischen Ausgestaltung
 Schema — Grundgestalt ist ein mineralogisches Schema. In
 selbst die ersten Figuren. / die Natur ist schon ein Instrument
 (mit. die Natur s. d. Organelemente) Grund d. Organelemente Formen
Ursachen

Et udsnit af *Das allgemeine Brouillon*, som den foreligger fra Novalis' hånd. Skriftet er opstået som en slags notesbog. Ordet 'Brouillon' betyder på fransk både 'kladde' og 'forvirret hoved'. Håndskrift Q, Bl. 47 r. Originalen, der beror hos Freies Deutsche Hochstift, Frankfurt a.M., er gengivet efter Gabriele Rommel (ed.), *Geheimnisvolle Zeichen. Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis* (Berlin, 1998), 6.

I fragment 362 af *Das allgemeine Brouillon* genoptager Novalis refleksionen over sammenhængen mellem akustik, sprog og skrift.

362. PHYS[IK] UND GRAMM[ATIK]. ... Figurirte Schallbewegungen wie Buchstaben. (Sollten die Buchstaben ursprünglich *acustische Figuren* gewesen seyn. Buchst[aben] a priori?) ... Jedes Wort sollte eine acustische Formel seiner Construction, seiner Aussprache seyn — die Aussprache selbst ist ein Höheres, *mimisches Zeichen* einer höhern Aussprache — *Sinnconstruction* des Worts. Alles dies hängt an den Gesetzen der *Association*. Die sog[enannten] willkührlichen Zeichen dürften am Ende nicht so willkührlich seyn, als sie scheinen — sondern dennoch in einem gewissen Realnexus mit dem Bezeichneten stehn. (Instinktartige Sprache — Ausartung des Instinkts — conventionelle — diese soll wieder instinktartige, aber gebildete Sprache werden).²³

²³ Ibid., 539-40.

Refleksionen udvikles under inddragelse af sontringen mellem konventionelle (“will-kührliche”, dvs. arbitrære) og naturlige (dvs. motiverede) tegn, og det falder godt i tråd med velkendte romantiske tankemønstre, at de arbitrære tegn tolkes som udtryk for opløsningen af en oprindelig enhed, og at der projekteres en fremtidig forening på et højere stadi: “... wieder instinktartige, aber gebildete Sprache”. Mere udfordrende og gådefuldt er udtrykket “Buchstaben a priori”.

Kunne det tænkes, at klangfigurerne – de symmetriske mønstre, der dannes, når en sandbestrøet glas- eller metalskive anstryges med en violonbue – er ‘bogstaver a priori’, at de er skrift før spaltningen mellem tegnets betydningsside og dets hørbare og synlige materialitet – at ikke blot sprogets lydside men også dets grafiske fremtræden har sin oprindelse i naturens selvorganiserende kræfter? Novalis spørger, og Ritter svarer begejstret ja! Klangfigurerne, som Chladni demonstrerede, er virkelig ‘naturens chiffer-skrift’,²⁴ og heri har også menneskenes skriftsprog deres oprindelse. Det “ächte Sanscrit”²⁵ – det uopløseligt gådefulde ‘hieroglyfiske’ sprog – som romantikerne drømte om, er ifølge Ritter forbundet som to sider af samme sag med klangfigurerens symmetriske dannelser.

I en tekst, der for en større dels vedkommende først er forfattet som et brev til H.C. Ørsted,²⁶ skriver Ritter orakelagtigt tvetydigt – eller skulle vi sige: ikke helt ædrueligt – om mulige forsøg, hvorved klangfigurerne, eller den svingende plade omkring dem, gøres lysende ved hjælp af ‘Leuchsteinpulvermasse’ eller fosforopløsninger, forsøg der ifølge Ritter ville gøre det øjensynligt, hvad klangfigurerne i deres inderste altid var:

Lichtfigur, Feuerschrift. Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bei sich; und es ist die Frage, ob wir nicht überhaupt nur *Schrift* hören, – *lesen*, wenn wir hören, – Schrift *sehen*! – Und ist nicht jedes Sehen mit den *innern* Auge Hören, und Hören ein Sehen von und durch *innen*?

Die so innige Verbindung von Wort und Schrift, – daß wir schreiben, wenn wir sprechen, und das Geschriebene lesbar, – hörbar, – ist, – hat mich längst beschäftigt. Sage selbst: wie verwandelt sich uns wohl der Gedanke, die Idee ins Wort: und ha-

²⁴ Novalis’ ufuldendte naturfilosofiske roman *Die Lebrlinge von Saïs* begynder med ordene: “Man-nichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt”, *ibid.*, 201. Også hos Immanuel Kant kan man læse om naturens chifferskrift, selv om der her nok er tale om en mere metaforisk brug af udtrykket. Ifølge Kant er det tegnet på en særligt udviklet “moralisches Gefühl” at forstå ret at udlægge “[den] Chiffreschrift ... wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht”, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Berlin, 1790), §42, citeret efter Karl Vorländers udgave (Hamburg, 1974), 153.

²⁵ Novalis. *Werke*, ii, 201.

²⁶ Om forbindelsen mellem Ørsted og Ritter samt Ritters afgørende indflydelse på Ørsteds musikæstetik, jf. Sørensen, ‘Har De set den tyske professors Toner?’

ben wir *je* einen Gedanken, oder eine Idee, ohne ihre Hieroglyphe, ihren Buchstaben, ihre Schrift? ... Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und keines ohne das andere möglich.²⁷

Ritter besværges identiteten mellem sprogets ideelle eller mentale indholdsside og dets forskellige fysiske manifestationer, og han vil ikke nøjes med en abstrakt analogi. Via Lichtenbergs figurer – støvfigurer der dannes omkring stænger ladet med statisk elektricitet – som Ritter uden tøven betragter som analoge med Chladnis klangfigurer, mener han at have fået syn for sagn:

Ich habe dir schon längst einmal geschrieben, wie + (oder *) und ○ sich in den ältesten Alphabeten als Anfangs- und Endbuchstabe derselben vorfinden. Dies sind die beiden *Lichtenberg*schen Figuren in ihrer einfachsten Gestalt; ich wollte hierauf also die *Ur-* oder *Naturschrift* auf elektrischem Wege wiederfinden ...²⁸

Ritters og Novalis' teori om de 'aprioriske bogstaver', om skriftsprogets oprindelse i naturens selvorganisering, er en sandhed, der ikke kan blive min. Men den er immervæk – i kraft af den her påviste sammenhæng med Novalis' musikbegreb – en del af den romantiske musikæstetiks historie, og den har vel samme ret til at blive husket, beskrevet og efter bedste evne forstået som andre dele af det romantiske tankegods, der svarer bedre til min læsers og min aktuelle 'common sense'?

KUNST OG GALVANISME

Bornertheden over for den radikale identitetsfilosofi, der bærer romantikkens encyklopædiske projekt, har sikkert sin del af skylden for, at den naturvidenskabelige diskurs' bidrag til den romantiske musikæstetik hidtil har været for svagt belyst. Uomgængeligt er det imidlertid, at det sene 1700-tal var en gennembrudstid for den eksperimenterende naturvidenskab, og at de nye modeller for naturens funktionsmåder, som var til forhandling der, blev hentet ind i det romantiske synteseprojekt og fik medindflydelse på virkningshistorisk betydningsfulde ideer om sammensætning og funktionsmåde af åndsprodukter som sprog, litteratur og kunst. For Jena-romantikerne spillede Ritters naturvidenskabelige arbejder en afgørende formidlerrolle. I korthed kan man sige, at Jena-kredsen i Ritters teorier om *galvanismen* kunne finde et 'konkret organismebegreb', der bød sig til som digtningsteoretisk ideal og æstetisk forklaringsmodel.

I 1791 opdagede den italienske læge Luigi Galvani, at friske frølår reagerede ved sammentrækning, når de berørtes med to forbundne metaller, f.eks. sølv og zink. I dag forstår vi det som et elektrisk fænomen: Frølårets sammentrækning er en refleks,

²⁷ Johann Wilhelm Ritter, 'Oersteds Klangfiguren' (1809), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (Heidelberg, 1810). Titlen til trods er bogens første udgave redigeret af Ritter selv, året før hans død i München i 1811. Udgiverens udførlige forord, der beretter om Ritters liv, er således af autobiografisk karakter. Der citeres efter den af Steffen og Birgit Dietzsch redigerede udgave (Hanau, 1996), 268-69.

²⁸ Ibid., 269.

der udløses af den elektriske strøm, der løber mellem to metaller med forskellig placering i metallernes spændingsrække. Der skulle imidlertid gå et årti med intensiv eksperimenteren og spekulation, før forudsætningerne for denne forklaring var tilvejebragt. I begyndelsen af 1790'erne vidste man endnu ikke, at det man hidtil havde kaldt 'elektricitet' (altså statisk elektricitet) og den nyopdagede galvaniske kraft var af samme natur, og man diskuterede, om galvanismen, som jo først havde vist sig ved eksperimenter med et organisk præparat, alene forekom i levende, organisk materiale eller om den også var udbredt i den livløse, uorganiske natur. Galvani mente det første, landsmanden Alessandro Volta det sidste.

Det er i denne videnskabshistoriske sammenhæng, Ritter først gør sig bemærket som videnskabsmand og som inspirationskilde for tidens digtende filosoffer og filosoferende digtere. Ritters første selvstændige publikation, *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprozess im Thierreiche begleite*, udkom i foråret 1798 og fandt straks genklang. Det er dokumenteret, at bogen i det mindste har været kendt af Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel og af Novalis.²⁹ Novalis' bibliotek rummede to eksemplarer af bogen, der må tænkes at have været med til at berede vejen til det personlige bekendtskab mellem Ritter og Novalis, som Ritter beretter om over to hele tryksider i sin autobiografi,³⁰ og som også har sat sig spor i Novalis' fragment-samlinger, hvor Ritters navn hører til blandt de hyppigst nævnte, og hvor de fysiske og metafysiske emner, der optog Ritter ofte tages op til overvejelse. I bogen henviste Ritter til eksperimenter (primært på sin tunge og sit øje), der – i modsætning til tidligere antagelser – godtgjorde, at den galvaniske effekt er varende, dvs. den består, så længe strømkredsen er sluttet. Derudover argumenterede han, via et generaliserende udtryk for den galvaniske effekts mulighedsbetingelse, "Triplizität der Individuen und Duplizität der Klassen",³¹ for den allestedsnærværelse af galvanismen i den levende natur, som titlen henviser til. De tre 'individualiteter' i Galvanis forsøg: de to metaller og frølåret, og de to klasser: fast (metallerne) og flydende (frølåret kropsvæsker), genfindes overalt i dyreriget som muskelfibre, nervetråde og væsvæsker. Altså er galvanismen til stede overalt i dyreriget som et centralfænomen for alt liv.

Romantikernes glæde ved påvisningen af en sådan enhedsskabende kraft, attraktivt beliggende i grænselandet mellem det konkrete og det abstrakte, kan ikke undre. Det overrasker heller ikke, at glæden voksede, da det efterhånden blev muligt for Ritter at påvise, at galvanismen ikke alene er udbredt i den levende materie, men at galvaniske kæder også forekommer i den uorganiske natur, og at frembringelsen af den galvaniske kraft er ledsaget af en omdannelse af de involverede metaller (oxidation). Galvanismen, der først viste sig som en kraft, der hørte det levende til, dvs. som en livskraft eller *enteleki*, blev nu til et sandt *menstruum universale*, der i alkymien er den kraft, der gennemstrømmer og forener alnaturen. Herfra var skridtet

²⁹ Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 19.

³⁰ Ritter, *Fragmente*, 14-17. Jf. note 27.

³¹ *Ibid.*, 20.

ikke langt til at gøre galvanismen til ophav eller analogon til fænomenet bevidsthed. Og også det skridt blev taget. "Im Galvanismus kommt die Erde über sich selbst zur Reflexion",³² konstaterede Ritter i sit fragment 349 fra den i 1810 udgivne samling. I Novalis' fragment 124 af *Das allgemeine Brouillon* hedder det: "Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...".³³

Men galvanismeteorierne bidrog ikke kun rent abstrakt til romantikkens monistiske verdensbillede. Den bidrog også med en strukturmodel, som kunne give en ny form for konkretion til organismen som æstetisk ledebillede. Man kunne nu forestille sig organismen som et system af forbundne og med hinanden reagerende galvaniske kæder,³⁴ hvor kædernes sammenhæng (den elektriske strøm) beror på delenes individualitet og de indbyrdes forskelle (stoffernes placering i spændingsrækken). Walter D. Wetzels argumenterer overbevisende for, at det netop var dette aspekt af Ritters lære, der måtte fascinere hans samtidige i Jena-romantikernes kreds,³⁵ og sandt er det da også, at Ritters elektrokemisk konkretiserede organismebegreb byder sig til som ledebillede for en 'absolut', a-referentiel kunst, hvor de enkelte æstetiske elementers individualitet tvangsfrit forenes i det strukturerede hele.

At Ritters fysiske og metafysiske teorier har fundet genklang hos Novalis, fremgår tydeligt af Novalis' fragmentsamlinger.³⁶ Fysiske og fysiologiske eksperimenter var heller ikke Novalis selv fremmede. Et fragment i samlingen af fragmenter og studier fra årene 1799-1800 beretter om galvanisk-fysiologiske eksperimenter med fodbade med jernspån, savsmuld og sand og om galvaniske og magnetiske forsøg med kæresten Julie.³⁷

Det er også veldokumenteret, at naturvidenskab og naturfilosofi i forskellige blandingsforhold har haft indflydelse på det digteriske værk. Den naturfilosofiske tematik i romanfragmentet *Die Lehrlinge zu Saïs* er allerede strejft, og den galvaniske metaforik i *Heinrich von Ofterdingen*'s Klingsohr-eventyr er velbekrevet i germanistisk litteratur.³⁸

³² Ibid., 163.

³³ Novalis. *Werke*, ii, 496.

³⁴ "Ein jeder Theil des Körpers, so einfach es auch sey, ist demnach anzusehen als ein System unendlich vieler unendlich kleiner Galvanischer Ketten ... Solche Systeme aber treten nun wieder als Glieder in höhere Ketten ... So laufen die Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück"; Johann Wilhelm Ritter, *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprozess im Thierreiche begleite* (1798), citeret efter Irene Bark, *Steine in Potenzen. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis* (Tübingen, 1999), 396.

³⁵ "Es ist überhaupt dieser neue, konkrete Organismusbegriff – Organismus als System miteinander verbundener, miteinander reagierender galvanischer Ketten – der Ritters Zeitgenossen in dieser Schrift faszinieren mußte", Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 23.

³⁶ "368. Ritter sucht durchaus die eigentliche Weltseele der Natur auf. Er will die sichtbaren und ponderablen Lettern lesen lernen, und das Setzen der höhern geistigen Kräfte erklären. Alle äußere Prozesse sollen als Symbole und letzte Wirkungen innerer Prozesse begreiflich werden ...", Novalis. *Werke*, ii, 816. Med udtrykket "Weltseele" knyttes forbindelse til Friedrich Wilhelm Joseph Schellings *Von der Weltseele* (Hamburg, 1798). Ritter og den naturfilosofierende Schelling stod i et gensidigt afhængigheds- og konkurrenceforhold.

³⁷ Fragment 267, Novalis. *Werke*, ii, 797.

³⁸ F.eks. Bark, *Steine in Potenzen*, 419.

Der er altså rigt belæg for det konsekvensrige 'diskursmøde', for den produktive konfrontation og interaktion mellem naturvidenskab, filosofi, æstetik, poetik og digtning, som denne artikel ønsker at bringe frem i lyset.³⁹ Det kan også umiddelbart godtgøres, at Novalis var sig dette møde bevidst og eksplicit inddrog det i sin poetologiske og æstetiske refleksion. Det filosofiske grundlag for dette er til stadighed den radikale identitetsfilosofi og metoden den dristige analogislutning. Når det kan fastslås, at vores tænkning 'simplen er en galvanisation', når tænkning forstås som et fysisk fænomen eller dettes analogon, så må der folgerigtigt også kunne eksperimenteres med tænkningen som med den eksperimentelle fysiks vanlige materier:

[911.] Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen, Entstehn lassen – etc.⁴⁰

Og hvis betydning, sproglyd og skrifttegn opfattes som af samme åndelige substans og lødighed, så synes vejen banet både for det asemantiske lyddigt og for lettrismens 'grafiske' digte, altsammen forstået i strukturel analogi med matematiske operationer og med naturens selvorganisering, i fragment 648 eksemplificeret ved krystaldannelse og deres individuelle men beslægtede former:

648. ... Die Wort und Zeichenmalerey gewährt unendl[iche] Aussichten. Es lassen sich auch *eine Perspectiv* und mannichfache tabellarische Projectionen der Ideen in ihr denken, die ungeheuren Gewinn versprechen.

Eine sichtbare *Architektur* – und Experimentalphysik des Geistes – eine Erfindungskunst der wichtigsten Wort und Zeichen *Instrumente* läßt sich hier vermuthen. ...

Zeichenflächenform(figuren)bedeutungskunst ... Acustische *Perspectivformen* oder Figuren.

... (... *Crystallisationssuiten*.) Grunds[at]z] d[er] Krystallen oder *FormenVerwandschaft*.⁴¹

Vi ser altså, hvordan det naturvidenskabelige eksperimentbegreb hos Novalis transformerer til idealet om en 'fri' klangsanselig, kombinatorisk-associativ digtekunst, dvs. til den 'frühromantische' forestilling om en absolut digtekunst, som det 20. århundredes modernistiske poesi fejrede som en foregribelse af sig selv. Men erindres må det, at det romantiske naturbegreb, der dannede rammen, forudsatte en så at sige 'præstabiliseret' men også *strukturelt specificeret* organisk sammenhæng. Den frihed, som jeg ovenfor satte i anførselstegn, var altså friheden fra forpligtelsen til mimetisk eller narrativt at repræsentere den umiddelbart sanselige verden og dens

³⁹ Den litteratur, som jeg har haft mulighed for at gennemgå i forbindelse med denne artikel, lægger ligesom jeg en hovedvægt på galvanismen men beskæftiger sig også indgående med mineralogi og krystallografi som leverandør af metaforer og strukturmodeller for Novalis' digtning og poetik, jf. Bark, *Steine in Potenzen* samt Hansen, *Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung* og Johannes Hegener, *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis* (Bonn, 1975). Irene Barks bog udmærker sig ved sit vedholdende forsøg på at konkretisere transformationer fra naturvidenskabelige til poetologiske strukturmodeller. Også Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, som er et godt sted at starte for den der vil beskæftige sig mere indgående med området naturvidenskab og tysk romantik, indeholder gode forsøg på systematisering.

⁴⁰ Novalis. *Werke*, ii, 685.

⁴¹ Ibid., 625-26.

tildragelser. Men den blev betalt med en ny strukturel forpligtelse, og blandt de strukturmodeller, der kunne gribes til, når forpligtelsen skulle indfries, var de moderne naturvidenskabelige. Tankegangen svarer til den, der ligger bag, når Vassily Kandinsky i sit program for det abstrakte maleri beskriver “die grosse Abstraktion” og “die grosse Realistik” som to veje mod samme mål: Abstraktionen er realisme i en højere potens, idet det umiddelbart mimetiske erstattes af en strukturering i overensstemmelse med højere eller dybere principper.⁴²

NOVALIS OG DEN ABSOLUTE MUSIKS IDÉ

Der er hos Novalis en moderne poetik i svøb, der udkaster ideen om en internt strukturelt bestemt digtekunst. Men er der også et bidrag til ‘den absolute musiks idé’? Svaret afhænger naturligvis af, hvad vi lægger i ordene. Hvis den absolute musiks idé er identisk med en værkæstetisk forestilling om en musik i den sproglige teksts billede – diskursiv som en ‘filosofisk meditation’ og adækvat genstand for hermeneutisk udlægning⁴³ – så har Novalis’ ideer meget lidt eller slet intet med dette at gøre. Men på den anden side er det jo en væsentlig komponent i det heterogent sammensatte musikalske værkbegreb, at det musikalske kunstværks identitet er grundet i dets individuelle strukturelle egenskaber, og Novalis’ poetik er, som vi har set, i høj grad strukturelt orienteret.

Spørgsmålet gør modstand, og muligvis fordi det er forkert stillet. Kunne det tænkes, at vi har byttet om på faktorerne i et anliggende, hvor deres orden ikke er ligegyldig? Er det snarere forestillinger om musikkens væsen, der bidrager til digtningsteorien end omvendt?

Vi må huske, at romantikerne ikke skrev deres kunstteorier på jomfrueligt papir. Overalt var overleveret tankegods til stede. Den romantiske bevidsthedsfilosofi stod i gæld til Spinozas monisme og til mystikere som Boehme og Paracelsus, den romantiske naturvidenskab og naturfilosofi genfandt begreber og tankegange fra alkymien, og ‘musik’-æstetikken revitaliserede dele af den pythagoræiske tradition. ‘Musik’-æstetik skriver jeg og sætter ordet musik i anførselstegn for at få anledning til at minde om, at musik for en pythagoræer ikke er det samme som for en værkæstetiker. Ikke tonekunsten, det komponerede, det strukturelt individuerede musikalske værk, men *tonenaturen* og det heraf (mere eller mindre ‘korrekt’) afledte *tonesystem* er i centrum. Tonenatur og tonesystem er det paradigmatiske. ‘Værket’ – i det omfang det overhovedet tages i betragtning – er det kontingente eksempel.

Novalis’ musikanskuelse er bl.a. en aktualiseret pythagoræisme, og aktualiseringens naturvidenskabelige grundlag er først og fremmest Chladnis akustiske grundforsk-

⁴² Vassily Kandinsky, ‘Über die Formfrage’, i Vassily Kandinsky og Franz Marc, *Der Blaue Reiter* (München, 1912; citeret efter den af Klaus Lankheit redigerede udgave, München, 1992), 147.

⁴³ Ifølge Dahlhaus hører det til blandt det musikalske værkbegrebs konstituerende elementer, at musikværket forstås som tekst i denne forstand: “Die Auffassung, daß ein musikalisches Werk ein Text ist ... bildet das Korrelat eines hermeneutischen Verfahrens, das vom Begriff des ‘Verstehens’ ausgeht”, Dahlhaus, ‘Ästhetik und Musikästhetik’, 95.

ning set med Ritters romantiske briller. I betydningsuniverset omkring Novalis' naturvidenskabeligt inspirerede poetik og kunstteori var musik altså allerede forstået som natur, eller musikken var i det mindste forstået som noget, der stod naturen nærmere end billedkunst og digtning, og aktualiserede pythagoræiske forestillinger om tonesystemet som et system af naturgivne relationelt bestemte diskrete enheder kunne indgå i rækken af naturvidenskabeligt givne strukturmodeller side om side med galvanismens og krystallografiens. Dette generaliserende postulat finder rig bekræftelse i det andet af de to store musikfragmenter i *Das allgemeine Brouillon*:

547. MUS[IKALISCHE] MATHEM[ATIK]. Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Comb[inatorischen] A[nalysis]. ...

Die Comb[inatorische] Analys[is] führt auf das ZahlenFantasiren – und lehrt die *Zahlen compositionskunst* – den mathemat[ischen] Generalbaß. (Pythagoras. Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches Ideen Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poetisch behandelt werden.

Der Generalbaß enthält die musicalische Algéber und Analysis. Die Combinat[orische] Anal[ysis] ist die kritische Alg[eber] und An[alysis] – und d[ie] musicalische Compositionslehre verhält sich zum *Generalbaß* wie die Comb[inatorische] An[alysis] zur einfachen Analysis.⁴⁴

Den overordnende bevægelse i det citerede går fra et matematisk musikbegreb til sprog og sprogbrug i digtning, talekunst og filosofi. Først musikken selv, dernæst musikteorien ("der Generalbaß"), forstås i analogi med matematikken, der af den naturvidenskabeligt uddannede Novalis konkretiseres i et par matematiske discipliner.⁴⁵ Denne matematiske musikforståelse, dvs. en aktualiseret pythagoræisme, der begriber musikken som noget, der er strukturelt individueret, og som er abstrakt men tillige rationelt analyserbart, overføres derefter på sprog og sprogbrug. Sproget betragtes som "ein musicalisches Ideen Instrument"!

Som siden Goethe og Kandinsky drømte om en 'maleriets generalbas',⁴⁶ drømmer Novalis om en filosofi og en digtning i musikkens billede, og det vil her sige en filosoferen og en digtning, der frigør sig fra en umiddelbar referentiel forpligtelse, men som betaler for denne befrielse med en ny forpligtethed over for den rationelt begribelige indre strukturering.

⁴⁴ Novalis. *Werke*, ii, 597.

⁴⁵ "Combinatorische Analysis" må dække det vi i dag kalder kombinatorik. Algebra er den matematiske disciplin, der beskæftiger sig med ligninger.

⁴⁶ *Goethe im Gespräch* (Leipzig, 1906), citeret efter Kandinsky og Marc, *Der Blaue Reiter*, 87: "... in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist". Kandinsky, 'Über die Formfrage', 155: "... aus der Kombination des Gefühls und der Wissenschaft entsteht die wahre Form ... Ein großes Merkmal unserer Zeit ist das Aufgehen des Wissens: die Kunstwissenschaft nimmt allmählich den ihr gebührenden Platz ein. Das ist der kommende "Generalbaß", welchem natürlich eine unendliche Wechsel- und Entwicklungsbahn bevorsteht!"

Bidrager Novalis med denne poetologiske formalisme til udviklingen af den absolutte musiks idé og dens kulturelle udbredelse? Der kan argumenteres vægtigt for et ja i forlængelse af Dahlhaus. Novalis' konstruktion af forholdet mellem musik, digtning og filosofi synes unægteligt at bidrage til udviklingen af et kulturelt paradigme, der placerer en 'emanciperet instrumentalmusik'⁴⁷ som et sprog over sproget, og alene ved sin sammenfatning af digteriske og musikalske væsenstræk under identiske kategorier bidrager den til accepten af instrumentalmusik som fuldgældigt kulturelt udtryk.

Den modstand, Novalis yder mod sin indskrivelse i Dahlhaus' historiografiske konstruktion af den absolutte musiks idé, kommer et andet sted fra. I forordet til *Klassische und Romantische Musikästhetik* lader Dahlhaus den platonisk-pytagoræiske musikforståelse figurere som en del af det overleverede tankegods, som den klassisk-romantiske musikæstetik lagde bag sig, da den etablerede sig som det kulturelle paradigme, hvoraf "die innere Einheit der Epoche" fremgår.⁴⁸ Dahlhaus gør sig her skyldig i et totaliserende misgreb og tilslører det forhold, at en aktualiseret platonisk-pytagoræisk musikforståelse fortsat var kulturelt virksom i og omkring den borgerlige musikkultur i 1800-tallet. Jeg har påvist dette ved eksemplet H.C. Ørsted, hvor den platonisk-pytagoræiske tænkemåde lægger grunden til en musikalsk populæraestetik, der finder stor udbredelse trods marginaliseringsforsøgene fra den akademiske, hegeliensk farvede musikæstetik, som Eduard Hanslick stod for.

Fremdragelsen af Novalis' sammenføring og krydsklipping mellem filosofisk, digtningsteoretisk og naturvidenskabelig diskurs giver anledning til eftertanker også i denne sammenhæng. Det kan konstateres, at pytagoræismen blev ført ind i den kunstteoretiske diskurs omkring 1800-tallets 'borgerlige' kunst i en form, der var aktualiseret gennem mødet med moderne eksperimentel naturvidenskab, og det er ikke overdrevet spekulativt at antage, at den kunne styrke sin status gennem denne alliance. Det har også været muligt at påvise, at den naturvidenskabeligt aktualiserede pytagoræisme, der er kernen Novalis' musikforståelse, transformeres til en digtningsteori med retning mod ideen om en 'absolut poesi'.

Hermed er der henvist til historiske lag i ideen om den 'absolutte', a-referentielle og strukturelt individuerede kunst, som fortjener mere bevågenhed. Forhåbentligt er det også lykkedes at give en appetitvækkende smagsprøve på de indsigter i den europæiske kulturs bestandige forhandling af sit musikbegreb, som studiet af interaktionen mellem æstetik og naturvidenskab tilbyder.

⁴⁷ "432. Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarten davon. Sonaten – Symphonieen – Fugen – Variationen [...] das ist eigentliche Musik", Novalis. *Werke*, ii, 840. Jf. endvidere kapitlet 'Die Emanzipation der Instrumentalmusik', i Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln, 1967), 39-48.

⁴⁸ Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik* (Laaber, 1988), 9-14, her 9.

SUMMARY

‘Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...’

On the encounter between natural science, literary theory and music aesthetics in Novalis

The article investigates the interaction of the discourses of modern natural science and aesthetics as it can be traced in the writings of the German romanticist Novalis. The impacts of this interaction have been too little acknowledged by a historiography of music aesthetics wishing to see the emergence of a text-oriented concept of the musical artwork in German romanticism. Novalis’ conceptions of the structural qualities of literary and musical artworks are deeply influenced by models of thought borrowed from late eighteenth-century physics and chemistry and by concrete, sensual experience with scientific experiments.

Coppini-samlingen fra papir til internet

En beretning om en anderledes kildeudgivelse

JENS PETER JACOBSEN

Denne beretning er skrevet ud fra et ønske om eventuelt at tilskynde andre musikforskere til at udgive deres værker på internet, således som jeg har gjort det med Aquilino Coppinis madrigalsamling *Musica tolta* fra 1607 (www.jpj.dk/coppini.htm, publiceret 1998). Beretningen vil indeholde en orientering om dels det teknisk-praktiske arbejde, dels de mange fordele, jeg har fundet ved udgivelsesformen, herunder selvfølgelig økonomien og – især – værkets store udbredelse.

Efter udgivelsen af Monteverdi: *Il quinto libro de madrigali* (1985)¹ havde min hustru Karin og jeg planlagt at fortsætte med en udgivelse af Aquilino Coppinis (?-1629) særdeles interessante samling af contrefacta med titlen MVISCA / TOLTA DA I MADRIGALI / DI CLAUDIO MONTEVERDE, E D'ALTRI AVTORI, / A CINQVE, ET A SEI VOCI, / *E fatta spirituale da Aquilino Coppini Accademico Inquieto* / ... / IN MILANO, ... 1607. Samlingen indeholder 24 madrigaler – heriblandt 11 af Claudio Monteverdi – som af Coppini er forsynet med religiøse latinske tekster, frie digtninge eller tillempede bibeltekster. Desuden argumenterer han i samlingens dedikationsskrivelse for, at denne smukke musik også bør kunne synges i kirken til Guds ære. Coppini, som var ansat hos kardinal Federico Borromeo, Milanos ærkebiskop, kender vi i øvrigt ikke meget til, men samlingen har stor interesse, bl.a. fordi det mig bekendt er det første værk, som både indeholder stemmebøger og partitur til værkerne.²

På grund af travlhed med andre opgaver og Karins død i 1986 blev udgivelsen en langvarig proces, og først i foråret 1997 var arbejdet så langt fremme, at jeg ønskede en sidste gang at studere originalen, som er beliggende i Archivio Capitolare, Piacenza. Der var man ikke opmærksom på, at jeg allerede mange år tidligere havde fået kopier af hele samlingen og meddelte nu, at jeg kun kunne arbejde personligt på biblioteket, men ikke få udleveret kopier. Årsagen var, viste det sig, at man selv –

¹ Karin Jacobsen og Jens Peter Jacobsen (eds.), *Claudio Monteverdi, Il quinto libro de madrigali. A critical Edition* (Egtved, 1985).

² For en nærmere omtale af værket kan henvises til Jens Peter Jacobsen, 'Et partitur fra 1607 med tilhørende stemmebøger', i Finn Egeland Hansen et al. (eds.), *Festskrift Søren Sørensen 1920 • 29. september • 1990* (København, 1990), 19-27; samt Jens Peter Jacobsen, 'Coppini-samlingen. En udgivelse på Internet (WWW)', i Thomas Holme Hansen, Bo Marschner og Carl Chr. Møller (eds.), *Festskrift til Finn Mathiasen 1928 – 2 • III – 1998* (Århus, 1998), 5-10, bl.a. indeholdende en dansk oversættelse af Coppinis dedikation. Monteverdis 11 madrigaler er alle fra 5. madrigalbog (1605), bl.a. den berømte 'Cruda Amarilli', som Coppini vælger at indlede sin samling med. De øvrige madrigaler er komponeret af Ruggiero Giovanelli (6), Adriano Banchieri (1), Luca Marenzio (1), Giovanni Maria Nanino (1), Andrea Gabrieli (2) og Orazio Vecchi (2); *ibid.*, 9.

påstod man – var så langt fremme med en påtænkt udgivelse, at den ville komme i nærmeste fremtid. Et samarbejde var man tydeligt nok ikke interesseret i og gav mig ikke megen information. Ærgerlig over situationen og med bitre erfaringer i forbindelse med den i sin tid planlagte *Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Claudio Monteverdi*³ (som efter helt færdig trykkorrektur på mit bind (det første trykklare) måtte opgives på grund af faglig jalousi blandt italienske forskere⁴), begyndte min tanke om en internetudgivelse at tage endelig form. Jeg havde længe tænkt på muligheden, som inden for musikvidenskab efter mit kendskab var helt uforsøgt. Jeg havde endnu ikke søgt penge til publikation af værket, og nu hvor jeg selvfølgelig ved ansøgninger måtte oplyse, at der var en anden udgave under opsejling, ville mulighederne for støtte formodentlig svinde stærkt ind. Arbejdet var fra min side helt færdigt, så den nye publiceringsmåde tiltrak mig meget. Noderne var fra bunden udarbejdet i node-skrivningsprogrammet Finale og helt klar til trykning, ligeså introduktionen og hele det kritiske apparat, og alt var oversat til engelsk. Få måneders arbejde ville kunne klare udgivelsen. Med i mine overvejelser var også det utiltalende ved en konkurrence mellem to samtidige bogudgivelser, og ikke mindst det tiltrækkende ved at forsøge nye veje med mulighed for en større udbredelse, end det er sædvanligt for den type videnskabelige udgivelser. Så jeg begyndte hurtigt at tænke i praktiske baner.

Da det var min plan at gå på pension i løbet af kort tid, frygtede jeg, at universitetets serverpolitik ville kunne komme i vejen for udgavens vedblivende liv, og derfor købte jeg selvstændig serverplads på nettet med adressen www.jpj.dk. Ved mund-til-mund-metoden fik jeg kendskab til det lille firma Hoelstad (www.hoelstad.net), som er specielt indstillet på bl.a. forskeres hjemmesider (den ene ejer er selv forsker). Det var heller ikke særlig dyrt og jeg ville selv helt kunne bestemme, hvordan tingene skulle præsenteres. Da jeg ikke havde erfaringer med anvendelsen af html-sprog, valgte jeg den ret enkle løsning i stedet at skrive i Microsoft FrontPage, hvor man straks kan se resultatet. Programmet er siden videreudviklet og vil ikke volde en nogenlunde velorienteret edb-bruger problemer.⁵ Jeg fandt, at det var mest hensigtsmæssigt at lægge værket ud i pdf-format ved hjælp af Adobe Acrobat, en ganske enkel proces og et program, hvis Reader-del kan hentes gratis fra internettet af enhver. Det havde endvidere den fordel, at ingen internetbruger ville kunne ændre i værket og videregive det i korrupt stand, noget som i dag har ændret sig, men som jeg ikke har fået problemer med.

Lige fra de første planer besluttede jeg, at værket skulle lægges ud til gratis brug for alle, ud fra den betragtning, at jeg som universitetsansat forsker havde fået løn

³ Jacobsen og Jacobsen, *Claudio Monteverdi*, vii.

⁴ Denne nationale udgave var delt ud på internationale forskere, men flest italienere, heriblandt Raffaello Monterosso, som skulle indlede udgivelsen med Monteverdis fire første madrigalbøger. Afleveringen fra Monterosso trak ud, og da hans bind så pludselig lå som færdige bøger i hans eget regi, måtte hovedudgiveren selvfølgelig opgive enhver tanke om den nationale udgave, og alle aftaler måtte annulleres.

⁵ Nodedelen var som sagt udarbejdet i Finale i et layout, som ligger meget nær det, vi og Egtved havde anvendt ved Monteverdi-udgivelsen, tekstdelene var skrevet i Word.

for mit arbejde, og at papirudgivelser af samme art desuden aldrig ville give overskud til forfatteren (tilskud til en trykt udgivelse var allerede den gang et beløb, som let ville overstige 150.000 kr., penge som normalt skal betales tilbage ved fortjeneste af salg). Jeg var desuden overbevist om, at en internet-udgivelse ville sikre en helt anderledes udbredelse, en tanke som i høj grad viste sig at holde stik. Fra starten havde udgaven været af en art, hvor al kommentar og alle enkelte madrigaler er lagt i særskilte filer. Desuden er udgivelsesprincipperne således, at noderne uden videre kan anvendes til praktisk brug, mens kritisk kommentar skal læses i en udførlig revisionsberetning. Denne udgivelsesform har vist sig at have store fordele (se senere).

Forskellen på udbredelse af gratis og betalte internet-udgaver har jeg også fået en smule dokumentation for senere, idet jeg i slutningen af 2000 fik henvendelse fra det seriøse foretagende, Amazing Music World, med opfordring til også at lægge min udgave til salg på deres server. Det gjorde jeg, idet det ikke ville binde mig på nogen måde i forhold til min gratis udgave, men kun indbringe småbeløb for salget af musikken. I foråret 2001 blev værket lagt ud i deres regi, og det har indtil nu kun resulteret i et salg, som kan tælles på én hånd. I den samme periode har 27.500 personer set siden på min adresse. Selvfølgelig har formodentlig kun en mindre del af dem hentet noder ned til studier eller praktisk udførelse (hvilket jeg ikke kan registrere), men der er dog en betragtelig forskel.

Det viste sig, at der allerede var etableret en ordning om pligtaflevering også af elektroniske udgivelser, et glimrende system, hvor afleveringen betyder, at Det Kongelige Bibliotek og Statsbiblioteket til stadighed vil opbevare en kopi, som står til rådighed for publikum på bibliotekets server. Så spekulationer om, at værket en dag ville kunne forsvinde, var altså ubegrundede.

Selve udgivelsen blev en overkommelig og ret uproblematisk procedure. Jeg begyndte med at udarbejde en personlig hjemmeside. Herpå blev Coppini-udgaven en underside. Da jeg som nævnt ønskede, at værket skulle kunne anvendes både af forskere og til praktisk udførelse valgte jeg som nævnt at lægge de enkelte dele af værket som selvstændige filer med egen paginering. Alle filer begynder på en venstre-side, således at hver enkelt madrigal kan udskrives og anvendes praktisk uden problemer, men værket er tænkt som en samlet bog i A4-format. Hvis man printer det hele ud og indbinder det, ser det ud som en traditionel nodeudgivelse. Til dokumentation og som tak til de mennesker, som havde været til hjælp for mig i mit arbejde hentede jeg selv alle filer ned og lavede en del eksemplarer, som har været til glæde for såvel kolleger og institutter som for de udenlandske biblioteker, jeg havde besøgt under arbejdet. Fra alle har jeg fået positive kommentarer, undtaget fra arkivet i Piacenza, som overhovedet ikke har reageret. Jeg har jævnligt søgt på internet, men endnu fem år efter mit besøg ser det ikke ud som om, at deres egen udgivelse er udkommet. Efter mine erfaringer er det desværre ikke nogen sjældenhed ved italienske forskeres arbejde.

Da udgaven nu lå på nettet, anmeldte jeg den til de relevante søgemaskiner, først og fremmest AltaVista, og det viste sig hurtigt, at søgemaskinerne bruger hinanden så meget, at oplysningerne næsten straks lå overalt. Endvidere skrev jeg til American Musicological Society, blev medlem af deres (gratis) diskussions-mailingliste, AMS-L,

og til Society for Seventeenth-Century Music og bekendtgjorde udgivelsen. Endelig sendte jeg en pressemeddelelse til de relevante hjemlige periodica. Til undersøgelse af, i hvor høj grad udgaven blev besøgt, anbragte jeg på Coppini-siden en tæller samt en anmodning om, at besøgende skriver deres navn og e-mail-adresse, samt en eventuel kommentar. I løbet af kort tid kunne der konstateres et regelmæssigt besøgstal på ca. 100 om måneden, et tal der holdt sig konstant de første ca. otte måneder. Samtidig fik jeg navne og kommentarer fra mange af de besøgende og nærmere kontakter til nogle interesserede, alle utroligt positive. Adskillige var personer med faglige hjemmesider af forskellig art, og de bad ofte om tilladelse til at lave links til min side. Formodentlig er det disse links, som efterhånden resulterede i et større antal besøgende på siden, så jeg efter et år var på 2.000, efter to år 6.500, efter tre år 14.000, efter fire år 25.000 og nu efter fem år 36.000 besøgende.

For mig har det været en stor overraskelse og et antal, som er vanskeligt at sammenligne med det antal, som ville have åbnet en trykt udgave. Men langt mere spændende har naturligvis været de faglige kontakter, jeg har fået, i almindelighed, med ph.d.-studerende og lignende, med ældre kolleger, med udgivere og i ikke ringe grad med korledere, som fortæller, at de har haft glæde af at bruge værket i praksis. Jeg skal ikke gå i detaljer med reaktionerne, men jeg vil da nævne, at jeg med meget positive kommentarer har modtaget en cd fra det berømte amerikanske mandskor Chanticleer med to Monteverdi-værker fra Coppini-samlingen. Også vokalensemblen Ars Nova har udtrykt stor glæde over værkerne. Flere udgivere har anmodet om – selvfølgelig med kildeangivelse – at måtte bruge værker fra samlingen i samlinger til praktisk brug. En spændende kontakt har blandt andet været med en italiensk forsker bosat i London, som er i færd med selv at udgive Monteverdis madrigaler i deres helhed, og med hvem jeg har ført frugtbare diskussioner om enkeltproblemer i vore arbejder.

Det tjener intet formål at gå mere i detaljer med mine positive oplevelser, som har været meget store. Og – måske blot et tilfælde – ingen har endnu over for mig ytret utilfredshed med udgivelsesformen. På forhånd talte adskillige om, at formen måske kunne blive farlig for de professionelle forlag, og det var da også min egen betænkelighed. Men jeg har overvundet betænkelighederne nu, for jeg mener, at intet forlag vil kunne eksistere på den slags forskningsbaserede nodeudgivelser, der som mit arbejde kun vil blive studeret af et lille fåtal af fagspecialister. Udbredelsen af fotokopier har i forvejen slået bunden ud af salget af noder til korbrug, idet det desværre har vist sig, at de fleste korledere køber enkelte eksemplarer og kopierer videre. Og mange forskningsarbejder af den art, jeg har præsteret, vil derfor utvivlsomt ende upublicerede i forskernes skrivebordsskuffer på grund af stadigt svindende bevillinger og den ringe forståelse for værkernes betydning.

Mine erfaringer har altså været meget positive, og jeg kan blot kraftigt opfordre forskere, som har tanker om at forsøge sig med den samme udgivelsesform, til at se nærmere på min udgave, evt. sammenligne den med Monteverdi-udgaven fra Egtved. Derved vil man se, hvor nær de kommer hinanden. Det vil sige, at hvis man ikke bryder sig om netop mit layout etc., kan man overbevise sig om, at det ikke er

metodens fejl, men min intention om et bestemt udseende. Intet vil forhindre den enkelte udgiver i at lave sit eget. Det som kræves af forskeren er enten, at man selv kan bruge et nodeprogram, eller at man allierer sig med en mere kyndig. På samme måde må man enten selv have en smule kendskab til anvendelse af internet, eller alliere sig med en, som kan hjælpe. Som det er fremgået af denne lille opsats, har mine glæder været store og problemerne absolut overkommelige.

SUMMARY

The Coppini Collection – from paper to the Internet

A different kind of source edition

The article is an account of the work of publishing Aquilino Coppini's madrigal collection *Musica tolta* from 1607 on the Internet (www.jpj.dk/coppini.htm). This comprises 24 madrigals – including 11 by Claudio Monteverdi – furnished by Coppini with Latin religious texts, free poetic compositions or adapted Biblical texts. The publication, originally planned in normal sheet music format, was launched on the Internet in 1998 and in the course of five years has had 36,000 visitors. The music, intended for practical use, and the detailed critical commentary, can be downloaded free, and the article gives an account of the many different factors, for example of a technical nature, that had to be considered during the work with the edition, and of the great advantages that such a publication form has proved to have over other more traditional forms.

Reports

Research Projects

SILENCES IN 20TH- AND 21ST-CENTURY MUSIC AND SOUND-ART

In my Ph.D. project, (2002-5, Department of Musicology, University of Copenhagen), I have approached the subject of musical silences through the work of some specific twentieth-century composers of scored music, then of sound-artists working with digital audio in the '90s and '00s, proceeding from the way that silence manifests itself in their music at the level of composition, conceptualisation, performance and reception.

Silence is most often regarded as the background against which the figure of music is perceived. By reversing polarities and treating silence as the figure to be examined against the background of music, my project aims to explore aesthetic contexts, and theoretical issues related to and occasioned by the study of musical silence, and to analyse specific musical silence phenomena as they appear in music and sound-art, and at the more conceptual or contextual level of individual composers' and periods' handling of silence phenomena. Considering both historical and contemporary examples where silence forms a constituent element of a musical context, I ask what are the consequences for the practices of music and of aurality, and for musical aesthetics and musicological approaches, of foregrounding silence in musical contexts.

Some initial pilot-projects in my research exploring individual twentieth-century composers' silences includes a study of Cagean silence, considering 4'33" as a matrix of influences from contemporary parallel trends in the visual arts, a contemporary reevaluation of mystical thinking, and the rise of mediatised sound in everyday life; a discussion of some silence phenomena in Webern's music as a point of tension between composition (notation) and performance, specially considering silent openings and silent downbeats, the avoidance or side-stepping of closure, rests and fermata in conjunction with tempo-changes across silent moments, and the more general phenomenon of extreme quietness; and a study of gestures and experiences in the music of Salvatore Sciarrino and Luigi Nono.

Other topics of my research will include amplified, recorded and digital silences. New mediatisations seem to have facilitated some new, previously impossible, categories of silence, as compared with the mere idea (and idealisation) of silence available in live (acoustic) performance's dialogue with the score. I will look at the work of composers and sound-artists whose present work is shaped both conceptually and technically by these new opportunities. Further information on my Ph.D. project can be found at www.staff.hum.ku.dk/juliana.

Juliana Hodkinson

DANSK ROCK MELLEM TRADITION OG MODERNITET

Hovedsigtet med mit ph.d.-projekt er at undersøge nogle udvalgte lokaliseringer af dansk rock i perioden ca. 1970-2002 med henblik på at vurdere hvordan denne musik har udformet sig som kulturel praksis, set i relation til periodens skiftende forestillinger om danskhed og nationalkulturel identitet. Projektet afvikles i perioden 2002-2005 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Projektet er tematisk, men ikke formelt tilknyttet forskningsprojektet Dansk rockkultur fra 1950'erne til 1980'erne.

Dansk rock kan anskues som værende opstået inden for et kontinuum defineret af to modsatte positioner. På den ene side er der blevet frembragt dansk rock, hvor der med vidt forskellige motiver for øje har fundet en aktiv forvaltning af ældre, danske musiktraditioner (børnesange, slagere, højskolesange, salmer, folkeviser samt diverse spillemændstraditioner), ikke mindst hos navne som Skousen & Ingemann, Gasolin'/Kim Larsen, Lars Lillholt Band, Anne Linnet, Souvenirs og Sorten Muld. På den anden side er der sideløbende hermed blevet frembragt rock, hvor de dominerende transnationale eller globale tendenser i rock er blevet overtaget eller undertiden ligefrem kopieret, sådan som det er sket hos navne som Malurt (til trods for at gruppen sang på dansk), D-A-D, Gangway, Hanne Boel, Sko & Torp, Dizzy Mizz Lizzy, Big Fat Snake og Saybia. I alle tilfælde er der løbende foregået en række forhandlinger af den globale rocks udtryk og former, der på forskellig vis og med forskellige resultater er blevet tilpasset en lokal, stedorienteret kontekst – i dette tilfælde den danske. Denne forhandling lader til at have afgørende betydning for, hvordan dansk rock er blevet udformet gennem årene, hvor den generelle orientering i nogle perioder er gået i retning af det lokale og i andre perioder i retning af det globale.

Som teoretisk ramme for projektet tager jeg afsæt i en række af de karakteristika som kendetegner det senmoderne og stadigt mere globaliserede samfund siden tiden omkring 1970. Forhold vedrørende tradition/aftraditionisering, sted/rum-forskydninger, trans- og afnationaliseringer og global/lokal-problematikker vil blive sat i relation til dansk rock som kulturel praksis og de skiftende forestillinger om danskhed(er) som denne praksis ser ud til at have affødt.

Jeg vil undervejs fokusere særligt på de danskhedsrelaterede lokaliseringer i dansk rock som har fundet sted i perioden 1997-2001, og som er tilknyttet navne som Sorten Muld, Serras, Mathias Grip, Anne Dorte Michelsen og Kim Larsen foruden diverse antologier af 'rockversionerede' børnesange og folkeviser.

Henrik Marstal

GRUNDSTRUKTURER I DEN POLYFONE SATS CA. 1350-1600

Ph.d.-projektet *Grundstrukturer i den polyfone sats ca. 1350-1600 – en undersøgelse af synkopedissonansen og den dissonerende clausula*, afvikles i perioden 2002-5 ved Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet. Arbejdet har som overordnet mål at opnå en dybere indsigt i bestemte satstekniske forhold, som udgør dele af grundlaget for den polyfone, kontrapunktiske sats. Der er tale om fokusering på nogle specifikke indre grundstrukturer og ikke om beskrivelser af generelle ydre stillemæssige udviklingstendenser.

En sådan central struktur er det tømestemige synkopedissonanskompleks, som besidder væsentlige kontrapunktiske egenskaber mht. linearitet og samklang, og hvis uforanderlighed gennem ca. 600 år er aldeles slående. Denne stabilitet skyldes strukturens nøje sammenhæng med selve musikkens grundmateriale og resulterede i en påfaldende hurtig og entydig stilistisk fællespraksis omkring 1400.

Oftest omtales synkopedissonansen blot som en blandt flere dissonanstyper, men det er imidlertid en afgørende forskel, at synkopedissonansen på flere måder ud over sine to aktive stemmer griber ind i de omkringliggende stemmer. Derfor har jeg valgt at definere en tømestemig kontrapunktisk grundstruktur, den dissonerende clausula, som er en særlig kombination af kadence og synkopedissonans.

Som afhandlingens teoretiske grundlag er det afgørende, at synkopedissonansens oprindelse og tidlige regulering fra midt/sidst i 1300-tallet og begyndelsen af 1400-tallet under-

søges meget omhyggeligt. Derfor har jeg valgt at indskrænke undersøgelsens tidsramme til ca. 1350-1600, hvor synkopedissonansen stort set udelukkende optræder som en del af den dissonerende clausula.

Indtil videre arbejder jeg efter følgende punkter. De indre grundstrukturer i den polyfone sats – synkopedissonansen og den dissonerende clausula – skal afdækkes, beskrives og dokumenteres fra den allerførste tilsynekomst, herunder vurderingen af ‘forstadier’ til synkopedissonansen, hvorefter jeg vil påvise sammenkoblingen mellem synkopedissonansen og den dissonerende clausula og dens videre udvikling frem til ca. 1600. Dette følges op af en indkredsning af forskellige satsmekanismer, som udgår fra den dissonerende clausula. Disse mekanismer fremstår både som direkte og satsdeterminerede styringer i den polyfone tekstur og som forskellige afledte funktioner. Endvidere ønsker jeg at relatere den dissonerende clausula til forskellige teknikker og teksturtyper.

Et væsentligt aspekt i undersøgelserne bliver vurderingen af den dissonerende clausulas samklangsmæssige konsekvenser, idet en af strukturens iboende egenskaber er dens evne til i forløbet at udtrykke samklangsmæssig affinitet. Dette leder frem til hypotesen om den dissonerende clausula som tonalitetskonstituerende faktor, idet den bl.a. indebærer ledetoner, spændingssamklange og kvintrelationer og dermed reguleret samklangsmæssig progression.

Arbejdet har på det seneste ført mig ind i en problematik omkring en systematisk beskrivelse af stemmeføringsrelationer, hvilket har vist sig at medføre et behov for en omfangsrig og omstændelig databehandling. Til gengæld leverer det udviklede analyseredskab afgørende resultater til vurderingen af stemmeføringen.

Thorkil Mølle

ARS RHETORICA OG ÆSTETIKKEN

Mit postdoc-projekt *‘Ars rhetorica’ og æstetikken: Skismaet der blev væk. Mozarts opera seria-reception*, som gennemføres ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet i perioden 2002-4, har Mozarts to store *opere serie*: *Idomeneo* (1781) og *La clemenza di Tito* (1791) som ramme.

I slutningen af det 18. århundrede fik den retoriske kunstfilosofi, der havde domineret operaen i både det 17. og første halvdel af det 18. århundrede, konkurrence af den egentlige æstetik, hvor kunst i højere grad opfattes som autonom og hermed også til dels frigøres fra en retorisk, kommunikativ situation. Mozarts *opere serie* vil derfor som udgangspunkt blive opfattet som et brydningsfelt, hvor både barokkens retoriske virkningsæstetik og den nye kunstopfattelse i slutningen af det 18. århundrede kan spores, såvel i drama, libretto og musik som i den måde de tre komponenter disponeres i forhold til hinanden. Min overordnede tese er, at der *ikke* er tale om et decideret brud med barokkens retoriske æstetik, men at den musikalske retorik derimod omdefineres, idet den tager farve af de nye kulturelle strømninger. For eksempel benyttes affektteorien, der er en del af Mozarts musikalske arv, både på en konventionel og en eksperimenterende måde. Der er derfor ikke tale om en afvisning af retorikken, men om en facetteret dialog imellem to forskellige kunstfilosofier – en gammel og en ny – der bringer karakteristiske aspekter frem ved dem begge.

Ud over en nyfortolkning af *Idomeneo* og *La clemenza di Tito* omfatter projektet også en ontologisk undersøgelse af genren *opera seria*. Jeg inddrager her nyere performativ teori af bl.a. Ellen Rosand og Reinhard Strohm, antropologisk teori om ceremonier og ritualer af bl.a. Martha Feldman og retorisk teori om den epideiktiske talegenre (lejlighedstalen), som siden antikken har været kædet sammen med både ceremonielle begivenheder og en repræsen-

tation af dyder og laster. Den italienske opera seria har således altid været en kritiseret operaform, og i forskellige former for historiografi fokuseres der ofte på opera serias 'mangler', dvs. på hvad opera seria ikke er, i stedet for hvad den er. For eksempel fortolkes genreens konventionelle dualisme – kontrasten mellem recitativer og arier – som et brud på den dramatiske kontinuitet. Joseph Kerman går så langt i sin klassiker *Opera as Drama* (New York, 1956), at han faktisk ikke anerkender opera seria som rigtig opera. Han benævner genreen "koncert i kostumer" og karakteriserer også perioden mellem Monteverdi og Gluck som "the dark ages". Den negative holdning til opera seria har derfor også spillet en afgørende rolle i det 20. århundredes Mozartreception, hvor hverken *Idomeneo* eller *La clemenza di Tito* har en status, der kan sammenlignes med Mozarts opere buffe og Singspiele, fx *Le nozze di Figaro* (1786) og *Die Zauberflöte* (1791).

Jette Barnholdt Hansen

GENRE CULTURES IN POPULAR MUSIC

This is a report on my work as a Post-Doctoral Fellow in the Music Department at the University of Copenhagen, with a two-year fellowship from the Danish Research Council for the Humanities. My appointment runs from August 2002 to July 2005 because I have accepted a one-year post-doctoral position at the University of Chicago.

Like many others, I am puzzled by musical labels and their influence on the ways in which we listen to music. And with popular music as my primary field of study, it is impossible to ignore the fierce debates about generic labels and their changing nature. Many scholars have been talking about this, but so far only briefer studies of particular aspects have appeared in print.

The overall subject of my project is genre in contemporary cultures of popular music. I focus on what I shall call genre cultures and their communities, representations, and influence on peoples' lives and musical practices. How can we understand the concept of genre and its role in musical cultures? A starting point, and a unifying thread, in my work will be the tenet that, even though generic categories are complex and unstable, people rely on generic centres to organize cultures around particular kinds of music. It is also one of my chief concerns to develop new approaches to the study of genre. I take account of the crisis of representation in postmodern theory and intend to construct genre theory in new and more flexible ways, with attention to the complexity of musical cultures.

The outcome of my work will be published in a book that I am preparing for the University of Chicago Press. It will be a broad-based study of genre cultures, with a general introduction and two parts that look at more specific issues and entail a couple of case studies. The book will take a comparative approach to the study of genre, because one genre is often formed in relation to other genres and there are certain limitations as to what a genre culture knows about itself. The case studies in the first half are going to look at how three genre cultures have positioned themselves in relation to folk music, and this I see in a wider context of popular music history. After these broad discussions, the second part of the book should concentrate on a single genre culture (jazz) and its relations to other cultures of contemporary popular music.

Fabian Holt

DANSK ROCKKULTUR FRA 50'ERNE TIL 80'ERNE

Forskningsprojektet *Dansk rockkultur fra 50'erne til 80'erne* har været i gang siden januar 2003. Der er tale om et tværinstitutionelt samarbejde mellem 14 forskere fra de musikvidenskabelige institutter i Århus, Aalborg og København, Danmark Pædagogiske Universitet, Handelshøjskolen i Århus og RUC. Projektet har hjemsted på det københavnske musikinstitut. Statens Humanistiske Forskningsråd har bevilget 4,3 mio. kr. til det treårige projekt, som skal gå til aflønningen af to ph.d.-stipendiater, frikøb af seks forskere, hjemmeside, to publikationer samt en international conference.

Projektet er opstået som én udløber af de diskussioner, der har pågået siden 2000, om at oprette et rockmusikeksperimentarium i Roskilde. Andre resultater af disse diskussioner er den påbegyndte indsamling af fonogrammer, memorabilia osv., en fast udsendelse på DR ('Spadestik') og planerne om en *musicon valley* i Roskilde.

I projektet antages det, at rockmusik siden midten af 50'erne har indtaget en stadig mere central position i dansk kulturliv, først som modsætning til en etableret finkultur, siden som en integreret del af en kultur, hvor markørerne for hhv. fin- og populærkultur har været mindre markante. Denne udvikling er sket i stadig forhandling mellem flere forskellige kulturelle mønstre, først og fremmest mellem internationale, massemedierede rock- og ungdomskulturer (specielt anglo-amerikanske) og lokale og nationale, populærmusikalske og -kulturelle samt sociale traditioner. Disse processer, hvori musikken er den væsentligste sammenhængs- og identitets-skabende faktor, anskues her samlet som dansk rockkultur og udgør projektets genstandsfelt.

Vi vil inden for flere områder undersøge, hvordan sociale og kulturelle interaktioner har konstrueret lokale og nationale rockkulturer i en stadigt intensiveret globaliseringsproces og analysere dynamikken i møderne mellem forskellige kulturelle mønstre og mellem de enkelte, lokale aktører (musikere, publikum, branchefolk, 'modstandere' af rockmusikken). Med hensyn til den udenlandske påvirkning løber der spor fra *imitation* af forbilleder til *inspiration* fra forbilleder, dvs. en bevægelse fra afhængighed til delvis selvstændighed, hvor der bliver plads til egne, lokale erfaringer – fx brugen af dansk som sprog og tilpasning til lokale musiktraditioner. Til gengæld bliver påvirkningen fra ældre dansk populærkultur stadig mindre, specielt da rocken begynder at skille sig ud fra sit 'andet', poppen.

Musiketnologi og bourdieusk kulturteori udgør den teoretiske ramme for projektet samt det specifikke udgangspunkt for nogle af delprojekterne. Projektet griber til en postkolonialistisk inspireret musiketnologi for at kunne gennemføre analyser på detailniveau, både for at kunne forklare de stadige og komplekse ændringer i feltet og for gennem det antropologiske feltarbejde at kunne fastholde og tolke de enkelte aktørers livshistorier og udsagn. Begrebskomplekser som 'identitet', kulturel frisættelse i senmoderniteten, diskussion af 'danskhed' og 'fremmedhed' samt 'lokalt/globalt' (forklaringer på interaktionen mellem det lokale og det globale) vil fungere som ledetråde. Desuden vil et hverdagssociologisk perspektiv blive anlagt for at belyse konkrete, affektive og betydningsmæssige aspekter, der er knyttet til musikteknologien.

Vi vil samtidig bidrage til generelle musikvidenskabelige diskussioner. Dels debatten om musiketnologiens bidrag til en anderledes musikhistoriekrivning, her i forbindelse med en fremstilling af den danske rockmusiks historie; dels debatten om problemerne vedrørende analysen af rockmusik, bl.a. ud fra en forståelse af den som aural overlevering.

Mens musiketnologien og hverdagssociologien inddrages med henblik på at kunne analysere kompleksiteten på det hverdagslige niveau, er det hensigten at inddrage bourdieusk kulturteori for at kunne begribe etableringen af og udviklingen af rockkulturen samt dens relation til andre kulturelle felter. Med Bourdieus udgangspunkt i antropologien ligger de to teorikomplekser samtidig i forlængelse af hinanden. Dansk rockkultur vil blive analyseret som et dynamisk felt. Feltet dannes så småt fra midten af 50'erne og får sine egentlige konturer i

slutningen af 60'erne, hvor forskellige agenter har positioneret sig i forhold til hinanden og der er enighed om et fælles værdigrundlag. Feltet stabiliseres gennem 70'erne og kan rumme punkens og siden ny-rockens heterodoxier. Alligevel har feltet uklare grænser, dels pga. den tætte forbindelse til internationale, musikalske og ungdomskulturelle felter, dels pga. relationen til det nationale kulturelle felt, hvor det som delfelt langsomt kæmper sig opad i hierarkiet.

Det er hensigtsmæssigt at afgrænse projektet kronologisk i 80'erne, da feltet på det tidspunkt opnår alle sine markante træk og fordi tiden efter byder på anderledes problematikker. Feltet mister noget af sin sammenbindingskraft pga. de mange forskellige musik- og livsstile, hvoraf kun nogle kan opfattes som rock og rockkultur. Blandt de væsentlige elementer i rocken siden 80'erne er fx den generelle accept af rock blandt mange generationer og dens delvise indoptagelse i finkulturen, musikvideoens fremkomst, en øget refleksivitet, hyppig anvendelse af distanceringsgreb (fx pastiche), digitalisering og senest MP3-filerne ændring af cd'ens status.

Som nævnt består projektet af 14 delprojekter. Otte af projekterne er finansieret af forskningsrådsbevillingen: Rockkulturens historiografi og formidling (Morten Michelsen, KU, forskningsleder), Rockkulturens internationale relationer og begrebet 'danskhed' (Annemette Kirkegaard, KU), Rockkulturens læreprocesser og feltdannelse (Gestur Gudmundsson, DPU), Rockkulturens fans (Lisbeth Ihlemann, KU), Rockkulturens musikalske praksis (Charlotte Rørdam Larsen, AU) og Rockkulturens materialitet og distribution (Henrik Bødker, HÅ). Desuden er ph.d.-stipendiaterne Anja Mølle Lindelof og Henrik Smith-Sivertsen (KU) ansat med projekter om hhv. rockkulturen i dansk fjernsyn og dansksprogede versioner af udenlandske rock- og popsange.

Der er desuden seks relaterede projekter. Det er Analyse af rocktekster (Niels Erik Wille, RUC), Århus som rockby (Torben Christensen, AAU), Politisk rock i 70'erne (Olav Harsløf, RUC), Forvaltninger af den folkelige musikkultur i dansk rock, pop og techno ca. 1970-2000 (Henrik Marstal, KU), Generiske klassifikationer af populærmusik belyst ved krydsninger mellem jazz og rock/pop (Fabian Holt, KU) samt Begrebet genre som diskursivt fænomen i populærmusikkritikken (Mads Krogh-Christensen, AU).

Projektet vil blive formidlet skriftligt på to niveauer. For det første gennem en detaljeret introduktion til det omfattende projekt og en jævnlig publicering af arbejdspapirer på projektets hjemmeside (www.rockhistorie.dk) fra alle 14 delprojekter. De vil i begyndelsen være teoriafklaarende, siden omfatte foreløbige resultater. Endelig vil afrapportering fra de enkelte delprojekter kunne findes der.

For det andet vil projektet blive formidlet gennem udgivelse af tre antologier. Den første vil være en internetpublikation og indeholde rapporter, ikke mindst om de artefakter, der dukker op fra kældrene. De to andre – i bogform – vil indeholde projektets endelige resultater. Den ene med arbejdstitlen Antropologiske studier i dansk rockkultur, den anden under titlen Kulturanalytiske studier i dansk rockkultur. Desuden er det hensigten at søge artikler fra projektet optaget i internationale tidsskrifter. Endelig kommer to ph.d.-afhandlinger.

I efteråret 2005 planlægges desuden en afsluttende international konference med titlen Lokale og nationale rockkulturer i en globaliseret verden. Efter projektets afslutning vil det være nærliggende at forfatte en videnskabeligt baseret, men alment tilgængelig fremstilling af dansk rocks historie. Dette er dog ikke endelig planlagt.

Morten Michelsen

THE CULTURAL HERITAGE OF MEDIEVAL RITUALS

Since 1 February 2002 a new collaborative and interdisciplinary project – focusing on aspects of Western music history, and more generally on Western cultural history in a theological perspective – has been established by funding from The Danish National Research Foundation for a period of four and a half years. The project is organized as a centre, Centre for the Study of the Cultural Heritage of Medieval Rituals (www.teol.ku.dk/kulturarv) situated at the Department of Church History in collaboration with the Department of Musicology, both at the University of Copenhagen.

A fundamental assumption behind the research plan of the Centre project is that important parts of the musical, poetical, theatrical, architectural (and, more generally, visual) in European cultural production may be read as receptions of texts, music, performative actions, as well as visual artefacts connected to the ritual practices of the medieval Latin Church (European culture should not be taken as a strictly geographically delimited Europe). The aim is to examine representations connected to medieval rituals as well as later cultural practices (often tied to performative acts) in a long-term perspective. The project proposes a metahistorical construction reading parts of the ‘later’ practices as a ‘heritage’ of the former. Whereas the traditional appropriation of the so-called Gregorian chant as the ‘beginning’ of a European music history highlights a process of ‘secularization’, a certain amount of ‘sacralization’ is an important feature of this involved history. One may point to Wagner and Nietzsche, and in our time to Karlheinz Stockhausen, but certainly also to practices from the so-called popular music culture as studied (also within the Centre project) in current practices around the song writer and performer Bob Dylan.

The Centre project is based on seven individual subprojects which form the backbone for a research plan which is necessarily supplemented by other contributions from scholars from various disciplines and interdisciplinary fields.

The overall construction of the Centre project is dealt with by moving back and forth between two levels of discourse. One level consists of the individual sub-projects and topics with each their disciplines, special areas and methodology. The other level must be described as the unfolding of a narrative technology connected to an idea of a cultural history told through several voices. These are not to be harmonized but to be integrated into a polyphonic web of individual historical accounts with no absolute claim of being ‘true’, each considered as a partial account to be put into perspective and possibly even contradicted by others. This part of the project has been inspired by the recent reception-historical biblical discussion by André LaCocque and Paul Ricoeur.¹

Each subproject throws light on a particular side of the overall project. For instance, connecting the development of aesthetics to changes in ritual (and liturgical) practices and interpretations (Eyolf Østrem’s, Heinrich W. Schwab’s and Nils Holger Petersen’s subprojects), leads to multi-faceted historical narratives constructing connections between ritual practices of the early Middle Ages and postmodern European culture.

The international conferences of the Centre, *The Cultural Heritage of Medieval Rituals I: Genre and Ritual* (December 2002) and *The Cultural Heritage of Medieval Rituals II: Creation and the Arts* (December 2003), have spanned the entire period of the Centre project contributing to a complex understanding of the cultural transformations during the approximately one thousand years with which the centre deals. Similarly, Centre conferences in 2004 and 2006

¹ André LaCocque and Paul Ricoeur, *Thinking Biblically: Exegetical and Hermeneutical Studies* (Chicago, 1998), xiv-xv. Cf. the discussion in Nils Holger Petersen, Nicolas Bell and Claus Clüver (eds.), *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and Their Representation in the Arts, 1000-2000* (Amsterdam, 2004, forthcoming), introduction.

will both summarize and problematize general Centre project assumptions. The Centre will publish monographs and articles from each subproject as well as a number of essay collections reflecting the overall perspective of the Centre. Two Centre books are presently under preparation: *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification* (Turnhout, 2004), and *The Cultural Heritage of Medieval Rituals: Genre and Ritual* (Copenhagen, 2004).

The seven subprojects are carried out by five postdoctoral research fellows, a Ph.D.-student, and a joint project by the leaders (in the following presented in this order, including the year of project start). Of these seven projects, four deal with music and three have distinctly musicological affiliations.

1. Jeremy Llewellyn's project, *Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 608: An Edition with Commentary of a Thirteenth-Century Tuscan Ordinarium* (2002-), has as its basis a liturgical manuscript which is a witness to a (conservationist) interest in early liturgical chants of the tenth century and in liturgical commentaries from the Carolingian period. It is also strongly marked by the liturgico-musical innovations which at the time when the manuscript was copied were making their presence felt, among other things through the expansion of polyphonic techniques. The purpose of the sub-project is to re-examine the traditional periodizations of the cultural history of medieval Italy, as well as aspects of the reception history of important late ninth-century musical chant types approaching these goals through the examination of one connected musico-liturgical repertory.

2. Mette Birkedal Bruun studies spatial structures of Cistercian monasticism. Her project, *Cistercian Ideals of Ritual and Spirituality and the Seventeenth-Century Revival of the Cistercian Ethos of the Twelfth Century* (2003-), has two focal points. First, concerning Cistercian ideals and practices in the twelfth century: the exchange between the spatial representation of the spiritual universe, on the one hand, and the concrete framework of the monastery (i.e. the architecture as well as the liturgical rhythms of everyday routines and feasts), on the other. Secondly: the reform at *La Trappe* in the 1660s where reformers sought to revitalize Bernardine Cistercianism, among other things also through a liturgical reform. Mette Birkedal Bruun investigates this seventeenth-century version of Cistercian monastic ideals and practices using the ritual life as a lens, focusing on the interaction between the Cistercian tradition and the extra-mural cultural history.

3. Eyolf Østrem: *The Aesthetics of Liturgical Music (1450–1650)* (2002-). Presentations of medieval and renaissance church music usually emphasize its liturgical function and lets the aesthetic qualities of music be subordinate to its fulfilment of genre criteria (mass, motet, madrigals etc.). An aesthetic response to music, according to this view, develops later, as a result of a de-functionalization of music and of the notion – specifically connected with the rise of instrumental music – that music can carry a meaning on its own, without the help of words. This development culminates with the inclusion of music in a system of *Beaux arts* in the eighteenth century, i.e. a paradigm where such artefacts can be regarded independently of their religious/liturgical function.

The aim of Eyolf Østrem's project is to study the medieval roots of that independent aesthetic response. The study is concerned with music composed in a ceremonial framework. It has two – interconnected – focal points, one aesthetic and one musicological. The first explores to what degree central elements of a modern aesthetics of music can be found already in an earlier period. One such element is a 'concert-like' way of listening to music. Another is the notion of autonomous music. St Augustine's idea (c. 400) that music may take over where words no longer suffice, was a central notion in the Middle Ages. Around 1800, the same idea is basically found again, now transformed from its original religious setting into an ideal for all art: that of expressing the ineffable. This conceptual transformation is accompa-

nied by a shift in ceremonial settings, from the cathedral to the concert hall, but the roots of concert hall aesthetics are sought in religious and liturgical conceptions about music, as well as in their corresponding functional setting. This part of the study consists largely in scrutinizing writings about music and liturgy.

Secondly, Eyolf Østrem studies the same development in the notated music. The primary – but not exclusive – focus is liturgical polyphony from the period 1450 to 1650. But also a traditionally ‘functional’ genre like the Italian (polyphonic) *lauda* – the later history of which has not been studied to any large extent from a musicological perspective – forms an important point of this subproject which – altogether – seeks to reconsider the influence of medieval liturgical thoughts and practices for the later transformations of the concept of music.

4. Sven Rune Havsteen’s project, *Transformations of Medieval Ritual Practices and the Use of Music and Poetry in the Lutheran Tradition* (2004-), is concerned with Lutheran thoughts on the status of the arts, primarily the musico-poetical ‘work of art’ in connection with the transformations of medieval ritual practices which may be said to have taken place from the sixteenth through the eighteenth centuries. The project will include investigations of liturgical and extra-liturgical uses of what eventually came to be described as artistic expressions (in Passion music, the oratorio, contemplative music, and hymns), and also discussions of the visual space in which such music-poetic practices took place. It will discuss the emergence of the concept of art in treatises belonging to a Lutheran theological tradition: poetics, sermons, introductions to editions, and Bible commentaries. Thus, the project will take up a vast material which has not so far been sufficiently dealt with in scholarship from points of view of intellectual and cultural history.

5. Stephanie Moore Glaser’s project, *Secularizing the Gothic Cathedral and Sanctifying the Eiffel Tower: Architecture, Religion and the Arts in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century France* (2003-), deals with the nineteenth century, an era of rising nationalism and religious revivals, where the Gothic cathedral gained a particular status as national symbol and the fullest expression of the Christian faith. By the end of the century the edifice was perceived to symbolize a harmonious social order, Christian in spirit, but secular in practice.

The French in particular recognized the Gothic cathedral to be the ultimate architectural and artistic achievement, and held it up as the standard against which all new structures, including the Eiffel Tower, had to be judged. Criticizing the Tower as unaesthetic and meaningless, some declared it to be the new spire of the church of Capitalism. This use of religious vocabulary was more than metaphoric, for it condemned the new social order by means of a religious one, and it demonstrated the deeply-ingrained cultural significance of the Gothic edifice even in an era when religion was gradually becoming marginalized.

This complex interweaving of the secular and the religious comes to the fore in literature and in the visual arts, where the cathedral and the Eiffel Tower are juxtaposed, until, after the turn of the century, the ideological associations of the cathedral are transferred to the Tower, turning it into a mystical symbol of Art and ultimately an alternative cathedral where Christian rituals, however emptied of their sacred meaning, are represented.

By examining the secularizing discourses attached to the Gothic cathedral as a significant development in the nineteenth-century appropriation of medieval society and religious practice, this project will explore the discursive and visual strategies which, unintentionally or intentionally, went into the process of sanctifying the Eiffel Tower. The interarts perspective brings together the various dimensions of the Tower’s relation to the Gothic Cathedral and to Christian ritual.

6. Margrete Syrstad Andås: *Acceptance, Rejection, Creation: The Gothic Cathedral of Trondheim and its Intellectual and Political Context* (2003-). Medieval Norway stretched from the

Orkneys, Iceland and Greenland in the West, to Jämtland and Härjedalen in the East. The centre of the archbishopric was the town of Nidaros (Trondheim) with its cathedral, at the mouth of the river Nid. The cathedral housed the shrine of the royal Saint Olav, and was an important place of pilgrimage. King Olav the Gentle founded the first cathedral ca. 1070. By the end of the twelfth century, extensive rebuilding had begun, and during the thirteenth century the Gothic cathedral was built. This period was a time of consolidation in Norwegian history, of centralization and increasing stabilization, where both state and church established themselves as legitimate rulers of the society. Norway was at that stage a financial and political force in the North, both as a kingdom and as a province for the Catholic Church.

The project aims to elucidate the cathedral as an expression of its political and religious contexts. During the process of constructing the edifice, choices had to be made. The project aims at interpreting the underlying goals and aims of such choices in order to construct the theological, intellectual and political attitudes and ambitions of the commissioning environment. The relationship between two central forces of Norwegian medieval society, king and archbishop, acting as agents in the process of building, is explored. The Gothic Nidaros Cathedral is no longer directly accessible. The medieval fabric, rediscovered through layers of medieval and post-medieval restorations, is the focal point of the study. However, contemporary written sources, such as chronicles, charters, letters, testaments, homiliaries and liturgical writings are also important. Within the first quarter of the thirteenth century, the Nidaros Ordinal was completed and the Gothic cathedral was begun. Through the Ordinal, a picture of the Nidaros liturgical use is given, showing the religious choreography and the ritualized life of the cathedral. The project aims at understanding the dynamics between religious ritual and space through a comparative analysis of liturgical source material and the architectural choices as they can be construed. The liturgical material provides possibilities to understand ideas embodied in the building.

7. Nils Holger Petersen's and Heinrich W. Schwab's project, *Musica religiosa around 1800 in Copenhagen* (2002-), uses the notion *musica religiosa* as a working term for non-liturgical vocal music composed for ecclesiastical (or sometimes for private) use as well as for performance of such works in public concert halls for enlightened and educated music listeners in a non-confessional context. *Musica religiosa around 1800* generally displays an interest in combining the aesthetics of composition, of musical beauty, with the idea of the musical sublime. At this time concert performances became of increasing importance and crucial to the development of new musico-poetical ideas concerning the (religious) significance of music (as developed by German poets like F.G. Klopstock, J.G. Herder, H.W. Wackenroder, Ludwig Tieck, and later E.T.A. Hoffmann) anticipating the idea of absolute music (a phrase coined by Richard Wagner after the mid-nineteenth century).

In C.F. Michaelis' treatise *Über das Erhabene in der Musik* from 1801, two Copenhagen composers central to the development of *musica religiosa* around 1800, J.A.P. Schulz and F.L.Ae. Kunzen, are mentioned together with C.P.E. Bach, Haydn, and Mozart. At the time, Copenhagen was considered a significant music city in Europe, not the least through their work. Our project will document this music and shed new light on its theologico-cultural context, taking into consideration liturgical practices and church concerts. One of the important large scale works belonging to this new genre, which Kunzen wrote in 1797 to a poem by the Danish poet Jens Baggesen, *The Hallelujah of Creation* (Skabningens Halleluja) will be analyzed and made available in a new edition.

Nils Holger Petersen & Heinrich W. Schwab

Conferences

MUSIK OG INTERMEDIALITET

Den 14. november 2003 afholdt Netværk for Tværvideenskabelige Studier af Musik og Betydning, i daglig tale NTSMB, under overskriften *Musik og Intermedialitet* sit femte nationale møde. Mødet bød på en række indholdsrige oplæg, præsentationen af et helt nyt netbaseret musiktidsskrift samt stiftelsen af foreningen NTSMB (jf. www.humaniora.sdu.dk/~ntsmb).

Musik og sprog kan betragtes som to væsensforskellige og medielt betingede udtryks- og kommunikationsformer, hvilket gør overgangen mellem musik og sprog interessant set i forhold til musikalsk betydningsdannelse og erkendelse. I forlængelse af denne problematik forsøgte en række oplægsholdere ud fra hver deres faglige baggrund på mødet at fastholde og karakterisere aspekter af overgangen fra musik til sprog, erkendelse og betydning. Undertegnede lagde ud med et forsøg på at beskrive en række erkendelsesmæssige aspekter af musikanalytiske intermedieringer såsom nodeskriften, klaveret og fonogrammet. Så fulgte Amalie Ørum hvis oplæg ud fra en række filosofiske betragtninger forsøgte at anskue det æstetiske som en art selvskabelsesprojekt – en eksistentiel strategi. Som et helt tredje perspektiv på problemstillingen redegjorde Tony Brooks (Aalborg Universitet) herefter for sit arbejde med såkaldt æstetisk resonante rum, dvs. computerbaserede interaktioner mellem menneske og musik.

Mogens Andersen bød på en konkret og mere traditionel analyse af betydningsdannelsen i Nørholms og Schnittkes symfonier, og i forlængelse heraf gav både Lars Ole Sauerbjerg (Syddansk Universitet) og Erik Voldbjerg Arent (Aarhus Universitet) en række indsigtfulde og tankevækkende eksempler på sprogets nødvendige, men også altid utilstrækkelige betydning for analysen af musik. Mødet sluttede med en præsentation af Jan Hatt-Olsen og Bent Nielsons IMP-projekt: Et forsøg på at skabe en ny komposit kunstart i et samspil mellem musik og lyrik. Trods de mange og forskelligartede oplæg fremstod mødet som en afsluttet enhed – et indholdsrigt indblik i et komplekst problemfelt.

JMM: Journal of Music and Meaning er navnet på Danmarks nyeste musikvidenskabelige tidsskrift. Som nævnt er JMM netbaseret (www.musicandmeaning.net), og som navnet antyder, er hovedsproget engelsk. JMM's sigte er internationalt og tidsskriftet skal bl.a. indeholde artikler og debat i relation til NTSMB's aktiviteter. – Et spændende tiltag som i kraft af sin internationale orientering og sin brede tilgang til forskningsfeltet musik og betydning vil være et frisk pust i den hjemlige musikforskning.

Efter en årrække at have været finansieret af Statens Humanistiske Forskningsråd skal NTSMB-netværkets aktiviteter i fremtiden foregå på foreningsbasis. På den stiftende generalforsamling for foreningen NTSMB, der fulgte umiddelbart efter mødet, blev den energiske initiativtager i netværket Cynthia M. Grund valgt som formand for en talstærk foreningsbestyrelse bestående af unge ildsjæle i dansk musikforskning.

Hjarne Fessel

MEDIEVAL AND RENAISSANCE MUSIC CONFERENCE, JENA, 2003

Da undertegnede i 1994 var til *Medieval and Renaissance Music Conference* i Glasgow, var man nået til den toogtyvende i rækken af årlige konferencer. Selvom man siden har strøget ordet "annual" fra titlen og er holdt op med at tælle, så er afholdelsen af disse konferencer fortsat både regelmæssig og livskraftig, og man har tilmed engang imellem bevæget sig uden for de britiske øer. I 2001 afholdtes konferencen i Italien (Spoleto), og efter en tur omkring Bristol i 2002

havde den så i 2003 debut i Tyskland med Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena som arrangør (2004 skal Glasgow igen være værtsby). Fire hedeboledage, 31. juli til 3. august, hvoraf de tre første blev afviklet på Friedrich-Schiller-Universität i Jena og den sidste på Hochschule für Musik Franz Liszt i Weimar. I begge tilfælde smukke, (musik-)historisk interessante byer.

Der er ingen tvivl om, at netop denne konference har status af lidt af et *must* for mange middelalder- og renaissancemusikforskere. Med en placering imellem de store meta-kongresser og de mindre konferencer/symposier med stram emneafgrænsning er der her plads til alle specialisterne, hvis de ellers gider at komme. Og det gør de som sagt i ret stort antal: de ca. 80 papers var en fordobling i forhold til 1994, og selvom den tyske repræsentation af naturlige årsager var usædvanlig markant, skortede det ikke på de betydningsfulde anglo-amerikanske deltagere.

Programmet var sammensat i to parallelle spor uden egentlige tematikker eller overskrifter, dvs. overvejende af 'frie' indlæg som med større eller mindre relation til hinanden var samlet i større eller mindre klumper. Eneste reelle undtagelse herfra var fokuset på de berømte Jenaer Chorbüchern opbevaret på Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena. De deltagere, som havde fulgt opfordringen fra konferencens *call for papers* om at præsentere indlæg relateret til disse vigtige manuskripter, fik nærmest tildelt en hædersplads, idet deres bidrag udgjorde konferencens eneste plenarsessioner. Samtidig var der mulighed for – i mindre grupper, i få minutter og under skrappe sikkerhedsforanstaltninger – at få forevist nogle af de imponerende codices: nok se, men bestemt ikke røre! Herbert Kellman (University of Illinois at Urbana-Champaign), som i 1961 var en af de første udlændinge, der fik tilladelse til at studere disse korbøger, introducerede de programlagte sessioner og fungerede tillige som alvidende 'kustode'. Programmet til den ene af kongressens koncerter, med vokalensemblet Singer Pur, var tilsvarende bygget op omkring Pierre de La Rues 6-stemmige messe *Ave sanctissima Maria* fra Chorbuch 4, med indskud af andre liturgiske kompositioner fra korbøgerne.

Bortset fra plenarsessionerne, som trak ca. 100 tilhørere, var det de 'gamle kæmper', såvel person- som emnemæssigt, der tilsyneladende havde størst tag i folk. Fx var Barbara Haggh-Huglos og Michel Huglos (University of Maryland) fælles præsentation af deres studier omkring den berømte 'F'-kilde til *Magnus liber organi* (Codice Pluteo 29.1, Biblioteca Laurenziana, Firenze, som de i 1998 havde lejlighed til personligt at studere i 7 timer), meget velbesøgt, og det samme gjaldt for bl.a. Margaret Bent og David Hiley. Og selvom der kan registreres et voksende antal bidrag med fx tværfaglig karakter, domineres et sådant program i stor udstrækning af velkendte emner. Det ser i hvert fald (heldigvis) ud til, at der fortsat er masser af kød på fx solmisering, hexachord, modal rytme og modal analyse, notation og tekstlægning samt på det kanoniske persongalleri Machaut, Josquin, Obrecht, Isaac, Lassus, Palestrina m.fl.

Selvfølgelig er der også bidrag, som bevæger sig lidt væk fra den store middelalder-renaissance-Autobahn (også heldigvis, vil nogen sikkert mene). Der har i de seneste år bl.a. kunnet spores en tendens til, at forskningsfeltet er blevet udvidet til også at omfatte de store personligheder og musikforskere, som gennem de sidste par århundreder har bidraget væsentligst til (gen-)opdagelsen og udforskningen af tidlig musik. Som et eksempel herpå kan i nærværende sammenhæng nævnes en session, som det var blevet muligt at sammensætte, og hvis tre bidrag alle beskæftigede sig med sådanne pionerer, nemlig Bernhard Bleibingers (München) indlæg "Zum 100sten Geburtstag von Marius Schneider. Europäisches und Außereuropäisches in den Mittelalterforschungen Marius Schneiders", Barbara Eichners (Jesus College, Oxford) "Gottlieb Freiherr von Tucher und seine Pionierarbeit für die Wiederentdeckung der italienischen Kirchenmusik" samt undertegnede "Knud Jeppesen: Correspondences? – Catalogue? – Biography?".

Thomas Holme Hansen

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNINGS 5. KONFERENCE,
GÖTEBORG, 2003

Musikvetenskap idag er den faste overskrift for en række konferencer som vores søsterselskab i Sverige har afholdt en gang om året siden 1998, med undtagelse af 2000 hvor der var Nordisk Musikforskerkongres i Århus. Tilsvarende vil den kommende fællesnordiske kongres i Helsingfors bevirke at det årlige sommermøde springes over i 2004.

Efter en dobbeltstart i den lille by Falun højt oppe i landet har konferencerne de tre seneste år været afholdt i Göteborg – nu senest i dagene 3.-5. juni 2003 – hvilket vil sige i bekvem afstand også for andre skandinaviske folk af faget. Og selvom årsmøderne fungerer som et fremlæggelsesforum for musikforskere der har deres virke i Sverige, er der grund til at interessere sig for det der foregår på disse konferencer, også som udefra kommende kollega. Den mest nærliggende motivation for at aflægge et besøg er vel – foruden en almindelig nysgerrighed og interesse – at forsøge at lure svenskerne den succes af, som det må siges at være at gennemføre sådanne mini-kongresser uden slinger i valsen: en gang om året – værsgo. Vil sådan noget overhovedet kunne lade sig overføre til Danmark? Jeg tvivler. I hvert fald ikke umiddelbart, tror jeg.

Svensk musikforskning af i dag udgør, set i forhold til situationen herhjemme, et relativt bredt miljø, både professionsmæssigt og uddannelsesmæssigt. Og forklaringen på dette er, som jeg vurderer det, at den musikvidenskabelige uddannelse ved universiteterne 'bekender kulør' på helt anderledes måde end i Danmark, idet den ikke som her til lands er nært forbundet med gymnasieskolen som det dominerende, designerede arbejdsmarked, men netop er en uddannelse i – musikforskning. Det var lige så overraskende som glædeligt at konstatere at et større antal studerende deltog i den conference som her omtales, og sågar med indlæg: diverse 'ventileringer' af større eksamensopgaver. Det ville danske studerende selvfølgelig også kunne gøre med deres specialeafhandlinger, men spørgsmålet er om deres mentalitet ville tilsige dem at gøre det.

Danske universitets-musikstuderende føler sig vist ikke så meget som forskerspirer, men som kommende musikformidlere, eller mere ligeud: musiklærere. Svenske studerende som vil dén vej er henvist til konservatoriernes særlige linie herfor. De øvrige må ganske vist se frem til et helt anderledes usikkert virkefelt, men musikvidenskab tiltrækker alligevel ganske mange studerende. At de egentlige forskerstuderendes antal er væsentligt større i Sverige end Danmark, hvor ph.d.-studerende er fatalt få, kan være en følge af en kortere basisuddannelse i Sverige (kun tre år) og et noget længere doktorandstudium på fire år, men disse forhold forklarer det kun delvis: lige så væsentligt er at identiteten fremtræder klart ved de svenske musikvidenskabelige institutioner. Og at der her igennem også skabes en mere iøjnefaldende og varieret forskningssektor.

En anden årsag til sommermødernes levedygtighed tror jeg har at gøre med at stemningen på disse konferencer er særdeles hyggelig: de har en udpræget flad, dvs. u-hierarkisk struktur, hvor enhver har al mulig grund til at føle sig godt tilpas. Og så er omgivelserne nærmest ideelle, med Musikvetenskapliga institutionen og Musikhögskolan som næsten umiddelbare naboer – lige bag ved Götaplatsens kulturcentrum og med den universitære partners eksklusive beliggenhed højt over Näckrosdammens park og bag dén universitets-campusen. Sessionerne i dagens løb, *in pleno* eller i to parallelle sektioner, huses i Musikhögskolans lokaler, mens aftenene former sig som selskabeligt samvær i og navnlig på det musikvidenskabelige institut: terrassen oppe på Lyckans Väg.

Den bredere personkreds i svensk musikforskning har også en anden vedkommende anledning til at mødes og udveksle synspunkter på en årlig basis, idet en betydelig del af den samlede aktivitet stadigvæk har svensk musik, resp. musikhistorie og det hjemlige musikliv som fælles reference. Men det kunne dog se ud til, ud fra mængden af referater på konferencen, at navnlig de unges, inklusive studenternes emnefelter – her, som overalt, med den massemediale musik som dominerende – er ved at ændre på denne koncentration. Et forhold som

jeg registrerede i højere grad som anderledes end i de vante omgivelser på Aarhus Universitet, var at ikke så få deltagere har deres videnskabelige interesser nært forbundet med et musiker-mæssigt engagement, til trods for at uddannelsen ikke forudsætter færdigheder eller inkluderer undervisning af den art – når bortses fra den særlige orgelinstitution under Musikhögskolan i Göteborg (GOArt) med dennes tilknyttede forskeruddannelse.

Konferencen indledes, efter en traditionel svensk, hjertelig og uformel velkomst, med et foredrag ved en indbudt, udenlandsk kollega: den årlige såkaldte *Tobias Norlind*-forelæsning. Foredraget trykkes derpå i den kommende årgang af *Svensk tidskrift för musikforskning*. Valget var denne gang faldet på undertegnede som havde fået frie hænder og valgt emnet: “‘Værk’ og ‘liv’ som (modstridende?) musikvidenskabelige grundlag”. Det var i dette tilfælde en art programdiskussion, med en (gammel-)humanistisk tolkende indstilling stillet over for en mere samfundsvidenskabelig, sociologisk beskrivende: med nøglekategorien ‘værk’ sat op imod ‘liv’. Eller om man vil: de gamle universiteters musikvidenskab ‘konfronteret’ med de yngre universiteters, og her ikke mindst med adresse til situationen som jeg mener at kunne registrere den i Sverige. – Hvad der naturligvis bidrog konkret til en efterfølgende diskussion.

Et halvt hundrede personer deltog i konferencen. Der var tilmeldt i alt 30 frie, på forhånd abstract’erede indlæg, af hvilke næsten alle blev gennemført med påfølgende kort diskussion, helt som efter de større musikforskerkongressers hovedmønster. Emnerne spændte tilsvarende vidt og skal ikke her forsøges skitseret m.h.t. deres brogethed; abstractene kan – ligesom programmerne for de tidligere konferencer – læses på Svenska samfundet för musikforsknings hjemmeside, www.musik.uu.se/ssm.

Som så ofte før er det efter deltagelsen i et sådant arrangement ikke så meget de mange nye faglige input man tager med sig hjem som det værdifulde udbytte af dagene, men indtrykket af et fælles engagement og et sammenhold omkring nogle af de til alle tider mest væsentlige sider af forskertilværelsen: åbenhed og lytten. Og for os ældre måske også: at give de yngre og helt unge lov til at føle sig som fuldgældige medlemmer af en faglig korporation: et *universitas*, som en sådan sammenslutning blev kaldt i middelalderen. – Alt dette er værterne fra det svenske musikforskerselskab i hvert fald storartede til at fremme med deres årsmøder ved forsommertide.

Bo Marschner

THIRD BIENNIAL INTERNATIONAL CONFERENCE ON TWENTIETH-CENTURY MUSIC, NOTTINGHAM, 2003

To år og en verden til forskel. Da *The Second Biennial International Conference on Twentieth-Century Music* i 2001 blev afholdt på Goldsmiths College, London, refererede betegnelsen det 20. århundredes musik underforstået til kun et eksklusivt hjørne af alverdens musikliv, nemlig vestlig kompositionsmusik. To enkeltstående sessioner om henholdsvis rockmusik og jazz syntes nærmest fejlplacerede. Men med den progressive programpolitik, som en ny og (med fare for at lyde aldersdiskriminerende) yngre programkomité havde lagt for den tredje konference i rækken, afholdt i Nottingham i juni 2003, nærmede titlen sig en egentlig berettigelse. Skønt indlæg om kompositionsmusik fortsat dominerede kvantitativt, var det en genremæssig og tematisk tværdisciplinær vidvinkel, der profilerede konferencen som helhed. De to plenarsessioner omhandlede således dels lydoptagelsens musikkulturelle betydning i det 20. århundrede, dels kontemporær islamisk musikkultur, mens de to keynote-talere Georgina Born (Cambridge University) og den hollandske komponist Louis Andriessen talte om henholdsvis musikalsk mediering ud fra en antropologisk vinkling og erfaring med musikalske multi-medier i egen

værkproduktion. Også konferencens aftenarrangementer understregede denne inklusivitet ved ud over to kompositionsmusik-koncerter at omfatte filmfremvisning af Baz Luhrmanns *Moulin Rouge*, som var blevet tematiseret i en særskilt session, samt *state of the art* elektronisk dj'ing med titlen *saltlick-live* ved Matthew Sansom.

Konferencens i alt 22 tematiske sessioner dannede en repræsentativ mosaik over musikvidenskabens aktuelt meget sammensatte og fragmenterede praksis i beskæftigelsen med den nære musikalske fortid og vor fælles samtid. Men skønt de godt 150 konferencedeltagere repræsenterede meget forskellige musikverdener og forskningstraditioner, synes udvekslingerne i forlængelse af de enkelte sessioner tydeligt at pege i retning af en måske forventelig fordring om en kollektiv 'kulturaliseret' og 'globaliseret' akademisk bevidsthed, der som udgangspunkt var gearret til at anerkende alverdens musik og dens mangfoldige konceptualiseringer. Dette skyldes måske, at hvor nye tværdisciplinære dagsordener inden for musikforskningen i de seneste tyve år oftest er blevet sat af forskere, der var forankret uden for musikvidenskabelige institutioner, vidnede konferencen om, at primært yngre tværdisciplinære forskere nu har fået ansættelse inden for musikvidenskabens traditionelle institutionelle rammer, hvilket medfører en ændring af den i bredeste forstand akademiske kanon. At denne tendens så tydeligt manifesterede sig ved denne conference skyldtes utvivlsomt, at programkomitéen (bevidst?) havde udvalgt mange unge, primært britiske forskere. Aldersprofilen, også blandt deltagerne som helhed, syntes således markant lavere end undertegnede tidligere har oplevet ved tilsvarende britiske konferencer.

Det forekom således ekstra passende, at lejligheden også blev benyttet til at lancere et nyt bredt favnende tidsskrift med titlen *Twentieth-Century Music* udgivet af Cambridge University Press (jf. titles.cambridge.org/journals/journal_new_2004.asp).

Steen Kaargaard Nielsen

Danish Musicological Society, 2003

During the spring of 2003 Danish Musicological Society offered three meetings. On February 25 professor Bo Marscher, Aarhus University, presented his Habilitationsschrift *Zwischen Einführung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners* (Aarhus University Press, 2002). Following the general assembly on March 26 Inger Sørensen, research librarian at the Danish University of Education, introduced her work on the biographies of the Hartmann-family (*Hartmann. Et dansk komponistdynasti*, Copenhagen, 1999) and Gade (*Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*, Copenhagen, 2002). On April 24 Jens Hesselager, University of Copenhagen, based on his Ph.D. thesis, discussed instrumentation, form and narrative strategies in Berlioz. A planned meeting on May 12 with Søren Hallundbæk Schæfer presenting his Ph.D. thesis on Per Nørgård, had to be cancelled. This, along with other cancellations and rather small audiences in general, has led the board to decide not to arrange members' meetings for the following year. Instead we have opted for a one-day symposium, where members and non-members are invited. The symposium – celebrating the 50th anniversary of the society – will take place on April 24, 2004, with two main themes: *Organizational aspects of Danish musicology*, and *Research in Danish music culture in the twentieth century*. If successful, we hope to turn the symposium into an annual event.

Morten Michelsen

Book Reviews



Gads Musikleksikon, ed. Martin Knakkegaard and Finn Gravesen, 2 vols., i: *Navnedel*, ii: *Sagdel*
 København: Gad, 2003
 1759 pp., illus., music exx.
 ISBN 87-12-03158-5
 DKK 1295

Inden for ethvert fagområde er udgivelsen af et større leksikografisk værk altid lidt af en begivenhed. Med status af referenceværk opstilles sådanne udgivelser automatisk mange forskellige steder, og mange læsere – såvel alment interesserede som egentlige fagfolk – får i kraft af regelmæssigt, årelangt brug nærmest et forhold til bøgerne. Det forpligter. Inden for et så lille sprogområde som det danske er udgivelser af denne kaliber tillige en så stor sjældenhed, at værket i en periode kan opnå nærmest monopollignende status. Det forpligter endnu mere. Udgivelsen af *Gads Musikleksikon* i november 2003 har derfor med rette påkaldt sig en del opmærksomhed, bl.a. udmøntet i dags- og fagpressens omtale af værket – samt utvivlsomt megen korridorsnak på landets musikinstitutioner.

Kriterierne for udøvelsen af kritik kan opstilles på mange måder, men behøver ofte ikke nærmere definition, når fx den faglige kontekst er entydig eller når objektet fra forfatterens hånd er klart profileret og defineret mht. emne, afgrænsninger, målgruppe, osv. Ud fra disse betragtninger er det imidlertid ikke nogen let opgave at anmelde *Gads Musikleksikon*. Den faglige kontekst er som antydnet meget bred, og profileringen er mildt sagt uklar. Mens den tidligere udgave af leksikonet utvetydigt rettede sig mod “den alment interesserede musikklytter eller -udøver” og klart understregede distancen og forskellen i forhold til de større, udenlandske leksika (2. rev. udgave 1987, bd. 1, s. 7), indeholder forordet denne gang ikke tilsvarende meldinger. Man har anlagt “et genre-mæssigt bredere og opdateret musiksyn” samt “en større geografisk bredde”, men definerer i øvrigt princippet for udvælgelse af stof så konturløst som “det nære og aktuelle foran det fjerne i tid og rum” (s. v) – uden yderligere forklaring. Man ønsker en bred dækning af musikkulturen samt “at kun få må gå forgæves efter svar på deres musikalske spørgsmål” (ibid.) – hvilket er det tætteste, man kommer en målgruppedefinition.

På denne baggrund ville det måske være mest rimeligt blot med en kort omtale, men eftersom udgivelsen involverer et betragteligt kontingent af landets musikforskere og tillige lover, at “den nyeste forskning og opdaterede viden ... har fået meget høj prioritet i arbejdet” (ibid.), må en egentlig recension være berettiget.

Gads Musikleksikon (København, 1976) udarbejdedes oprindeligt på basis af det svenske *Bonniers Musiklexikon* (Stockholm, 1975), men blev i 2. udgaven fra 1987 – redigeret af Søren Sørensen, John Christiansen og Finn Slumstrup – “i højere grad præget af de danske forfattere” (2. rev. udg., bd. 1, s. 7). Der var altså tale om en skønsom blanding af oversatte samt nyskrevne artikler, dog uden forfatterangivelse ved de enkelte stikord.

I forhold hertil er *Gads Musikleksikon* fra 2003 – redigeret af Finn Gravesen og Martin Knakkegaard – en både tiltrængt og kærdkommen fornyelse, idet artiklerne er nyskrevne og som hovedregel signerede. Fordelingen på to bind samt det grundlæggende trespaltede layout er bibeholdt, men ellers er leksikonet både vokset væsentligt samt forandret på en række punk-

ter. Forfatterstaben er vokset med 100 (fra 15 til ca. 114), sideantallet med 1000 (fra 790 til 1739). De biografiske hhv. ikke-biografiske artikler er nu samlet i hvert sit bind – navnedel og sagdel –, ligesom de to bind er fortløbende pagineret. Hertil kommer et 40 sider langt tillæg med et detaljeret indeks over musik- og filmtitler nævnt i selve leksikondelen. Altsammen fornuftige beslutninger. Mens 1987-udgaven indeholdt selektive værkklister for de største komponister, findes der hverken værkklister, diskografier eller litteraturfortegnelser i 2003-udgaven, hvilket måske er mere diskutabelt. Selvom det samlede antal fotos/illustrationer/nodeeksempler i forhold til tekstmængden efter alt at dømme ikke er ændret væsentligt, så fremstår 2003-udgaven mere ‘illustreret’ som følge af den langt større variation af de ikke-tekstlige elementer, både hvad angår udformning (fx de såkaldte faktafelter), størrelse og farve. De to bind er solidt og flot indbundet, og hele produktionen virker umiddelbart lækker og indbydende. Fx er den grå farve fra omslaget trukket med ind på siderne i form af en øverststående fortløbende bjælke med stikordsforkortelsen. Ingen tvivl om, at man får lyst til at gå ombord i bøgerne, bladre og lystlæse.

Heller ingen tvivl om, at *Gads Musikleksikon* er sprængfyldt med megen nyttig og relevant information. Der er rigtig mange, rigtig udmærkede artikler, og den ‘alment interesserede læser’ samt fx musikstuderende vil føle sig hjulpet langt hen ad vejen og tilmed i dens fulde bredde. Navnedelen indeholder i sagens natur artikler om alskens musikfolk, sagdelen alt det andet, fra enlinjede forklaringer af musikalske forkortelser til leksikonets største enkeltartikel om notation (29 spalter). Det fremgår klart, at prioriteringen af stoffet er faldet ud til fordel for artikler om lande og større geografiske områder, som udgør ca. en femtedel af dette bind (størst er Jugoslavien (21 spalter) og østasiatiske musikkulturer (25)); der findes ingen artikler om byer), om instrumenter samt om de traditionelt set vigtigste musikalske former og genrer, fx fuga, koncert, motet, opera og sonateform. I forhold hertil forekommer artiklerne om de store musikalske perioder fra middelalderen til romantikken påfaldende begrænsede (4-12 spalter), mens det er velgørende, at såvel antallet som omfanget af artikler relateret til jazz og rock indtager en plads på nogenlunde lige fod med de mere traditionelle opslag.

Udover alle de ‘automatiske’ og mere selvfølgelige opslag støder man gang på gang ikke blot på stikord, som man ikke ved ret meget om, men som man ikke engang var klar over eksisterede. For nærværende forfatters vedkommende har det – udover myriader af eksotiske musikinstrumenter og dansetyper fra hele verden – drejet sig om opslag som fx AOR, Bristol sound, cantometrics, drop 2-4, eurohouse, FM-syntese, mickey mousing, NWOBHM, og selvfølgelig mange, mange flere. Man overraskes – ofte positivt – over stikord, som man ikke umiddelbart havde forventet at finde, fx arbejdsmusik, massemedier, mystisk akkord, oplevelse, ritualer. Og hvis man skulle have glemt forskellen mellem indie-pop og indipop, eller glamrock og glitterrock, har *Gads Musikleksikon* også et bud på den sag.

Ifølge Peder Kaj Pedersens ret fyldige artikel om musikkritik kvalificeres en sådan især, hvis “den funderes på et sæt af konsekvente kriterier” (s. 1348). Et leksikon må ikke indeholde faktuelle fejl – herom ingen tvivl. Alle andre kritikpunkter kan for så vidt diskuteres, og det samme kan kriterierne for den følgende kritik. Jeg har imidlertid den holdning, at når man for 1300 kr. erhverver sig et leksikon, som har været under udarbejdelse i adskillige år, så bør man kunne forvente et velredigeret og systematisk gennearbejdet produkt med et minimum af fejl og mangler; jeg forventer en vis enshed og ligevægt mellem artikler på samme niveau, og jeg forventer også en vis enshed og stringens – ‘leksikalitet’ om man vil – i den sproglige fremstilling. Med disse briller på er *Gads Musikleksikon* en slem skuffelse.

Man kan fx starte med at læse om “musik-”, i alt 64 stikord fra musikakademi til musikæstetik (hvoraf et dusin blot er henvisninger) fordelt på 140 spalter (s. 1334-81). Uanset hvordan man – selvfølgelig med skyldig hensyntagen til deres betydning – ‘måler’ artiklerne, udviser de

meget store forskelle. Hvis det tildelte spalteantal er et udtryk for, hvad der er vigtigst – og det er det i andre leksikalske sammenhænge –, så er musikæstetik (19 spalter) det klart vigtigste musik-opslag, mens de næste pladser indtages af musikpsykologi og musikpædagogik (hver 13), respektivt forfattet af Arnfinn Bø-Rygg, Lars Ole Bonde og Frede V. Nielsen. Heroverfor står eksempelvis artiklerne om musikanalyse, -historie(n) og -teori, alle forfattet af Gravesen, som tilsammen andrager ca. 14 spalter. En helt uforståelig vægtning. Nogle artikler underinddeles vha. mellemrubrikker, andre ikke, nogle tillige vha. fortløbende bogstaver, andre vha. et talhierarki. Nogle artikler fremtræder velstrukturerede og gennearbejdede og med en for læseren udfordrende sagsfremstilling – det gælder fx flere af Lars Ole Bondes bidrag – mens andre er betydeligt løsere i såvel struktur som sproglig fremstilling – fx de nævnte bidrag af Gravesen. Omvendt indeholder Bondes musikpsykologi-artikel en lang række henvisninger til en litteraturliste, som ikke findes. Med opslaget på musikleksikon (s. 1348), også forfattet af Gravesen, bliver man præsenteret for noget af det ringeste, *Gads Musikleksikon* kan præstere. Et par opremsninger af titler på forskellige leksika, en sjusket, ugenarbejdet tekst, og det hele garneret med regulære fejl og mangler, heriblandt: Gravesens forgænger i redaktørstolen hedder J. og ikke F. Christiansen, Walthers leksikon (hvis undertitel citeres in extenso) er fra 1732. Det kan og bør gøres anderledes seriøst.

Ingen tvivl om, at *Gads Musikleksikon* er Gravesens og Knakkergaards leksikon, og måske i noget højere grad, end man umiddelbart skulle tro. Det er selvfølgelig en stor kvalitet, at så mange forfattere har bidraget til værket, men en repræsentativ stikprøve foretaget i såvel navne- som sagdel afslører, at en stor del af de mere end 100 specialister kun i meget begrænset omfang har bidraget med artikler. Størstedelen af leksikonet er skrevet af 10-15 forfattere, med de to redaktører som de ubetinget mest skrivende. I sagdelen tegner Gravesen og Knakkergaard sig for ca. en tredjedel af alle signerede artikler samt flertallet af de mange usignede, i persondelen for lidt færre. Dette er naturligvis imponerende – og i mange tilfælde kvalificerende for teksten – men man risikerer unægteligt at gabe over for meget. I forfatterfortegnelsen (s. ix-x) mangler i hvert fald Jens Johansen, som under signaturen *JeJo* har skrevet om bl.a. The Beach Boys, The Beatles, country-rock, gospel og Paul McCartney.

Et meget vigtigt element i det leksikale apparat er de interne henvisninger, og generelt hjælper *Gads Musikleksikon* læseren godt rundt imellem beslægtede opslag, selvom der selvfølgelig forekommer mangler; fx er der fra den kortfattede indgang på salme ingen henvisning til den længere artikel om psalmodi. Som henvisning til hhv. navne- og sagdel har *Gads Musikleksikon* valgt at anvende små 1- og 2-taller foranstillet stikordene. Det er imidlertid svært at få øje på nogensomhelst konsekvens i anvendelsen af dem; i visse artikler mangler de næsten helt, mens fx artiklen om Macy Gray byder på følgende sætning: “Musikken fremstår som en eklektisk blanding af ²blues, ²soul, ²rock og ²funk ...” (s. 286). Det groteske forstærkes kun yderligere af, at informationen om, hvad der er bind 1 hhv. bind 2, hverken fremgår af bøgernes ryg, forside eller titelblad. Når man opererer med en navne- og en sagdel, er det unødvendigt også at operere med bindnumre, og min anbefaling mhp. en evt. revideret udgave må være at erstatte de intetsigende 1- og 2-taller med fx ‘n’ og ‘s’ eller blot en asterisk (de færreste er jo i tvivl om, hvorvidt en person skal slås op i navnedelen), samt at få ryddet grundigt op i deres antal og placering. Og mens vi er ved anbefalingerne: det ville være rart og relevant med lidt udtalehjælp, i hvert fald nogle steder (som fx fiðla), og det ville være rart at kunne se forskel på titler på lp’er/cd’er og på enkelte numre, som for begges vedkommende er sat i kursiv.

Listen over faktuelle fejl, åbenlyse mangler og redaktionelle flop opregnet i andres anmeldelser er allerede lang. Her skal blot suppleres yderligere med et lille udvalg af mange mulige. Det anføres, at den tyske musikforsker Ludwig Finscher “siden 1977 har ... været præsident for Inter-

ationale Gesellschaft für Musikwissenschaft" (s. 235), den korrekte periode er 1977-82. Ukorrekt er det naturligvis også, at den franske kornetvirtuos J.J.B.L. Arban blev 164 år gammel (s. 25). I nodeeksemplet til stikordet abbreviaturer er der fejl i eksempel g (s. 862), temaet fra Bachs C-dur-fuga (WTK-I) mangler en bindebue (s. 982), og takterne fra Palestrinas *Missa Brevis* er delvist forvanskede (s. 1613, eks. 5). Det nytter ikke noget, at septimen i en formindsket septimakkord på D eksemplificeres med intervallet d-h (s. 1058), korrekt er naturligvis d-ces. De tre linier om euouae (s. 1042) indeholder fejlstavning af de latinske slutord i doxologien samt forkert ekstrahering af vokalerne. Desuden kunne jeg godt tænke mig at få en nærmere forklaring på intervallet formindsket prim, som "relativ i forholdt til c" angives som c-ces (s. 1171).

Det loves, at "alle opslag står i strengt alfabetisk rækkefølge" (s. vii), men stikprøver afslører flere fejl, fx Estaban de Arteaga, ligesom opslagene på Haas og Haastrup er placeret i hver sin ende af navnedelens H-opslag. Hvad angår almindelige forkortelser, intenderer man at holde sig til *Retskrivningsordbogen*, men anvender fx alligevel både d.s.s. (hvilket er det korrekte) og dss. (s. 913). Desuden skrives konsekvent "1970erne" i stedet for det korrekte "1970'erne". Om man bryder sig om layoutets flossede højremargin er naturligvis en smagssag – personligt synes jeg, at en lige margin som i fx *Den Store Danske Encyklopædi* er mindst lige så læsevenlig samt udsender et anderledes 'seriøst' signal –, men når man falder over orddelinger som fx "musi-k" (s. 1337), virker det direkte sjusket. De alt for mange trykfejl – mit bud er: i gennemsnit én pr. side, så kan man selv gange op – forstærker blot dette indtryk.

De mange fotos, faktafelter og nodeeksempler skal især fremhæves for deres positive bidrag til *Gads Musikleksikon*. I en række tilfælde optager de – med rette – ligefrem mere plads end selve opslagsteksten, se fx artiklerne om trinanalyse (s. 1650-51) og voicing (s. 1694-95), i andre må deres illustrative kvalitet ganske enkelt betegnes som fremragende. Til eksemplificering af termen hemiol bringes således brudstykker fra musik af både Knud Jeppesen, Bernstein og The Police (s. 1140), mens termen orgelpunkt anskueliggøres med et sådant fra en Bach-fuga samt indledningstakterne fra Van Halens "Jump" (s. 1434) – så skulle det være til at forstå for alle. Også mere traditionelle eksempler, fx vedrørende Berlioz' instrumentation (s. 72), er ofte velvalgte og godt kommenterede, og alt står i en klar og tydelig notetypografi.

Desværre er der også en del knap så illustrative eksempler. De to fotos af hhv. The Beatles (s. 55) og The Rolling Stones (s. 638) skjuler fx begge et af gruppens medlemmer, ved opslaget på Max Reger er sammenhængen mellem nodeeksempel, kommentaren hertil og artikeltekst nærmest uforståelig (s. 624), og i Monteverdi-eksemplerne er forkortelserne SATB forståelige, men hvad mon "Ve." og "Te." betyder (s. 514-15)? Om redaktionen udviser lidt humoristisk sans ved at vælge et foto af Mighty Sparrow, hvor en kvinde synes at hvile hånden på hans ædlere dele (s. 717), får stå hen i det uvisse. I betragtning af J.S. Bachs kolossale produktion er det derimod en smule fantasiløst, at det eneste nodeeksempel, som bringes i opslaget om Bach (s. 38), er helt identisk med eksemplet til illustration af latent flerstemmighed (s. 1259).

At redaktørerne burde have foretaget sproglig opstramning og 'slankning' er der foruroligende mange eksempler på. Fx vises i forbindelse med opslaget på barré et foto af en guitar-spiller, hvortil den tankevækkende undertekst lyder: "Det kan kræve dyb koncentration at spille med barré-akkorder" (s. 911), mens – i opslaget om Pablo Casals – teksten til et foto af Casals og Menuhin indeholder en beskrivelse af en cykeltur foretaget af artiklens forfatter, Hans Erik Deckert (s. 133). De følgende – udvalgte – pluk fra Bent Olsens artikel om Claudio Monteverdi må i så henseende tale for sig selv: "Ingegneri, som kunne være stolt af sin talentfulde elev ...", "Der gik dog ingen skår i hans berømmelse som komponist af den grund", "Om det var et af værkerne eller *Ms* gode navn og rygte der virkede, er ikke godt at vide ...", "Der var nok at tage fat på i Venezia", "... i løbet af et par år havde han fået så meget skik på tingene ..." (s. 513-15).

Udvalg og fravalg af stikord – den måske vigtigste procedure ved udformningen af et leksikon – har jeg gemt til sidst. Dels fordi det er på det punkt, man lettest kan rejse kritik og dermed hyppigst ser en sådan udfoldet, dels fordi *Gads Musikleksikon* ser ud til at anlægge i hvert fald én bemærkelsesværdig redaktionel linie, også selvom den kan være lidt vanskelig at få øje på.

Inden for visse områder er der for mange særskilte artikler. Hvor mange vil fx kunne finde på at slå op på hhv. adfædsorienteret-, aktiv- eller kreativ musikterapi? Hvorfor ikke samle alle disse opslag under stikordet musikterapi, som de fleste formodentlig vil slå op på, og så nøjes med henvisninger ved de enkelte stikord, hvis de overhovedet skal figurere? Det samme kunne overvejes ved fx børnesange, fællessang, lejlighedssange m.fl.

I nogle tilfælde mangler der henvisning. Selvom der ikke findes en selvstændig artikel om gender studies – men dog om critical musicology og new musicology – kunne man have henvist til afsnittet om feministisk musikæstetik i artiklen om musikæstetik (s. 1380-81).

Set ud fra den enkelte læsers synspunkt mangler der stikord/artikler i alle leksika. Med de kirkemusikalske briller på savner jeg opslag på elevation, gudstjeneste, højmesse, Service og Vatikanet, med helt andre briller fx clubbing, radio, spillesteder og studie, samt måske de to danske foreninger for tidlig/historisk musik MUSA og CHM. Hvis vi bliver i Danmark men skifter til personlige aktører, burde man overveje, om ikke fx Artillery, Back to Back, Charlatan, Tim Christensen, The Cliffeters, Den Gale Pose, Lasse Helner, Outlandish, Morten Remar m.fl. burde inkluderes (jf. forordets “det nære og aktuelle”). Blandt de udenlandske savner jeg fx Bill Bruford og Brand X.

Blandt musikforskerne er der – forståeligt nok – opslag på bl.a. Apel, Chrysander, Dahlhaus, Eggebrecht, Finscher, Forte, McClary, Reese, Spitta og Strunk, men ikke på fx H.M. Brown, Lowinsky, Harold Powers og Treitler; hvorfor eksempelvis den mindre kendte amerikanske musikforsker Douglass Marshall Green er inkluderet frem for en af disse ‘kanoner’, er helt uforståeligt. Hvis vi igen skifter til Danmark, undres man over udeladelser som Peter Woetmann Christoffersen, Jørgen Raasted, Christian Thodberg og Lisbet Torp, når så mange andre er medtaget. Hvilket bringer mig frem til den særlige redaktionelle linie.

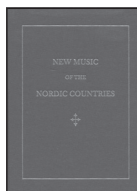
Stort set alle bidragydere til *Gads Musikleksikon* har nemlig fået hver deres egen artikel, og i flere tilfælde selv forfattet den. Bevares, blandt skribenterne er der naturligvis personer, som fortjener en artikel på lige fod med andre notabiliteter, men i betragtning af, hvad man *ikke* finder i *Gads Musikleksikon* – det være sig nært eller fjernt, gammelt eller aktuelt, jf. ovennævnte undladelsessynder –, så virker det uforståeligt at anvende kostbar spaltepads på de mange forfattere, hvis eneste berettigelse stort set består i at være “bidragyder til dette leksikon” (som de fleste af artiklerne afsluttes med), og useriøst når man tilmed fylder op med ligegyldige oplysninger, som fx at hovedredaktør Martin Knakkegaards “kompositoriske arbejde ... stort set [har] ligget stille siden midt i 1990erne” (s. 408).

I sin anmeldelse af *Gads Musikleksikon* i *Dansk Musik Tidsskrift* (2003/04, s. 116) skrev Anders Beyer, at “det er i detaljen, at et leksikons værdi skal udmåles”. Jeg kan kun være enig. Når jeg – og andre anmeldere – i løbet af så kort tids brug af værket har fundet så mange fejl og mangler, hvor mange er der så ikke totalt set? Det er i detaljen, at tilliden til et opslagsværk enten opbygges eller svækkes. Og på den front har *Gads Musikleksikon* et stort problem, som kun kan afhjælpes ved en grundig og systematisk revision. Den kommer forhåbentlig til at foreligge i en ikke alt for fjern fremtid.

Det er naturligvis ikke tilfældigt, at enhver sammenligning med de moderne mastodonter *MGG* (1994-) og *New Grove* (2001) helt er undgået i det foregående. En sådan ville selvfølgelig have været unfair. Men med et – fortsat lidt misundeligt – blik tilbage på fx gode, gamle *Sohlmans musiklexikon* i fem bind (1975-79) kan jeg ikke lade være med at spørge mig selv, om

Gads Forlag – med netop denne meget brede og kvalificerede forfatterstab i ryggen – faktisk har forpasset en reel mulighed for at producere et stort og egentligt videnskabeligt leksikon med alt hvad dertil hører, et ‘dansk Sohlmans’ om man vil, og i så fald det første af sin art. *Gads Musikleksikon* er nok blevet “danskernes musikleksikon” (s. v), som skal ind under juletræet og op på bibliotekshylden. Men det kunne måske også – med en lidt større satsning – være blevet de danske/nordiske musikforskeres? Den mulighed kommer måske ikke igen.

Thomas Holme Hansen



John D. White (ed.)
New Music of the Nordic Countries
 Hillsdale, N.Y: Pendragon, 2002
 ix, 605 pp., illus., music exx.
 ISBN 1-57647-019-9
 GBP 54

Den internationale interesse for ny nordisk musik er større end nogensinde før. Mens det tidligere var enkelte nordiske komponister der på skift slog igennem internationalt med en vis afsmittende effekt på deres landsmænd, så spores der nu bred interesse for alle de nordiske landes kompositionsmusik. Det giver sig udslag i bestillinger og opførelser, i festivaler der sætter nordisk musik på programmet som tema (senest den franske radios *Présences*-festival 2004) og i publikationer. I 2001 udkom Kungl. Musikaliska akademiens *Musik i Norden* i Tyskland som *Musikgeschichte Nordeuropas*, og 2002 føjede Pendragon Press titlen *New Music of the Nordic Countries* til sin prestigefulde musikvidenskabelige serie.

Titlerne på de valgte publikationer er ganske sigende: Begrebet ‘Norden’ bliver til *Nord-europa* på tysk og til *The Nordic Countries* på engelsk. Den geo-kulturelle enhed, som vi forbinder med udtrykket Norden svækkes i den tyske oversættelse og forsvinder i den engelske. Selv om de nordiske lande sandsynligvis udgør en forholdsvis udifferentieret region for de fleste amerikanske læsere så opfatter bogen denne region som fem adskilte lande, der behandles af forskellige forfattere. Der gøres ikke forsøg på at sammenfatte ligheder mellem landene og deres musikalske udvikling: det være sig musikpolitisk gennem statsstøtten til kompositions-musikken eller tendenserne til decentralisering fra 1970’erne og senere. Eller æstetisk hvad enten det gælder modernismens konfliktfyldte indtog i 1950’erne og 60’erne eller 1990’ernes nyvakte interesse for folkemusik der giver sig så markante udslag som Karin Rehnqvists brug af *kulning*, Lasse Thoresens hardangerfele-inspirerede mikrotonalitet eller genoptagelse af traditionelle syngemåder i den nyeste norske *Generation KompleX* eller det islandske band *Sigur Rós* (som i parentes bemærket lades uomtalt i udgiverens eget kapitel om islandsk musik, selv om det har haft bemærkelsesværdig succes i USA og bl.a. samarbejder med Kronos Kvartetten).

Ligesom et fælles begreb for *Nordic* mangler man også en fælles opfattelse af *New*. Er det en stilistisk eller en kronologisk kategori? Det er det overladt til de enkelte forfattere at afgøre, og de er undertiden i splid med sig selv om svaret. Som hovedregel gælder dog, at forfatterne af de finske, islandske og svenske kapitler (Kimmo Korhonen, John D. White og Per Broman) skriver om den samtidige musik i deres respektive lande og gør rede for de stilistiske og ofte ideologiske forskelle, der karakteriserer de forskellige grupper af komponister. Det giver fremstillingerne en dynamik, som især fremhæver de udmærkede finske og svenske bidrag, og det giver anledning til at revidere nogle af de traditionelle musikhistoriske fordomme, som i rigt mål præger litteraturen.

Her er der især grund til at fremhæve Per Bromans kapitel om svensk musik som bogens – efter min mening – mest vellykkede. Han deler kapitlet i to hovedafsnit: En historisk redegørelse der inddrager den svenske samfundsudvikling efter 2. verdenskrig og understreger konflikten mellem en bevarende og en fornyende falanks i svensk kultur. Den siden Bo Wallners *Vår tids musik i Norden* ofte gentagne historie om *Mandagsgruppen* bliver sat i et bredere perspektiv, og modificeres samtidig med stilistiske og æstetiske ræsonnementer, der viser at de ideologiske og personlige modsætninger ofte var skarpere end de musikalske. Det er provokerende, men i sammenhængen overbevisende og tankevækkende at læse to sætninger som: “It was however a student of Blomdahl, Allan Pettersson, who would become the most important composer of symphonic works in Sweden” og “There is no doubt that the second most important Swedish orchestral composer after World War II is Ingvar Lidholm” (s. 531 og 535). En radikal omvurdering af nyere svensk musikhistorie der står i skarp modsætning til bortcensureringen af Allan Pettersson ved genudgivelsen af Gerd Schönfelders og Hans Åstrands analytiske studier i 1993.

Anden del af kapitlet bruger Per Broman til korte genrehistoriske skildringer af opera, orkesterværker (hvorfra ovennævnte to citater stammer), elektroakustisk musik og vokalmusik. Selv om man må give afkald på kammermusikken virker fremgangsmåden velmotiveret. Og kan man end være uenig med forfatteren i nogle af hans valg – jeg kan ikke medunderskrive fremhævelsen af Björn Wilho Hallbergs opera *Josef* på bekostning af f.eks. Daniel Börtz *Marie Antoinette*, og jeg mener at det er forkert at forbigå Sven-David Sandströms operaer (*Hasta o älskade brud*, *Kejsar Jones*, *Slottet det vita* og *Staden*) – så virker kapitlerne veldisponerede i deres blanding af oversigter og analyser.

Kimmo Korhonen's kapitel om finsk musik er mere traditionelt udformet, men det er med sine 160 sider bogens længste, og det giver en deltaljeret og nuancerig skildring af den ny finske nation og dens musik – bogstaveligt talt fra Crusell til Kaija Saariaho og Magnus Lindberg og deres yngre efterfølgere. Her overskygger modsætningerne mellem nationalt og internationalt, mellem finsk og svensk, konflikten mellem traditionsbevarelse og fornyelse. Men det gør ikke skildringen mindre fascinerende, og man forstår hvordan disse modsætninger frem for at resultere i selvdestruktive konflikter – hvad tilfældet nogle gange var i Sverige – kunne danne baggrund for Finlands i nordisk sammenhæng enestående succes som musiknation.

I modsætning til de svenske og finske kapitler tager det norske (skrevet af Harald Herresthal og Morten Eide Pedersen) og det danske (skrevet af Jean Christensen) i højere grad begrebet *New* som en stilistisk kategori. De norske forfattere forsvare dette valg. De vil gøre rede for nogle hovedtendenser – især sonologien og pling-plong generationen. Men det resulterer i en ujævn fremstilling, hvor fremragende afsnit veksler med leksikalske opremsninger af komponister, der kommer hulter til bulter. Arne Nordheim, Finn Mortensen og ‘neo-romantikerne’ repræsenteret ved Ragnar Söderlind får tildelt et par spalter hver, og det rimer ikke med karakteriseringen af Nordheim som “undisputed ... today's most important Norwegian composer” (s. 412). Hvis den karakterisering har hold i virkeligheden, må der være behov for at omtale Nordheims værker efter 1970'erne – f.eks. hans musik til *Stormen* eller *Draumkvedet*, cellokoncerten *Tenebrae* eller andre af de orkesterværker, der spilles over hele verden. Det må være vigtigere for et internationalt publikum end otte spalter om Hovlands, Nysteds og Kvernos kirkemusik.

Jean Christensens danske kapitel sætter også *New* lig ‘modernisme’, men indleder med to kapitler om dansk musikalsk identitet og dansk musik i 1950'erne, hvor Vagn Holmboe, den unge Per Nørgård og de tidligere modernister (bl.a. Jan Møgelgaard, Else Marie Pade, Gunner Berg, Axel Borup-Jørgensen) behandles.

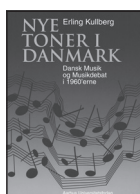
Her virker den indgående omtale af Holmboe og hans metamorfoseteknik inkonsekvent i forhold til kapitlets overordnede målsætning. For hvorfor så ikke Herman D. Koppel (der

omtales i to bisætninger som medkomponist til Bernhard Christensens skolemusik og klaverlærer for Finn Savery)? Og hvorfor ikke den lidt yngre generation af traditionalister – Leif Kayser, Jørgen Jersild, Leif Thybo, Svend Westergaard – eller de lidt ældre Finn Høffding, Knudåge Riisager eller Svend Erik Tarp, der overhovedet ikke omtales i deres egenskaber af komponister, men højst som pædagoger?

En masse dynamik tages ud af skildringen af den moderne danske musik, når traditionen fremstilles som et *one-man-show*, og Jean Christensens fremstilling bliver i for høj grad til en leksikalisk opremsning af komponistbiografier og værkomtaler begyndende med fyldige og indsigtfulde omtaler af 'det modernistiske triumvirat' Per Nørgård, Ib Nørholm, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og foldende sig ud generationsvis. Resultatet er, at man får komponister af vidt forskellig æstetisk og stilistisk holdning placeret side om side: Ivar Frounberg og Bo Holten f.eks. (s. 90ff.) eller i den yngste afdeling Jexper Holmen, Juliana Hodgkinson og Carsten Bo Eriksen der må dele en halv side, uden at det fremgår, at deres musik faktisk er ganske forskellig.

Det forhindrer ikke at der er få fejl (som fibonnacci-tal i Pelle Gudmundsen-Holmgreens *Tricolore IV* i stedet for i *Tricolore I* eller indrullering af Mogens Winkel Holm i gruppen af kompositionselever som fulgte Per Nørgård til Århus) og mange fortræffelige iagttagelser i Jean Christensens kapitel – ikke mindst i forbindelse med påvisningen af den ny pædagogik, som triumviratet indførte i kompositionsundervisningen eller i den indledende redegørelse for musikloven og dens virkninger. Men det betyder at den ny danske musik står svagt og konturløst i forhold til især den finske og svenske i bogen om *New Music of the Nordic Countries*. Og ikke så stærkt som musikkens kvaliteter berettiger.

Jens Brincker



Erling Kullberg

Nye Toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960'erne

Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2003

288 pp., illus., music exx.

ISBN 87-7288-970-5

DKK 298

Historien om hvordan efterkrigsmodernismen kom til Danmark nærmest med ét slag, hentet i en Folkevogn af Per Nørgård, Ib Nørholm og Pelle Gudmundsen-Holmgreen i Köln i 1960 er fortalt så tit, at det næsten er blevet en vandrehistorie. Med Erling Kullbergs bog får vi for første gang en samlet fremstilling af, hvordan modernismen kom til Danmark omkring 1960, med den nødvendige nuancering og præcisering af, hvad der egentlig foregik, og sat ind i konteksten dansk musikliv og musikdebat.

Perioden er 1960'erne, tilgangen er nærmest strukturhistorisk. Kullberg forsøger at vise os, hvordan 'tresserne' hang sammen som periode, og finder ud af, at den falder i to dele: En første periode fra slutningen af 1950'erne til midten af 1960'erne, hvor fokus i det danske ny-musik-liv er på opdagelsen og optagelsen af den modernistiske musik og dens tankegange, og anden periode er sidste halvdel af 1960'erne, hvor en særegen dansk form for reaktion mod modernismen står på dagsordenen med den danske 'ny enkelhed' som resultat.

Bogen er struktureret i fire store kapitler efter et kort indledningskapitel, der skitserer udgangspunktet i det danske post-Carl-Nielsen-landskab. Kapitel 2 omhandler opbruddets år 1955-1965. Her beskrives den danske kulturpolitik og modernismens indtog i kunstarterne, og specielt naturligvis modernismens indtog i musiklivet og den debat, det skabte. Kapitel 3 behandler i form af værkbeskrivelser de danske komponisters musik i perioden, her dog af-

grænset 1958-65. Kapitel 4 og 5 tager tilsvarende perioden 1965-70 under behandling. Kapitlerne 2 og 4 kommer på denne måde til at fremstå som hovedfortællingen, der bygger forståelsesrammerne for musikken og musikdebatten op, mens kapitel 3 og 5 sætter kød på i form af beskrivelser af den musik, det handler om. De sidstnævnte bliver dermed en slags udførlige ekskursioner, hvilket dog ikke betyder, at de kan undværes. De giver et fint overblik over dansk kompositionshistorie i disse vigtige år, og det er et kendskab, man ikke kan undvære, hvis man skal have fuldt udbytte af historien om modernismen og musikdebatten.

Modernisme er et vanskeligt begreb at komme til bunds i, og Kullberg vælger klogt nok "en praktisk synsvinkel" på begrebet (s. 29). Dermed bliver modernismen snarere beskrevet end præcist defineret. Det betyder dog ikke, at det er et ureflekteret modernismebegreb, der anvendes. Han viser således med tydelighed, at modernismens to hovedfremtrædelsesformer (den konstruktivistiske og den spontane), som han genfinder i andre kunstarter, også findes i musikhistorien og nok så vigtigt: i den konkrete danske modernismereception. På den ene side er der serialismen og systemtænkningen, som primært identificeres med begrebet 'Darmstadt' – på den anden side aleatorikken, fluxus og happening, hvor det spontane og uberegnelige dyrkes. Begge disse sider spiller en afgørende rolle for den danske efterkrigsmodernisme. Reaktionen mod modernismen omkring 1965 med den ny enkelhed som det mest karakteristiske ser han som en modernismereaktion inden for rammerne af ny-musik-bevægelsen. Man er nødt til, siger han, at "operere med et modernismebegreb der både omfatter den 'gammel-modernistiske' tanke om materialets evindelige fornyelse og reaktionerne mod denne ide, hvad enten den er postmoderne eller antikunstnerisk" (s. 41). Det er klart, at det er den ny enkelhed, der i denne formulering agerer 'postmoderne', og med henvisning til Habermas bestemmes postmodernismen som en del af det moderne projekt. Jeg kan i det konkrete tilfælde med den ny enkelhed give Kullberg ret. Om det så er den samme form for postmodernisme, som Habermas taler om, er jeg mere i tvivl om.

I kapitlet om den første periode 1958-65 understreger Kullberg Danmarks Radios afgørende betydning. Den skyldes dels den principielle åbenhed og konsekvens, hvormed radioen med Mogens Andersen i spidsen formidlede kendskabet til den ny musik, men i mindst lige så høj grad DR's monopolstilling. Det var en dannelsesinstitution med monopol på radio og det nye effektive massemedie tv, som kunne regne med, at folk så det der blev sendt. Og hvis de ikke gjorde, så blev det genudsendt!

I 1964 var ISCM-festivalen i København og dermed var 'de stormfulde år' forbi. Hvad der nu fulgte var 'det andet oprør', reaktionen mod modernismen. Men som nævnt en reaktion inden for rammerne af den 'ny musik'. Kullberg fremhæver karakteristika som konkretisme, absurdisme og stilpluralisme samt noget han kalder 'på ny enkelhed', som han dog frakender at være "genuin nytænkning" (s. 194). Set under et er det et opgør med kompleksiteten og dogmet om materialeudvikling i modernismen, men ikke med brugen af regler som sådan. Materialefremmede spilleregler hedder det nu; resultatet er 'perceptive constructions' – opfattede konstruktioner – udformet med (selv)ironi, alvor og en vis distance. Her ligger kernen i det, der siden har heddet 'dansk ny enkelhed': En leg med materiale, der er hørbart som materiale, efter spilleregler, der er gennemskuelige som sådanne. Det er et træk – kunne man tilføje – der høres i en række senere danske værker, der hverken er udpræget enkle eller konstruktivistiske længere. Selv om disse træk træder tydeligst frem hos komponister som Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Henning Christiansen, er de også til stede hos Per Nørgård. Fx er der klare spilleregler for brugen af uendelighedsrækken i *Rejsen ind i den gyldne Skærm* (1968-69) og værket får så at sige lov til at stå som en fremvisning af systemet uendelighedsrække.

Værkbeskrivelserne fylder over halvdelen af bogen. I kapitel 3 er de opdelt i tre grupperinger, 'De tidligt moderne' (Gunnar Berg, Aksel Borup-Jørgensen, Jan Maegaard, Else Marie

Pade og Jørgen Plaetner), 'De nyorienterede', som er hovedpersonerne i bogen (Ib Nørholm, Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Henning Christiansen, Poul Rovsing Olsen, Erik Jørgensen m.fl.) og 'De moderate', som er alle de andre. Kapitel 5 opdeler i 'Den etablerede generation' – som er de nyorienterede, der er blevet lidt ældre og som også her bærer hovedfortællingen – og 'Den debuterende generation', som aldersmæssigt spænder fra Bent Lorentzen til Karl Aage Rasmussen. Især må jeg fremhæve afsnittene om Per Nørgård som velskrevne, her er det tydeligt, at Kullberg indgående kender og holder af sit stof. Omvendt er slutningen af afsnittet om de moderate tydeligvis pligtstof. Hvis de nu ikke har leveret bidrag til fortællingen om modernismen, kunne man jo udelade dem. Den ældste generations reaktioner kunne derimod måske være behandlet lidt nærmere, især i lyset af at folk som Riisager og Høffding havde stået i første række i den første danske modernismereception i 1920'ernes København. De mødte jo ikke Schönbergsskolen i slutningen af 1950'erne, de havde kendt den siden deres pure ungdom.

Generelt er det en gennearbejdet og velskrevet bog. Der er kun enkelte irritationsmomenter. Et af dem er de gentagne fremhævelser af, hvem der var den første, der komponerede dodekafont. Kunne man ikke vælge bare én måde til at afgøre det på og så holde fast ved den? (sammenlign s. 86, 96 og 105). Der er enkelte trykfejl, især i gengivelsen af navne, fx hele tre på tre linier på s. 16. Men mest afgørende og et alvorligt problem for brugere af bogen er at registret er gennemført mangelfuldt. Der er simpelthen en lang række steder, hvor en person som optræder i teksten ikke kan findes ved hjælp af registret, der er personer, som slet ikke optræder i registret (fx to af de tre fejlstavede på s. 16) og sågar mindst én henvisning i registret, som så ikke findes i teksten. Det er uforståeligt, at det har kunnet slippe igennem produktionen.

Kullberg leverer nogle afgørende præciseringer til vores forståelse af den danske musikhistorie i 1960'erne. Han demonstrerer overbevisende, at mødet med den europæiske modernisme i 1960 var forberedt af tanker og eksperimenter, som de danske komponister netop på det tidspunkt var begyndt at tumle med. De havde derfor stillet de spørgsmål, som mødet med modernismen kunne provokere til nye svar på. Derfor havde tidligere møder med modernismen, som også dokumenteres, ikke haft denne 'katalysatoreffekt'. Det er også velgørende at den spontane og fluxus-prægede del af modernismen ses i sammenhæng med den strukturalistiske, som i alt for mange år har fået lov at tegne billedet alene. Det er en bog, der fortjener at blive læst af mange.

Michael Fjeldsøe



Olle Edström, *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet* (Skrifter från institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet, 72). Göteborg: Göteborgs universitet, 2002
313, [15] pp., music exx.
ISBN 91-85974-67-6, ISSN 1650-9285
SEK 200

Det er en bemærkelsesværdig bog som Olle Edström, professor i musikvidenskab ved Göteborgs universitet, har skrevet. Værket bærer titlen *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Det har to overordnede anliggender. For det første vil det gennemgå æstetikens historie i det store historiske perspektiv, fra klassikken til og med det (post)moderne. For det andet vil det gentænke og -fremstille musikkens historiske udfoldelse inden for samme omfattende historiske horisont. Det bemærkelsesværdige ved Edströms bog skyldes ikke realisationen af de to anliggender, betragtet hver for sig. Det bemærkelses-

værdige skyldes sammenføringen af dem, skyldes det lys refleksionen over henholdsvis den æstetiske tænkning og den klingende musiks historiske forandring gensidigt kaster over hverandre. I den sammenstilling og i det dobbelte anliggende er bogen et originalt bidrag til en nutidig æstetikvidenskabelig diskussion.

Bogens teoretiske grundkonstruktion er udspændt over forestillingen om en række historisk forskellige forestillinger om det æstetiske, i alt seks, spændende fra "eI" (de gamle grækeres) til "eVI" (vores senmoderne samtids). Med et hop fra klassikkens skønhedstænkning til æstetikbegrebets egentlige fødsel i og med 'det moderne' hos A.G. Baumgarten ("eII") gennemgås rækken af snævrere og bredere forestillinger om forholdet mellem den æstetiske perception og kunstværkernes udfoldelse de seneste to hundrede år. Parallelt hermed appliceres musikens historiske forandringskader i de samme historiske trin. Hvad angår musikken, har Edström et vågent blik for forholdet mellem højkultur og massekultur i almindelighed og for populærmusikkens status og funktion i særdeleshed. En vigtig pointe er desuden understregningen af hvorledes den sunge musik altid har været vigtigere end den rent instrumentale.

Edströms værk fortjener som sagt stor anerkendelse for sammenkoblingen, for den sammenlignende diskussion af de to historiske spor. Alt for ofte har man oplevet musikteoretiske og -historiske fremstillinger underbelyse eller helt ignorere forholdet til den mere almene tænkning over kunsten, det skønne og sansningen. Og omvendt har alment orienterede diskussioner af det æstetiskes historiske forandring tit enten marginaliseret musikken eller hypotaseret den i en slags sakral kerneposition hinsides egentlig diskussion, således som det jo sker i dele af den romantiske tænkning (som vi på mange måder stadig befinder os i). I denne sammenstilling har bogen både oplysende og intellektuelt stimulerende kvaliteter som i sig selv gør den anbefalelsesværdig.

Det kan imidlertid ikke undgås med et så overordnet historisk perspektiv og diskursgenremæssigt dobbeltgreb at der optræder forenklinger som kan kalde på modsigelse. På detailplanet er der således forskelligt der kan diskuteres, men som det ikke giver mening at røre ved inden for rammerne af en kort anmeldelse. På dette niveau kan man måske nøjes med at undre sig en anelse over Edströms noget ukritiske overtagelse af den tyske æstetikteoretiker Wolfgang Iwansky's rigeligt abstruse forestilling om en overflade/dybde-dialektik inden for vore dages spektrum af æstetiske fremtrædelsesformer – en forestilling som ureflekteret værdimæssigt gentager den moderne 'dybdemodellers' ubegrundede og ubegrundelige mistanke til enhver overflades kvaliteter.

En mere perspektivrig, men måske også mere alvorlig kritik af bogens konceptuelle grundkonstruktion kunne gælde dens opfattelse af forholdet mellem de historisk skiftende æstetikbegreber. Selve den empiriske fremstilling af de enkelte begrebers funktion og omfang er ganske vist nogenlunde adækvat. Men i Edströms vision ligner udviklingen frem for alt en relativt friktionsfri historisk udviklingshistorie i et dialektisk vekselvirkningsforhold mellem begreb (æstetik) og genstandsområde (kunstværkerne/musikken). Heroverfor kunne man med rette stille det spørgsmål om ikke tænkningen af det æstetiske i selve den moderne uddifferentierings genese er af langt mere kompliceret karakter. Den 'herredømmeproblematik' som bliver et afgørende omdrejningspunkt i æstetikens konstruktion af kunstens autonomi i en særlig relation til et nu gennemsekulariseret univers og til en subjektivitet uden udefra satte grænser, undgår tilsyneladende mere eller mindre Edströms opmærksomhed. Det er klart at en sådan mere radikal forståelse af æstetikens (om)formning fra romantikken og frem gør denne på en gang større og mindre. På den ene side gør en sådan forståelse det muligt at forstå, hvorledes æstetikken har bidraget til dannelsen af selve den autonome zone, inden for hvilken friheden til at skabe og tænke på en bestemt – ikke-instrumentel – måde da kunne herske. På den anden side belyser den hvorledes kunsten kunne blive revet løs fra den sanse-

mæssige tilfredsstillelses glæde – og dermed i en vis bestemt forstand fra sit publikum – ved på denne måde at være stillet i en helt anden sags tjeneste. I et perspektiv af denne type er der sandsynligvis ikke blot tale om udviklinger hvori begreber af vekslende omfang, men langs samme konceptuelle akse, afløser hverandre. Her er der snarere tale om et yderst kompliceret samspil af ofte inkommensurable perspektiver og interesser, inklusive hvad dette nødvendigvis har måttet medføre også af historiske blindgyder og kontrafunktionelle teoridannelser. I dette lys kunne den historiske pointe frem for en stor ‘cirkel’ som Edström kalder det han skriver frem, være påpegningen af en skarpere forskelsgørelse – af en historisk differentiering mellem på den ene side æstetikken som læren om en særlig type sansemæssig perception og på den anden side kunstfilosofien som læren om hvad kunsten kan og gør. Til den ende kunne spørgsmålet om rammer og metodologi for en æstetisk analyse være et produktivt udgangspunkt – også et spørgsmål, som Edströms bog desværre ikke går nærmere ind på.

En sådan kritik af begrebskonstruktionen skyder imidlertid utvivlsomt i et vist omfang ved siden af målet for så vidt angår Edströms bog. Men den kan måske bidrage til den videre diskussion af det højst intrikate og dybt frugtbare gensidige forhold mellem æstetik, kunstteori og kunstudfoldelse både i generel og i mere specifik forstand. Olle Edströms værk betegner i sig selv en betydningsfuld indsats i denne diskussion. De ovenanførte kritiske bemærkninger ændrer ikke ved det forhold, at værket er interessant, sobert, klart argumenterende og ofte tankevækkende og inspirerende i sin kobling af musik med æstetik. Heri er værket ganske sjældent og i mange af sine sammenføringer således et dristigt nytænkende bidrag til musikvidenskaben.

Morten Kyndrup



Sven-Erik Holgersen, *Mening og deltagelse. Iagttagelse af 1-5 årige børns deltagelse i musikundervisning*, Ph.D. thesis. København: Danmarks Pædagogiske Universitet, Institut for curriculumforskning, 2002
282 pp., illus., music exx., incl. 2 CDs with video documentation
ISBN 87-7701-940-7
DKK 220

Sven-Erik Holgersens ph.d.-afhandling, der blev forsvaret i juni 2002, er baseret på feltstudier af omkring 140 musiktimer med små børn på en stor musikskole i København i perioden 1995-97. Han har indtaget forskellige roller, været aktiv deltager, været observatør med notesblok og været videooperatør, ligesom han har deltaget i samværet med børnene omkring selve timerne. Observationerne har været suppleret med spørgeskemaer til forældre og møder med forældre og pædagoger. I afhandlingen analyseres ud fra dette feltarbejde et empirisk materiale hentet fra fire hold med tilsammen 70 børn i alderen ti måneder til fem år, hvoraf ti børn omtales i afhandlingens eksempler. Afhandlingens empiriske basis er således en nærstudie af nogle få børn fortrinsvis under 3-4 år på nogle få hold undervist af den samme musikpædagog. Kernematerialet for afhandlingens analyser er omtrent 20 timers videooptagelser. Det musikalske stof, der er arbejdet med i undervisningen, er dansesange og legesange samt sange med fagter sunget siddende i rundkreds. Begge dele dokumenteres i afhandlingens bilag, der blandt andet rummer 14 videoeksempler på to cd'er og noder til 15 sange af de tre nævnte typer med henholdsvis dansebeskrivelser, legebeskrivelser og beskrivelse af fagter.

Forfatteren mener, at småbørn oplever det som meningsfuldt at deltage i musikalske aktiviteter, og han finder dette fascinerende, men svært at sætte ord på. Netop dette forsøges i afhandlingen, ved iagttagelse og ved fænomenologisk beskrivelse og tolkning af det set. Hvad den vil analysere, kan synes uhåndgribeligt. Holgersen er inde på, at det næsten kan “virke

som halsløs gerning at kaste sig ud i et projekt, der går ud på at beskrive noget, der for en stor dels vedkommende drejer sig om relationer og tavse kundskabsaspekter ... og tilmed ved hjælp af et sprog, der ikke er særlig velegnet til det" (s. 65). Han vover det, og resultatet bliver spændende ikke mindst på grund af det åbne forhold til teori, empiri og kildebegreber, som præger afhandlingen. Den kan karakteriseres som et velgennemført stykke kvalitativ musikpædagogisk forskning på fænomenologisk og hermeneutisk grundlag.

Efter at have indkredset undersøgelsens emne gives nogle korte men kyndige baggrundsrids af småbørnsundervisningens historie og aktuelle status (kap. 1). Det vises, at musikpædagogikken i forhold til småbørn i stigende grad har fået almene mål. Howard Gardners teori om de multiple intelligenser har spillet en rolle, i Danmark i Kjeld Fredens' formidling, som leverandør af videnskabelig argumentation for fagets berettigelse, en argumentation der passer på alle de musikpædagogiske konceptioner, der tidligere i højere grad har kunnet skille vandene. I forhold til småbørnsundervisning forekommer sådanne konceptioner nu mindre adskilte i praksis, de flyder til en vis grad sammen til en 'almen' elementær musikpædagogik. Disse ideer forener sig med forventningen om pædagogiske sidegevinster ved musikundervisning, en tænkning der er helt dominerende i USA, og som Holgersen tager afstand fra. Det er ikke mindst derfor, at han undersøger, så at sige 'indvendigt fra', hvad det er børnene finder meningsfuldt i musikundervisningen, altså hvad musikundervisningens 'egen ret' kan være. Han formulerer sig diskret i denne sammenhæng (s. 30), men det er jo meget vigtigt i forhold til aktuel debat.

Endnu et baggrundsrids på vejen til udviklingen af teorigrundlaget handler om musikalitetsbegrebet (kap. 2), og rummer en drøftelse af karakteristiske musikalitetsbegreber, naturvidenskabelige (Seashore) over for humanistiske tilgange (Mursell), samt antropologiske perspektiver på musikalitet (Blacking). Holgersen er skeptisk over for musikalitet som kvalitativt begreb. Han mener, det er nødvendigt at forholde sig til det, fordi man har nogle uvilkårlige antagelser som voksen om at børnene har forudsætninger. Men "Musikalitetsbegrebet er lige som intelligensbegrebet forbundet med megen sociokulturel retorik" (s. 43).

Det skal indskydes, at man med nogen overraskelse læser, at Mursell ifølge Holgersen skulle citere "den danske musikteoretiker Poul Hamburger" for den opfattelse, at den mest danseagtige musik er kontrapunktisk, fordi kroppens lemmer bevæger sig lige så frit som kontrapunktiske stemmer (s. 36). Indtil man får checket, at det er "the contrapuntist Harburger", der citeres (på anden hånd) hos Mursell. En lapsus, som er en enlig svale i Holgersens omhyggeligt redigerede og – kan det tilføjes – velformulerede tekst.

Så er tiden inde til at afgrænse undersøgelsens genstandsfelt og teoretiske grundlag (kap. 3). Det empiriske undersøgelsesfelt er musikalske aktiviteter under ledelse af en musikpædagog, hvor 1-5 årige småbørn deltager sammen med dagplejemødre, børnehavepædagoger eller forældre. Men genstandsfeltet specificeres gennem de hovedspørgsmål, som Holgersen stiller og som stikordsmæssigt kan resumeres således: Hvordan bliver noget meningsfuldt for småbørn, som deltager i musikalske aktiviteter (hvad konstituerer mening, hvordan kan forskellige meningsaspekter spille sammen, hvilke intentionelle sammenhænge kan iagttages mellem mening og deltagelse i musikalske aktiviteter) og hvordan kan småbørns måder at deltage i musikalske aktiviteter på forstås (forskellige deltagerstrategier)? Holgersen baserer sin opfattelse af småbørn på Daniel Sterns teori om udviklingen af selvforfølelsen og Merleau-Pontys opfattelse af 'den levede krop' som vores oprindelige og meningsskabende tilgang til verden. Han fører en nuanceret diskussion af disse tilgange, der tilfælles har en opfattelse af, at barndommen ikke er et forstadium til at blive voksen, og at man må forstå børns udtryk som meningsfulde frem for mangelfulde. Det tager Holgersen til sig på den måde, at det han vil søge at forstå er, hvad der giver mening for børnene i undervisningen, uanset hvad der måtte være underviserens hensigt.

Undersøgelsens metodologi fremlægges i kapitel 4. Holgersen har med sine metodiske valg fraskrevet sig de kontrollerede forsøgs muligheder for kvantificering, men har til gengæld muligheder for gennem deltagerobservation at beskrive i sammenhængende forløb, hvordan meningsskabende strukturer opstår eller genereres (s. 60). Metoden er fænomenologisk, og Holgersen drøfter de muligheder og problemer der ligger heri. I resten af afhandlingen udfoldes analyserne, først – med yderligere begrebsafklaringer – i forhold til meningsaspektet (kap. 5) og dernæst – i afhandlingens mest udfoldede kapitel – i forhold til deltagerstrategier (kap. 6).

Endelig sammenfattes resultaterne under overskriften “Den generative praksis” (kap. 7), der skitserer et muligt nyt syn på småbørn i musikundervisning. Holgersen ser børnenes intentionelle deltagerstrategier, som han har afdækket og eksemplificeret i analyserne, som ikke-hierarkiske, varierede og uden indbyrdes kontinuitet (s. 215). Men alligevel lærer børnene mere og mere. De lærer ikke musikalske strukturer, færdigheder eller kundskaber, som er identiske med lærerens eller andre voksne forbilleders. Der er heller ikke tale om, at ‘barnet’ udfolder sin ‘naturlige’ musikalitet og at læreren fremmer barnets ‘naturlige’ potentialer, sådan som det har været opfattelsen i reformpædagogisk inspirerede tilgange til musikundervisning (s. 216). Der er tale om en generativ praksis under stadig forandring. I og med, at eleverne så at sige ikke lærer det læreren underviser i (selv om Holgersen selvfølgelig ikke er blind for den rolle, de voksne konkret spiller i de observerede forløb bl.a. i kraft af, hvad han betegner som deres ‘definitionsagt’), så er det oplagt at tilrettelægge situationer med et bredt spektrum af meningsfulde aspekter, der kan være musikalske eller på anden måde æstetiske og som kan dreje sig om musikalske og sociale relationer mellem deltagerne indbyrdes. Det giver et spillerum for relevante måder at deltage på. “Den pædagogiske udfordring for os som voksne er, om vi kan fornemme, hvornår noget er meningsfuldt for børnene” (s. 214).

Holgersen udtrykker et håb om, at “den beskrevne synsmåde kan bidrage til at skærpe og nuancere blikket på småbørns musikalske udtryksformer og deltagelse i musikundervisning” (s. 216). Det er ikke et forfængeligt håb. En bog som denne må kunne være stimulerende for musikpædagoger uanset ståsted. Den fokuserer på hvad der sker og kan ske i undervisningen og skærper opmærksomheden.

Forskningsmæssigt er den et bidrag til udvikling af forskningsparadigmer og metoder inden for musikpædagogisk forskning, der baserer sig på observation og tolkning, og som er beslægtet med, hvad der er under udvikling inden for pædagogisk forskning mere bredt set, ligesom vi i de senere år har set en række ph.d.-afhandlinger inden for musikterapiforskningen, der er beslægtede med Holgersens i brugen af videodokumentation og i greb på tolkning og analyse.

Peder Kaj Pedersen



Per Reinholdt Nielsen
Rebel & Remix. Rockens historie
 Århus: System, 2003
 352 pp., illus.
 ISBN 87-616-0323-6
 DKK 298

Rebel & Remix med undertitlen *Rockens historie* er ifølge udgivelsens bagside “den første samlede fremstilling af rockens historie på dansk”. Hvordan udvælger denne første danske fremstilling så sit stof? Det siges der desværre alt for lidt om i bogens indledning, der blot konstaterer, at “Rebel og Remix har et bredt syn på rocken og betragter området som en kunstform, hvor der ikke pr. automatik er en modsætning mellem kunst og kapital” (s. 6) og senere

“Rebel og Remix er en historisk fremstilling med mange valg og fravalg” (s. 7). Så vag en formidling af feltets afgrænsning er ærgerlig, og Per Reinholdt Nielsen formidler da heller ikke baggrunden for disse valg og fravalg til sine læsere. Bogen præsenterer rockens historie som en fortælling hvis hovedpointer trækkes op i fem oversigtskapitler, der hver især omhandler et årti. Fremstillingen er suppleret med 25 såkaldte bokse, som gennemgår en stilart (genre), en problemstilling eller et begreb.

Førstehåndsindtrykket af bogen er, at den viderebringer et ganske gedigent overblik over det rockmusikalske felt. Der optræder alle de navne, stilarter og genrer, man kan forvente. Det skal fremhæves som noget særdeles positivt, at det er 1990’erne, som beskrives mest omfattende – et træk som nok vil betyde, at det er en bog, der vil blive anvendt til opgaveskrivning i folkeskolen og gymnasiet, som nok først og fremmest er bogens målgrupper (forordet giver ikke nogen anvisning på, hvem udgivelsen egentlig henvender sig til).

Indtrykket af en brugsbog forstærkes af at bogen er forsynet med en ordliste, der præsenterer nogle af de fagtermer, der anvendes. Desuden optræder en liste over noter, en litteraturliste, et navneregister og et register over bokse. Ideen er god nok, men disse funktioner er så dårligt redigerede, at man undres. Ordlistens udvalg virker fuldstændig tilfældigt og uambitiøst med opslag som “Akkord. En samklang af mindst tre toner” og “Harmoni. Samklang af flere toner” eller direkte misvisende som “Loop. Kort rytmisk forløb på som regel to takter, der bruges som fundament under et helt nummer” (s. 336-37). Også de ‘noter’ der oplyser om citaternes ophav (s. 338) er uegale, idet nogle noter henviser til titler på bøger, andre til forfattere. Oversigten over boksene (ikke alfabetiseret, men i bogens rækkefølge) afslører, at der ikke er nogen linje i typen af emner, der er medtaget. Her optræder emner fra autenticitet til hip hop-mordene. Inde i teksten er det ikke til at se, at de manglende oplysninger om årstal for de nævnte personer faktisk optræder i registret. Alt dette svækker bogens autoritet som lærebog.

Forordet beskriver, at bogen “giver et overblik, trækker nogle klare linjer op og sætter fem årtiers rockmusik ind i en sammenhængende fortælling” (s. 7). Per Reinholdt Nielsen har altså sat sig for at lade rockmusikken være omdrejningspunktet for en stor fortælling. Problemet er, at vi aldrig får at vide, *hvorfra* historien fortælles. Hvad berettiger rockmusikken til at være en størrelse, der frit og uden kommentarer kan bevæge sig rundt mellem verdensdelene og årtierne, og samtidig blive fortalt som en samlet genre? For at gøre dette, må man konstruere sit rockfelt, og forfatteren beskriver dette som “et fortløbende samspil mellem kunst og konsum, teknologi og musikere, gaden, industrien, fans og bands, medier og musikere” (s. 6). Ingen er glemt i dette sympatiske projekt, men for at kunne forholde sig til denne mængde af aktører må man konstruere et eller andet, der binder feltet sammen. Forordets konstatering af, at det historiske forløb er en fortløbende dialog og symbiose mellem markedet og musikken løser ikke dette problem: hvilket marked taler vi om – og hvilken musik? I denne manglende synliggørelse af, at der er truffet valg, ligger bogens største svaghed. Sine steder bliver fremstillingen derfor temmelig postulerende. Det gælder f.eks. forskellene mellem sort og hvid, der jo også er konstruktioner: Den “hvide slagerpop dominerede radioen og pladesalget med banale tekster, melodier uden danserytme” etc., men rock’n’roll “kunne man både mærke i kroppen, høre på lyden og ydermere se af teksterne” (s. 17) – og det gælder også beskrivelsen af kønnet i rockmusikken, som ikke kun er kvindernes kamp mod traditionelle kønsroller, men er en leg med selve konstruktionen af køn.

Forordets afvisning af pop/rock-dikotomien som uinteressant er ikke heldig. Det, der konstituerer rockmusik er, at den hele tiden forholder sig til et ‘andet’ – heriblandt popmusik eller commercialitet eller marked, eller hvilken fremtrædelse dette andet nu har. Dette kommer til udtryk i bogens noget modstræbende behandling af boybands, som ifølge fremstillingen er anderledes end rockbands, fordi de har en kort levetid og hurtigt glemmes (s. 322). Min

pointe er, at det netop er i disse modsætninger eller møder, at vi bliver i stand til at sige noget karakteristisk om, hvordan rockbegrebet konstrueres.

Per Reinholdt Nielsens force ligger i hans kendskab til de mange forskellige scener. Som rockjournalist har han en solid baggrund for udvælgelsen af sit stof og han ved, hvor de gode historier findes. Man kan imidlertid savne noget mere indholdsmæssigt interessant om musikken. Dels optræder hjemmelavede begreber som "håndspillet musik", "sange, stemt i mol" "bragende guitarbredder" (s. 278, 257, 207) – udtryk og begreber, der alle går igen, og som man godt kan gennemskue meningen af men som ikke siger meget kvalificeret om det musikalske materiale. Her holder forfatteren sig for meget på overfladen. Det musikalske stof er ideologiseret og placeres på sin rette hylde. Men musikalsk interessante sammenstød som f.eks. heavyens romantikinspirerede dyrkelse af virtuosen eller Zappas opgør med den rigide forståelse af hvad en rockmusiker er og kan er nedprioriterede. Det ideologiske kommer også til udtryk i holdningerne til komposition og nodepapir, der beskrives som mistænkelige fænomener, der nærmest dehumaniserer musikken (s. 17). Bogens manglende refleksive niveau betyder, at dens pointer kan synes lidt for uargumenterede og forudsigelige, hvis man er orienteret i faglitteraturen.

Der er uden tvivl mange, der vil have glæde af at læse bogen, for det er rigtigt, at det er den første af sin slags på dansk. Problemet er, at den ikke gør opmærksom på, hvorfra den anskuer sit stof. Vi får en rockens gennemsnitshistorie, hvor alt er søgt placeret med kronologien som skelet. Per Reinholdt Nielsens force ligger først og fremmest i den store viden om medier og deres udvikling og indflydelse. Det er her bogen virkelig bliver interessant og relevant. Afsnittet om den digitale udfordring (s. 167) og bogens afsluttende kapitel om nutidens medieformater etc. er meget informative. Her er synsvinklen klar og man får mange og velgennemtænkte perspektiver med.

Charlotte Rørdam Larsen



Morten Hein

Musik til salg

København: People's Press, 2003

168 pp., illus., incl. 1 CD: *Musik til salg* (jubipro2, LC 542)

ISBN 87-91293-63-4

DKK 399

I et land, hvor der kun skal et salg på 50.000 plader til for at berettige en guldplade, er en bog på 168 sider om pladeindustrien en stor sag. Tidligere kontorchef i Bibliotekstilsynet Morten Hein, som i 1988 var pennefører på en noget tvivlsom rapport om bevaring af det nationale lydarkiv, har skrevet en aldeles fremragende bog, som berører meget mere end det, titlen lover: 100 års udvikling i det danske datterselskab af EMI, som kaldes HMV i daglig tale. Det er ved hjælp af punktnedslag samtidig en udviklingshistorie over gramfonpladens fremmarch i Danmark, med hovedvægten på perioden op til 1959, hvor de såkaldte 78-plader ophørte med at udkomme. Hvis man skal sammenligne bogen med lignende værker, så må det være Leif Ahms *En verden i lyd og billeder* (Lademann, 1972), som handler om radio og TV i Danmark og Peter Martlands *Since Records Began – EMI, The first 100 years* (Amadeus Press, 1997), som handler om EMI-koncernen set fra hovedkontoret i England. Bogen suppleres med en cd med tildels meget sjældne optagelser.

Først det ydre: bogen er i format blot en smule mindre end et album for de tidligere kendte 30 cm plader, og den rummer en righoldighed af arkivfotos. Layoutet er meget professionelt

– man har det bedste næst efter at holde originalerne i hånden. Nogle få billeder er desværre skæmmet af pixellering, dvs. de har været igennem en digital forstørrelsesproces, hvor en analog fotografisk proces ville have været bedre men dyrere. Farvegengivelsen af f.eks. brochurer og pladeetiketter er god, dog er de populære grønne Nordisk Polyphon-plader (s. 41) næsten sorte.

Bogen kører flere parallelle spor: der er beretningen om den meget initiativrige direktør Emil Hartkopp, som var aktiv i perioden 1903-39, og dennes søn Eugen, som havde været repertoirechef fra 1934, og som blev direktør indtil 1956. Der er beretningen om plademarkedet i Danmark som sådan, med andre ord, hvad konkurrenterne lavede, og hvad de store fusioner i 1930'erne betød for markedet. Dette dokumenteres i øvrigt spredt af salgstal og prisangivelser omregnet til nutidskroner. Der er beretningen om to krige, hvor det var vanskeligt at navigere som engelsk selskab, der havde tysk underleverandør. Og endelig er der mere eller mindre spredt, men især i den sidste del af bogen, oplysninger om optageteknikker.

Bogen kan ses under to synsvinkler, fordi den behandler et så specielt og snævert område. Hvis den er skrevet for fagmanden, som i og for sig kender materialet i forvejen, så vil man finde interesse i den anlagte synsvinkel. Hvis vi anser den for at være beregnet på et alment musikinteresseret og pladekøbende publikum, som vil have glæde af at kende sine rødder, så må vi også kunne stole på, at oplysningerne er korrekte, og det er de med få undtagelser. F.eks. viderebefordres myten, at først kom det selvspillende klaver, så kom lydindspilningerne (s. 145). Der var faktisk tale om en helt parallel udvikling. Tilsvarende er det ukorrekt, at Edison benyttede "en anden nål" som afspillenål i sin tinfolie-fonograf. Det var den samme nål. Dette er betydningsfuldt for at kunne forstå den udvikling, der foregik i 1877-78.

Bogens emne er en intim sammenblanding af kultur, teknik og kommercielle forhold, og derfor er det måske undskyldeligt, at begrundelsen for Hartkops klage til hovedkontoret over kvaliteten i 1911 bliver til det rene gætværk (s. 24). Det var ikke manglende opvarmning af optagevoksen, men manglende justering af maskinen, der medførte problemerne. Det kan dokumenteres ved nøje analyse af pladernes overflader (og i øvrigt bekræftes af arkivmateriale hos EMI). Arkivmaterialet viser også, at optageteknikeren Murtagh sammen med Fred Gaisberg efterfølgende optog de første optagelser med Ignacy J. Paderewski i hans hjem i Schweiz.

En længere beretning (s. 16-17), om hvordan man fik Vilhelm Herold overtalt til at indspille for selskabet i 1904, kunne passende have været afsluttet med at fortælle, at Herold var den eneste danske kunstner, som fik royalt (50 øre per solgt plade), foruden betaling per indspilning. I lyset af de mange genudgivelser i årtier derefter var det en god kontrakt for Herold.

Litteraturlisten er fremragende, dog savnes de gennemdokumenterede fortegnelser fra Nationaldiskoteket vedrørende HMV's M-serie (1966) og V-serie (1973), som i kompakt form giver et godt indblik i især genudgivelser 1920-32 af endnu ældre seriøse indspilinger.

Grundlaget for alt arbejde med at analysere et repertoire er de såkaldte diskografiske oplysninger, f.eks. en kronologisk liste over indspilninger foretaget i et bestemt geografisk område, med fulde oplysninger om kunstner, indhold og katalognumre foruden matricenumre, dvs. de interne fabriktionsnumre, som adskiller den ene optagelse fra den anden. I Skandinavien er vi så heldige, at interesserede enkeltpersoner har påtaget sig en stor del af denne opgave, som jo i virkeligheden er at rekonstruere et samlet billede af et pladeselskabs produktion, selv om kilderne måske er ufuldstændige på grund af intern kassation. For Skandinavisk Grammophon har vi diskografier for hele den 'akustiske' periode (optagetragt) fra 1898-1925 samt begyndelsen af den 'elektriske' periode (mikrofon) 1925-34. Den sidste del af perioden op til brug af båndoptager (1952) er kun dækket ukomplet ved specielle diskografier, f.eks. om dansk jazz eller om klassiske plader i DA- og DB-serierne. For den rette person ligger der her en opgave.

Fra en fagmands synspunkt er billedokumentationen rent ud sagt elendig: der mangler i mange tilfælde årstal, og oprindelsen er sjældent angivet. Ved en billedkreditering (s. 167)

tilgodeser man kun det ophavsretsmæssige. Noget tilsvarende gør sig gældende ved fortegnelsen over de 24 spor, der er på den medfølgende cd. Her mangler det, som ellers anses for at høre med til en professionel udgivelse, nemlig nøjagtig optagedato samt matricenummer. Kvaliteten på overføringerne fra 'gammel 78'er' til cd er noget svingende, f.eks. kan man ærgre sig over, at der tilsyneladende ikke har været benyttet et velegnet eksemplar af Gerda Madsens sang fra *Laser og Pjalter*, idet der er tydelige mislyde af digital støjbegrænsning.

Og netop vedrørende Gerda Madsen-indspilningen: hvorfor koncentrere så megen interesse om akkompagnementet (s. 34)? Er det en fornemmelse af, at der blandt læserne er en større interesse i at finde en uventet indspilning af Leo Mathisen? Større end i at få adgang til en skuespillerpræstation, der var forbeholdt de få, som enten havde oplevet Gerda Madsen i stykket på Det ny Teater, eller som selv havde originalpladen? Hendes fremførelse af Brecht og Weill er fuldstændig lige så kunstnerisk værdifuld som Lotte Lenyas originale version. I øvrigt rummer cd'en de tidligste kommercielle indspilninger på dansk (fra 1898) og så punktnedslag i repertoireet helt frem til 2003.

Emil Hartkops initiativrigdom i de tidlige år viste sig blandt andet ved, at han var meget insisterende med f.eks. at få optagehold til landet for at optage de nyeste revyviser, mens de endnu var aktuelle, og det lykkedes: virkelig mange af vore revyer er godt dokumenterede. Så meget større var kontrasten, da de store indspilningssteder i koncernen – London (Hayes) og Berlin – havde fået apparatur til elektrisk indspilning, men ikke kunne rejse med installationen. Fra april 1925 til juni 1929 blev der ikke indspillet revy på Skandinavisk Grammophon, og dermed var dette marked faktisk tabt til Nordisk Polyphon (Nordisk Polyphon var en stærk konkurrent, som blev etableret 1919 som datterselskab af Deutsche Grammophon AG, der under 1. verdenskrig blev konfiskeret og overtaget af Polyphonwerke. Denne historiske sammenhæng er fortrinligt beskrevet i bogen).

Det fremgår ikke af bogen, men i praksis blev de fleste underholdningsmusikplader med dansk musik for harmoniorkester fra 1910 og fremefter optaget centralt i London med baggrund i arrangementer skrevet i Danmark – dette var en koncernrationalisering, men på pladeetiketterne var anført "København".

Bogen afsluttes med et lille overblik over lydarkivtankens udvikling, og her ville det ved omtalen af Nationaldiskoteket i Danmark have været på sin plads at nævne, at det var musikforskeren Herbert Rosenberg, der i perioden 1964-73 havde det formelle ansvar og kontakten til industrien – han havde dog været klassisk indspilningschef på Skandinavisk Grammophon A/S 1946-64.

George Brock-Nannestad



Johannes Brusila, *'Local music, not from here'. The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sunduza* (Finnish Society for Ethnomusicology Publ., 10)
Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology, 2003
254 pp., illus., ISBN 951-96171-6-7, ISSN 0785-2746
EUR 29,50

Den finske musiketnolog Johannes Brusilas arbejde med musikken i Zimbabwe har stået på over længere tid og det bærer indeværende bog tydeligt og positivt præg af. Den er vidende og reflekterende og den forholder sig intensivt til den musikvidenskabelige og musiketnologiske teoretisering gennem de sidste 50 år. Bogen er samtidig hans doktorafhandling og den bygger på ekstensive feltarbejdsophold både i Zimbabwe og i London.

Zimbabwe, som ligger i det sydlige Afrika og som først opnåede selvstændighed fra de hvide *settlers* i 1980, har en relativt velkendt musik, som i hvert fald i vestlige ører er domineret af instrumentet *mbira* – en lamellofon, som findes i et utal af udgaver og i øvrigt kendes i det meste af Afrika. Mbiramusikken har siden den 2. frihedskrig, som i løbet af 1970'erne førtes blandt guerillaer og frihedskæmpere, været et slags ikon for landets musikkultur og har samtidig været feteret i de såkaldte verdensmusikkredse, hvor dens bløde og behagelige lyd – sammen med et vist mål af historiske tilfældigheder – har skaffet Zimbabwe-musikken en ganske særlig plads i det globale musikpublikums bevidsthed. Det er netop denne forhandling omkring begreberne autenticitet, tradition og fornyelse som tages op i Brusilas studie.

Undersøgelsen tager udgangspunkt i ønsket om at diskutere betydningen og definitionerne af begrebet verdensmusik og at anskue den som en diskurs over for tre forskellige musikalske eksempler fra Zimbabwe. Der er, som Brusila selv gør opmærksom på, ikke som sådan tale om en analyse af musikindustrien, men om anvendelsen af et postmoderne musikvidenskabeligt teoriapparat på eksisterende musikforekomster. Afhandlingen bygger derfor i udstrakt grad på gentagne feltophold i Zimbabwe, og de studerede musikeres egne ord står stærkt gennem hele bogen. Det nære og lokale udgangspunkt vægtes bl.a. i erkendelsen af at musikere på verdensmusikscenen netop relateres kraftigt til stedet ('Place') i modsætning til netop den stedløshed, som mainstream-musikken efterhånden signalerer. Der opereres gennem hele bogen med et åbent og nuanceret begrebsapparat, og i tråd med bogens overordnede forståelsesramme er end ikke ordet verdensmusik entydigt defineret.

Bogen er delt op i to dele med hver sin hovedtematik, som diskuteres i forhold til den studerede empiri. I første afdeling er det spændingsfeltet 'traditionel-moderne' og i anden 'lokal-global', og den stringente diskussion bevæger sig direkte mellem det globale verdensmusikmarked og dets skiftende lovmæssigheder og det lokale – her forstået som den enkelte musikers eller gruppes handlinger. Man kunne måske have ønsket sig en minimal indføring i størrelsen Zimbabwes musikkultur, men en sådan findes ikke i afgrænset form i bogen. På den anden side er dette en klar konsekvens af det videnssyn og det perspektiv som anlægges – der må netop i den fremsatte diskurs være direkte og præcis forbindelse mellem den enkelte musikforekomst og den kontekst – her det globale verdensmusikmarked – som udgør polerne i diskursen.

En del af bogens undersøgelsesfelt er spørgsmålet om hvorvidt der sker en homogenisering eller ligefrem vesternisering af verdens kulturer. Et af Brusilas vigtige bidrag til nuanceringen af denne diskussion er hans understregning af et inter-afrikansk udvekslingsniveau. Den traditionelle og noget forandringsforskrækkede tolkning er ellers normalt, at den globale musikbranche med økonomisk center på den nordlige halvkugle tromler lokale kulturer i periferien. Styrken og kontinuiteten i de pågældende musikkulturer har været påpeget før, men her fremhæver Brusila altså den betydende regionale udveksling og udviklingsvej mellem på den ene side de lokale og traditionsbårne musikkulturer og på den anden de moderniserede pan-regionale musikformer, som har gjort Afrika kendt i verdensmusikken – navnlig congolese eller soukousmusikken fra Zaïre/Congo og den sydafrikanske populærmusik.

Teoretisk kommer bogen bl.a. gennem sin imponerende bibliografi omkring det meste af den litteratur, som er skrevet inden for de sidste 20 år, og der trækkes både på internationale og nordiske kilder. Brusila og hans emne befinder sig et sted mellem traditionelle musiketnologiske overvejelser, bl.a. i henvisninger til Paul Berliners etnografi om den traditionelle *mbira*, og populærmusikalske trendsættere som ses i referencer til Richard Middleton og Reebee Garofalo. Men mest vægt har dog den nytænkende og eksperimenterende del af den musiketnologiske forskning eksemplificeret ved Steven Feld, Veit Erlmann og ikke mindst Thomas Turino, som også empirisk ligger emnet nær. Fra Norden, som er fint repræsenteret, trækker bogen navnlig på Krister Malms forskellige arbejder om musikindustrien. Teoretiske diskus-

sioner hos bl.a. Michel Foucault, Ferdinand de Saussure, Anthony Giddens og Ulf Hannerz holdes op overfor den mere populærvidenskabelige fremstilling af emnet, som findes i bøger og tidsskrifter som *Folk Roots* og *Rough Guide to World Music*, og disse kilder bruges med stor indsigt til eksemplificering af bogens diskussion af meninger og holdninger.

Empirien er tæt beskrevet og består ud over analysen af verdensmusikbegrebet og dets historie af de tre case studies. Gruppen Bhundu Boys, som spiller en elektrificeret populærmusik og som har haft relativ succes i vesten, undersøges for de svingninger ud og ind af popularitet, som både ses som havende musikalske, økonomiske og kulturpolitiske årsager. Virginia Mukweshu, som er datter af den i verdensmusikkredse velkendte Stella Chiweshe, bor og arbejder i Tyskland, og hendes musik analyseres ud fra sin klare forhandling af forholdet til traditionsbevarelse. Endelig diskuteres koret og musikgruppen Sunduza, hvis musik er tydeligt relateret til den sydafrikanske mbube-kor tradition. I alle tre cases demonstreres kompleksiteten i den forhandling som kontinuerligt foregår, og som betyder at både den globale musikbranche (som ellers opfattes som en fast størrelse), og de enkelte musikere og producenter til stadighed forandrer strategi og stil i håbet om at slå igennem og på samme tid fastholde identitet og fokus.

Det er derfor helt overordnet set en meget læseværdig bog, som giver et rigtig godt overblik over verdensmusikkens problematikker, og som samtidig er så loyalt og fast forankret i den empiri, som den undersøger. Der er rigtig mange kilder og referencer til forskellige teoretikere og man kunne vel her og der ønske sig en lidt strammere redigering. Også tolkningen af de forskellige tekster kan naturligt diskuteres – jeg for min del synes måske at læsningen af Veit Erlmann er lidt skidt –, men det ændrer ikke ved at der her er kommet en meget kompetent og vigtig bog om et aktuelt og komplekst emne.

Annemette Kirkegaard

Music Reviews



J.P.E. Hartmann, *Symfoni nr. 1 / Symphony No. 1 / Symphonie Nr. 1 Opus 17*, ed. Niels Krabbe (J.P.E. Hartmann: Udvalgte Værker / Selected Works / Ausgewählte Werke, series I, vol. 1). København: Hartmann Udgaven, Det Kongelige Bibliotek, 2002
xxviii, 148 pp., facsimiles, music exx., ISMN M-706763-06-4
DKK 812,50

Dänemarks Musikforschung hat sich in den letzten Jahren mit bemerkenswerter Energie daran gemacht, seine drei führenden Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – Johan Peter Emilius Hartmann, Niels W. Gade und Carl Nielsen – auf neuem Forschungsniveau wissenschaftlich-künstlerisch zu präsentieren. Außerhalb Dänemarks bedeutet diese Präsentation vielfach eine veritable Wieder-, ja Neuentdeckung. Sie sorgt für eine präzisere Sicht auf die europäische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und garantiert einen weitaus besseren Zugriff auf die betreffenden Werke.

Besonders viel Vergessenes dürfte die neue Auswahlsgabe der Kompositionen von Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900) zutage fördern (*Hartmann Udgaven – Udvalgte Værker /*

Hartmann-Ausgabe – Ausgewählte Werke). Reicht Hartmanns Lebenszeit, musikhistorisch gesehen, vom mittleren Beethoven bis zu den frühen Schaffensphasen Schönbergs, Rавels, Bartóks oder Strawinskys, so ist sein Wirken als Komponist, Interpret, Organisator und Pädagoge für Dänemarks Musikgeschichte kaum zu überschätzen.¹ Sein Œuvre umfaßt annähernd 300 Werke, von denen 86 Opuszahlen tragen. Doch lediglich eine Handvoll davon liegt in neueren Editionen vor; der überwiegende Teil ist nur in Drucken des 19. Jahrhunderts oder im Manuskript überliefert. So ist das editorische Engagement der Kongelige Bibliotek København nicht nur berechtigt, sondern dringend geboten. Nachhaltig verdeutlicht das schon der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe*, der die 1835 komponierte 1. *Symphonie g-Moll op. 17* in der revidierten Fassung von (ca.) 1850 enthält. Für den zweiten Band ist die 2. *Symphonie E-Dur op. 48b* vorgesehen, der dem Subskriptionsprospekt zufolge zunächst Klavier- und Kammermusik sowie Hartmanns dritte Oper *Liden Kirsten* folgen sollen. Die Ausgabe gliedert sich in sieben Serien (I: Orchestermusik; II: Kammermusik; III: Werke für Tasteninstrumente; IV: Bühnenmusik; V: Chorwerke; VI: Lieder und Gesänge; VII: Supplement). Über den geplanten oder möglichen Umfang der *Hartmann-Ausgabe* macht der Subskriptionsprospekt keine näheren Angaben. Einer lapidaren Bemerkung im einleitenden Abschnitt *Zur Edition* des ersten Bandes ist zu entnehmen, daß der Fortgang der *Hartmann-Ausgabe* von den jeweils vorhandenen (finanziellen) Ressourcen abhängig ist (S. viii).

Die Edition der 1. *Symphonie*, vorgelegt vom Redaktionsleiter Niels Krabbe, gilt einem Werk, das zwar nicht 'faktisch', doch 'potentiell' ein wichtiges Wort bei der Entwicklung der Gattung Symphonie zwischen Beethoven und Schumann mitzureden hatte. Die erste Fassung von Hartmanns 'Erster' entstand in zeitlicher Nähe zu den 'mittleren' Symphonien Louis Spohrs und Felix Mendelssohn Bartholdys, den zwei Symphonien des frühverstorbenen Norbert Burgmüller und Robert Schumanns ersten Symphonieversuchen – also aus der Zeit vor der Wiederentdeckung von Franz Schuberts großer *C-Dur-Symphonie*, die der Entwicklung der Gattung zwischen 1840 und 1850 so starke Impulse geben sollte. Freilich blieb das Potential von Hartmanns 1. *Symphonie* weithin unentdeckt: Die Kopenhagener Uraufführung im April 1836 scheint auf keine relevante musikkritische Resonanz gestoßen zu sein. Danach brachte Spohr das (ihm gewidmete) Werk zwar im Dezember 1837 in Kassel zur deutschen Erstaufführung, doch weder Mendelssohns Absicht, die Symphonie in Leipzig aufzuführen, noch die Publikationspläne von Hartmanns Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister wurden realisiert. Nachdem 1849 die 2. *Symphonie* uraufgeführt worden war, überarbeitete Hartmann seine 1. *Symphonie* im (oder bis zum) Jahre 1850.² Die Wiedergabe der revidierten Fassung in einem Konzert des Kopenhagener Musikvereins im Mai 1851 war anscheinend die letzte Aufführung zu Lebzeiten Hartmanns. Gegenüber der ursprünglichen, recht konventionellen langsamen Einleitung von 1835 – die Krabbes Edition im *Noten-Anhang* komplett überträgt und durch zwei Farbfaksimilia veranschaulicht – zielte die neu komponierte *Introduction* auf eine weit engere und zugleich individuellere Verknüpfung mit dem Werkganzen; hier klingt nicht nur das Hauptthema des 1. Satzes bereits an, sondern auch das *Andante* und unterschwellig sogar das *Finale*. Trotz mancher Affinitäten zu Spohr, Weber oder Mendelssohn bahnte sich Hartmanns *g-Moll-Symphonie* ihren eigenen Weg von Beethoven – und an Beethoven vorbei – zur romantischen Symphonik: In den Ecksätzen beeindruckt sie mit symphonischem Selbstbewußt-

¹ In jüngster Zeit haben vor allem die Publikationen Inger Sørensens erneut eindringlich darauf aufmerksam gemacht (Inger Sørensen: *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*, København 1999; *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780–1900*, hrsg. von Inger Sørensen, 3 Bde., København, 1999; Bd. 4. *Breve i privat eje*, København, 2002).

² Zwar war Hartmann 1850 nachweislich mit der Revision beschäftigt, doch ist unklar, in welchem Zeitrahmen die vollständige Umarbeitung erfolgte.

sein, aparten harmonischen Schattierungen und einer spannungsvollen Balance aus feingliederiger Thematik und orchestraler Vitalität. Dabei werfen die Ecksätze neben anderen reizvollen instrumentatorischen Details das klangliche Schwergewicht dreier Posaunen in die Waagschale. Das *Andante* ist mit der doppelten Kontrapunktik seines Hauptthemas hintergründiger, als es der scheinbar idyllische Beginn vermuten läßt. Gerade hier, aber auch in den anderen Sätzen stößt man kurzzeitig auf Tonfälle, die später symptomatisch für Bruckner, Mahler oder Dvořák werden sollten. Doch 1851 schien die Zeit über Hartmanns 'Erste' schon wieder hinweggegangen zu sein, so viel hatte sich seit 1835 auf dem Feld der Symphonik ereignet.

Mit der philologischen Seriosität und der organisatorischen Schubkraft eines historisch-kritischen Editionsprojektes erschließt die *Hartmann-Ausgabe* jetzt die 1. *Symphonie* einerseits für die künstlerische Praxis – vor allem dadurch, daß in Verbindung mit dem vorliegenden Band auch Orchesterstimmen publiziert werden. Andererseits wird Hartmanns symphonisches Debütwerk in umfassender Weise für die Forschung verfügbar. Daß diese Impulse auf fruchtbaren Boden fallen, kann man dem engagierten, organisatorisch effektiven Projekt der *Hartmann-Ausgabe* nur wünschen. Schon der noble weinrote Leineneinband signalisiert, wie ernst Die Kongelige Bibliotek das von ihr initiierte Projekt nimmt. Das ansprechende, in der Titelei originelle Layout animiert zur Lektüre der Worttexte; nur die Fußnoten mit ihrer zwar klaren, doch sehr kleinen Schrift könnten manchen Augen Probleme bereiten. Realistisch – das heißt an der erhofften Zielgruppe orientiert – präsentieren sich die Worttexte: Der einleitende Abschnitt *Zur Edition*, die *Introduktion* und Abbildungslegenden werden auf Dänisch, Englisch und Deutsch wiedergegeben, während der *Critical Commentary* am Ende des Bandes nur in englischer Sprache erscheint. Dessen knappe Quellenbeschreibung (*Sources*) sowie der textkritische Kommentar, der Revisionsbericht und Lesartenverzeichnis koppelt (*Editorial Emendations and Alternative Readings*), sind in der Regel problemlos verständlich. Das elegante, zierliche Notenbild, das einen behutsam modernisierten Notentext bietet, ist optisch gut lesbar; dort wo zwei Akkoladen auf einer Seite stehen, wäre vielleicht etwas mehr Zwischenraum zur schnellen Orientierung hilfreich gewesen. Die sechs beigegebenen Farbfaksimilia haben gute Qualität und sind treffend ausgewählt.

Nur ganz am Rande erfährt man übrigens, daß der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* nicht die erste Publikation der 1. *Symphonie* bietet (wenn auch die erste wirkliche Druckausgabe): Im *Critical Commentary* wird am Ende der Quellenbeschreibung (S. 140) als posthume Quelle K eine 1956 von Johannes Willersløv für die Kongelige Bibliotek angefertigte kalligraphische Partiturabschrift angeführt, die – wie der bibliographische Nachweis lakonisch belegt – 1983 im Rahmen der Reihe *The Symphony 1720–1840* im Schwarzweiß-Faksimile veröffentlicht wurde (Garland Publishing).³ Das ist indes der einzige Hinweis auf jene ältere Edition, die immerhin als Indiz posthumer Rezeption gelten kann und einige interessante indirekte Rückschlüsse auf die Hauptquelle der neuen Edition erlaubt.

Doch natürlich ist die spärlich kommentierte Ablichtung einer posthumen Abschrift, wie sie die Garland-Edition bietet, nicht mit Niels Krabbes neuer historisch-kritischer Edition im Rahmen der *Ausgewählten Werke* zu vergleichen. Gerade weil es sich um den Pilotband des neuen, historisch-kritisch fundierten Editionsprojektes handelt, sollte eine Rezension das philologische und editorische Vorgehen zumindest ansatzweise erörtern. Erkennbar wird, so viel sei vorweg gesagt, ein Konzept, das in vieler Hinsicht überzeugt und auch für die weite-

³ *The Symphony in Denmark*, hrsg. von Carsten E. Hatting, Niels Krabbe und Nanna Schiødt (Series F, vol. 6; New York und London: Garland, 1983). Die Garland-Edition, die neben einzelnen textkritischen Hinweisen einige (teilweise mit der *Hartmann-Ausgabe* identische) Schwarzweiß-Faksimilia sowie knappe Angaben über das Verhältnis beider Werkfassungen enthält, nennt den Komponisten übrigens ebenso hartnäckig wie falsch Johan Peter Ernst Hartmann.

ren Bände der *Hartmann-Ausgabe* tragfähig sein dürfte, wenngleich man über einige philologische Grundsätze und gewisse editorische Detailentscheidungen durchaus kontrovers diskutieren kann.

Eine maßgebliche Prämisse der vorliegenden Edition ist, daß die 1. *Symphonie* zu Hartmanns Lebzeiten nicht in den Druck gelangte. Somit entfallen viele Standardisierungen, aber auch Fehlermöglichkeiten, die man bei einem vom Komponisten autorisierten Druck hätte erwarten können. Daß der Band die 1. *Symphonie* in der 1851 erstmals aufgeführten revidierten Fassung wiedergibt, erscheint durchaus angemessen. (Nicht jede Ausgabe kann sich ja den 'Luxus' erlauben, unterschiedliche Versionen eines Werkes separat abzudrucken). Hauptquelle der Edition ist das im 1.-3. Satz abschriftliche, im Finale autographe Partiturmanuskript der revidierten Fassung (Quelle B); dieses fixiert die Änderungen, die Hartmann im Partiturotograph der ersten Fassung (Quelle A) in Gestalt von Korrekturen, Streichungen und Korrekturblättern vornahm, in der Regel bereits reinschriftlich.

Über die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der 1. *Symphonie* gibt Krabbes Einleitungskapitel (*Introduktion*) fundiert Auskunft. Der Herausgeber hat offenbar keine Mühe gescheut, die eher spärlichen Spuren der Entstehung und Rezeption möglichst genau zu recherchieren und präzise aufzuarbeiten. Vereinzelt hätte sich der Text vielleicht minimal straffen lassen, etwa beim teilweise parallelen Bericht über die Anbahnung der Uraufführung in Anmerkung 4 und im folgenden Haupttext (S. xix). Gleiches gilt für die private Rezension, die der Obergerichtsassessor und Amateurcellist Ernst Weis im Mai 1851 nach der Erstaufführung der revidierten Fassung an Hartmann sandte: Seinen Bemerkungen wird wohl doch zu viel Ehre und Platz einräumt, da sie zum Teil fast absurd anmuten – insbesondere die Anregung, Hartmann möge den 1. Satz eliminieren und das Menuett (!) zum Kopfsatz umfunktionieren.

Auch das eigentliche editorische Konzept des Bandes überzeugt in vieler Hinsicht. Viele der von Krabbe vorgenommenen Eingriffe in den Notentext der Hauptquelle wirken zwingend. Sie erklären sich aus offenkundigen Kopistenfehlern (1.-3. Satz) sowie aus Schreibflchtigkeiten bzw. Schreibabbeviaturen des Kopisten oder Komponisten. In all diesen Fällen holt der Herausgeber gewissermaßen die Arbeit nach, die zeitgenössische Lektoren und Stecher, möglicherweise auch Hartmann selbst bei einem Druck des Werkes geleistet hätten. Trotz der relativ knappen Bemerkungen des *Critical Commentary* sind Krabbes Emendationen fast immer gut nachzuvollziehen.

Bei der Dokumentation der unterschiedlichen Werkstadien geht die Edition der 1. *Symphonie* eine Art Mittelweg: Die langsame Einleitung der Erstfassung, die von der *Introduction* der revidierten Fassung vollständig abweicht, sowie die ursprüngliche Version der Posaunenpartien im 1. Satz werden im *Anhang* zum Notentext (S. 132-37) jeweils so vollständig wie möglich dokumentiert. (Leider wird das Einleitungskapitel in allen drei Sprachen von einem irreführenden Verweis durchzogen: Anders als auf S. xii, xvii f. und xxiii fälschlich angegeben, gibt der *Anhang* natürlich nicht Hartmanns *neue*, auf den Beilageblättern von Quelle C notierte und vom Partituropisten in Hauptquelle B übernommene *Introduction* zum 1. Satz wieder, sondern die *ursprüngliche* Einleitung von 1835 aus Partiturotograph A). Dagegen erfährt man zwar im *Introduktions*-Kapitel und im *Critical Commentary* andeutungsweise von zwei weiteren Versionen des *Menuetts* sowie von einem *Andante Sostenuto*, das Hartmann zwischen der ursprünglichen und der definitiven Version des langsamen Satzes komponierte, dann aber verwarf (S. xxii f. mit Anmerkungen 27 und 29; S. 139 f.). Doch werden jene werkgenetischen Stadien weder komplett noch in exemplarischen Notenbeispielen dokumentiert. Wohl aber nennt der *Critical Commentary* abweichende Einzelasarten und kompositorische Detailkorrekturen Hartmanns (evtl. auch anderer Schreiber?) in den Manuskripten der frühen und späten Version.

Gerade weil der editorische Ansatz des Pilotbandes überwiegend so einleuchtend wirkt, soll auf einige Aspekte hingewiesen werden, bei denen Fragen offen bleiben, Diskussionen naheliegen oder Revisionen notwendig sind:

1. BEWERTUNG VON QUELLEN UND REVISIONEN. Im *Critical Commentary* wird wiederholt auf Bleistift-Revisionen in der Hauptquelle B hingewiesen, die aber meist nicht in die Edition übernommen werden. Vergeblich sucht man in der Quellenbewertung des *Introduktions*-Kapitels (S. xxii f.) und im *Critical Commentary* (S. 139, 141) nach einer generellen Bewertung dieser nachträglichen Eingriffe. Von wem stammen sie, könnten sie stammen oder stammen sie keinesfalls? Warum gelten sie überwiegend nicht als authentisch, gelegentlich aber doch? Müssen sie, sofern sie nicht als authentisch gelten, überhaupt detailliert im *Critical Commentary* erwähnt werden?

2. EINSATZ UND ORTHOGRAPHIE DER POSAUNEN. Hartmann hat im *Finale* und wohl auch im 1. Satz den dreistimmigen Posaunensatz ausdrücklich für Alt-, Tenor- und Baßposaune konzipiert und dabei die in einem System zusammengefaßten beiden oberen Parteien im Alt-schlüssel notiert. Krabbe ordnet dagegen die obere Partie der Tenorposaune zu und notiert beide Parteien im Tenorschlüssel (was für die hohe Posaunenpartie unnötig viele Hilfslinien erfordert). Warum wird in der historisch-kritisch fundierten *Hartmann-Ausgabe* die Instrumentenzuordnung und Orthographie Hartmanns, die auch heute keinesfalls ungewöhnlich ist, überhaupt geändert? (Moderne textkritisch-praktische Ausgaben verwenden die Altposaunen-Notation bei Werken Beethovens, Mendelssohns oder Schumanns ja problemlos, während bei zahlreichen anderen Komponisten die Tenorschlüssel-Notation dominiert und sich die Tenorposaune in der heutigen Orchesterpraxis weithin durchgesetzt hat). Und warum vermerkt der *Critical Commentary* Krabbes Änderung gegenüber der Hauptquelle nur für das *Finale* (S. 146), nicht aber für den 1. Satz?⁴

3. MISCHUNG VON QUELLEN UND FASSUNGEN. In einigen Fällen scheinen Krabbes philologische Prämissen und sein konkretes editorisches Vorgehen im Widerspruch zueinander zu stehen. Das gilt beispielsweise für die Posaunenpartien des 1. Satzes. Mit Recht weist der *Critical Commentary* darauf hin, daß Hartmann den Posaunensatz in der revidierten Fassung gegenüber der Version von 1835 erheblich vereinfachte (S. 141). Da die ursprünglichen Posaunenpartien im Notenanhang auf S. 136f. mitgeteilt werden, kann man sich ein genaues Bild von der Umgestaltung machen, die, wie Krabbe schlüssig darlegt, in einem heute verschollenen Korrekturmanuskript erfolgt sein muß (S. 141). Gerade weil frühe und späte Fassung eindeutig zu unterscheiden sind, wirkt es irritierend, daß Krabbes Edition den Rhythmus der Posaunenpartien in sechs Takten des 1. Satzes dann doch nicht gemäß der Hauptquelle wiedergibt, sondern – “by analogy with the other brass parts, ob. cl., and fg.” – dem frühen Partiturautograph A folgt (siehe S. 141, Generalbemerkung zum 1. Satz). Denn in der Fassung von 1835 waren die Posaunenpartien rhythmisch oft erheblich mobiler konzipiert und orientierten sich vielfach an den übrigen Bläsern. Genau das aber muß der Komponist später für klanglich überzeugend, ja für instrumentationsästhetisch inadäquat⁵ gehalten haben. Indem die

⁴ Die *Hartmann-Ausgabe* folgt dabei den Änderungen der Garland-Edition. Bei den Hörnern behält der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* dagegen die ‘alte’ Vielfalt der Stimmungen (G, B basso, Es, C, F) bei.

⁵ Die im 18. Jahrhundert primär mit sakralen oder musikdramatischen Konnotationen verknüpften Posaunen hatten sich in der Symphonik nach 1800 gerade emanzipiert (was später auch auf die Orchesterbesetzung mancher Klavierkonzerte ausstrahlte).

Hartmann-Ausgabe in diesen Takten Hartmanns konsequente Reduktion der Posaunenpartien ignoriert, mischt sie nicht nur verschiedene Quellen, sondern auch beide Fassungen der 1. *Symphonie*. (Eine solche Mischung ist qualitativ etwas völlig anderes, als wenn eine offensichtlich fehlerhafte Lesart der Hauptquelle aufgrund der an jener Stelle kompositorisch identischen Erstfassung korrigiert würde.) So verläßt Krabbes Edition in diesem Punkt ihre 'philologische' Argumentationsbasis, die mit der Wahl der revidierten Fassung prinzipiell alle Änderungen zu akzeptieren hatte, die der älter gewordene Hartmann für notwendig hielt. Statt dessen konstruiert der Herausgeber punktuell eine virtuelle dritte Version, die er (subjektiv) anscheinend für 'besser', das heißt für instrumentatorisch einheitlicher (und wohl auch effektvoller) hält, die aber nicht philologisch begründbar ist. Dem Problem vorschneller Quellenmischung begegnet man auch am Ende des *Andante*. Hier wird in Krabbes Edition eine dynamische Angabe aus den abschriftlichen Orchesterstimmen der revidierten Fassung (Quelle I) übernommen, die sich weder in der Hauptquelle noch im Partiturotograph der frühen Version findet: Die *p*-Anweisung der abschriftlichen Hornstimmen für T. 68/69 bricht aus dem *pp*-Niveau aus, das die Partiturquellen der alten und neuen Fassung *allen* Instrumenten vorgeben.⁶ Sicherlich kann bei einer Aufführung des Satzes eine subtile Hervorhebung der motivisch profilierten Hornpartien sinnvoll sein. Doch unter philologischem Blickwinkel wäre im *Critical Commentary* zunächst prinzipiell zu definieren, wie entsprechende Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen zu erklären und zu bewerten sind: War die Manuskriptvorlage der Orchesterstimmen mißverständlich? Oder handelt es sich möglicherweise um handschriftliche Nachträge des Komponisten, bestimmter Spieler oder eines Dirigenten in den Stimmen? Wie steht es in Hartmanns 1. *Symphonie* generell um die Zuverlässigkeit der Orchesterstimmen? Daß handschriftliche bzw. gedruckte Orchesterstimmen zusätzliche oder abweichende Spielanweisungen enthalten können, ist ein in der Musik des 19. Jahrhunderts durchaus bekanntes Phänomen. Gerade historisch-kritische Ausgaben müssen sich mit der Frage auseinandersetzen, ob oder inwieweit Divergenzen zwischen Stimmen und Partitur auf Versehen zurückgehen oder eine vom Komponisten intendierte bzw. gebilligte Aufgabenteilung zwischen 'vereinheitlichter' Partiturbezeichnung und prophylaktisch 'überbezeichneten' Stimmen reflektieren.⁷ Während im genannten Beispiel die motivische Profilierung der Hornpartien in den Orchesterstimmen durch das von der Hauptquelle abweichende *p* 'individuell' unterstrichen wird, ist sie aus dem 'strukturellen' Gesamt-Notenbild der Partitur auch ohne dynamische Sonderbezeichnung zu ersehen. So ist es nicht unproblematisch, wenn Krabbes Edition beide Quellentypen hier ohne weiteres vermischt, indem sie das 'individuelle' Orchesterstimmen-*p* (das gleichsam "*quasi piano*" bedeutet) ins 'strukturelle' Notenbild der neuen Partituredition importiert. Dadurch wird den Partiturlesern suggeriert, die Hornpartien sollten den *pp*-Bereich des übrigen Orchestergefüges ausdrücklich verlassen, was offenbar nicht Hartmanns Intention war. Eine reine Lesartenbeschreibung im *Critical Commentary* wäre philologisch weniger heikel gewesen.

4. PROBLEMATISCHE EDITORISCHE ANGLEICHUNGEN. Zweifellos sind die allermeisten editorischen Eingriffe, die Krabbe gegenüber dem Notentext seiner nicht immer konsequent

⁶ Sie wird in T. 69 (Schlußtakt) durch die ebenfalls aus Quelle I übernommene *pp*-Anweisung aufgehoben.

⁷ In diesem Fall müßten sie auf Anweisungen während der Proben oder auf eine nachträgliche gezielte Überarbeitung der Stimmen zurückgehen. Ein Komponist wie Johannes Brahms ließ solche Divergenzen mitunter gezielt zu, um einerseits das Partiturbild möglichst klar und einheitlich zu belassen und andererseits in den separaten Stimmen warnende, intensivierende oder spieltechnisch differenzierende Hinweise zu geben. In den Editionen der neuen *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (München, 1996 ff.) wird darauf ausdrücklich hingewiesen.

bezeichneten Hauptquelle B mit Hilfe korrigierender Referenzquellen oder ‘per analogiam’ vornimmt, absolut notwendig und überzeugend. Gelegentlich aber geht der Herausgeber bei der editorischen Angleichung *sehr* oder *zu* weit. Es mag noch Geschmackssache sein zu entscheiden, ob manche Wiederholungen bereits gültiger Dynamikangaben per analogiam in der vorliegenden Edition nicht zu einer allzu kleinschrittigen, redundanten dynamischen Bezeichnung führen (siehe etwa auf S. 81 die editorische Ergänzung des redundanten *p* in T. 7 des *Finales* für Flöten, Klarinette 1 und obere Streicher analog den Takten 1 und 3-4; vgl. *Critical Commentary*, S. 146⁸). In anderen Fällen ist die Konstellation problematischer, vor allem wenn die Argumentation in die Nähe zirkelhafter Logik gerät. Dies gilt etwa für die Änderung der Artikulation in den Takten 16ⁱⁱ und 60ⁱ des *Menuetto* (Notentext, S. 65 und 70; *Critical Commentary*, S. 145 f.): Für T. 16ⁱⁱ wird das relativ konsequente Hauptquellen-Staccato der Violinen durch die Tenuto-Artikulation der Frühversion (Quelle A) ersetzt und das Tenuto daraufhin per analogiam für die in der Hauptquelle ohne Artikulation notierten Klarinetten ergänzt; in T. 60ⁱ erfolgt die Änderung der Artikulation für Klarinetten und alle spielenden Streicher dann lediglich in purer Analogie zum Eingriff in T. 16ⁱⁱ. Doch dieser Änderungskomplex steht auf schwachen Füßen: Gegen ihn spricht einerseits die Problematik der Quellen- und Fassungs-mischung. Andererseits führen Krabbes Eingriffe zu artikulatorischer Inkonsistenz des Notentextes, weil im motivisch parallelen Takt 20 für Fagotte, Bratschen, Celli und Kontrabässe das Staccato stehen bleibt.

Das letztgenannte Beispiel liefert ein erstes Indiz dafür, daß manche per analogiam vorgenommenen Angleichungen sich als problematisch erweisen, wenn man sie aus der *philologisch-analytischen* Perspektive betrachtet – das heißt: wenn man bei der philologischen Problem-Anamnese den motivisch-thematischen, satztechnischen und spieltechnischen Kontext mitbedenkt. (Eine *philologisch-analytische* Argumentation führt sicherlich nicht automatisch zu ‘besseren’ editorischen Ergebnissen, kann aber einer vorschnellen Nivellierung des Notentextes vorbeugen.) Drei Beispiele seien genannt:

a. In T. 60ⁱⁱ des *Menuetto* notiert die Hauptquelle für Klarinette 1 einen Ganztaktbogen, den der Herausgeber ändert und analog der Bratschenpartie erst mit der 2. Note beginnen läßt (Notentext, S. 70; *Critical Commentary*, S. 146). Das wirkt nur auf den ersten Blick plausibel. Denn daß der Legatobogen der Bratschen erst mit der zweiten Note beginnt, ist offenbar durch die Tonrepetition am Taktbeginn bedingt, die sich in der Klarinettenpartie nicht findet. Eine Bogendivergenz zwischen beiden Partien wäre also durchaus ‘legitim’. Daher sollte der Herausgeber entweder ein stärkeres Argument für seine Bogenänderung als das der (scheinbaren) Analogie bringen – oder auf eine Angleichung verzichten.

b. Aus *philologisch-analytischer* Perspektive könnte man ausgiebig über Krabbes Bogenkorrekturen für Flöte, Violinen und Bratschen in den Takten 23/24-25 des *Andante* und über die editorische Behandlung von Bögen in den Paralleltakten 50/51-52 diskutieren: Nimmt Krabbe beispielsweise dadurch, daß er die Bögen von T. 23/24-25 an die Anfangstakte anpaßt, eine notwendige Korrektur vor? Oder nivelliert er Artikulations-Unterschiede, die aus der motivischen Abspaltung und Variantenbildung im Satzverlauf zu erklären sind?⁹

c. Im *Finale* ergänzt der Herausgeber beim Übergang T. 20/21 für Oboen, Klarinetten, Fagotte und Bratschen jeweils einen Legatobogen in Analogie zu Flöte 2; entsprechend verfährt er im Übergang T. 24/25 mit den Oboenpartien (nicht aber mit den Fagotten!). Doch ist das, was der Herausgeber analog artikulieren möchte, kompositorisch überhaupt analog? Skepsis

⁸ Der *Critical Commentary* bleibt hier ungenau, weil bei der Instrumentenangabe “str.[ings]” das abweichende Kontrabaß-*pp* weder berücksichtigt noch erörtert wird (vgl. das Pauken-*pp*).

⁹ Immerhin erscheint das kantable Hauptthema in T. 56/57 ff. sogar in einer Staccatovariante.

ist erlaubt. Denn Flöte 2, die Krabbe als editorischen Orientierungspunkt für den Eingriff nennt, imitiert in T. 20/21 das absteigende Sekundmotiv, das Oboen, Klarinetten und Fagotte einen Takt zuvor präsentiert hatten (T. 19/20). Das heißt: Flöte 2 spielt in T. 20/21 gar nicht das gleiche wie Oboen, Klarinetten und Fagotte, die das absteigende Motiv des vorangehenden Taktüberganges bereits in die Gegenrichtung weiterführen. Warum aber sollten sie das nicht *ohne* Legatobogen tun? Die Frage ist nicht rhetorisch, sondern von einiger *philologisch-analytischer* Brisanz. Denn der gesamte motivisch-thematische Prozeß, der in T. 17/18-18/19 beginnt und in T. 45-51 vorläufig kulminiert (ohne dort schon abgeschlossen zu sein), entwickelt immer wieder neue Varianten des markanten 'fugatohaften' viertönigen Unisonomotivs. Diese Varianten betreffen ausdrücklich auch die Artikulation, da die Takte 17/18 f. ganz ohne Bögen, T. 53/54 f. dagegen mit zwei Bögen und T. 19/20 f. mit genau der 'gemischten' Artikulation notiert sind, die in T. 45-47 und 49-51 ausdrücklich bekräftigt wird! Auch hier gerät der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* in Gefahr, die differenzierte kompositorische Feinstruktur von Hartmanns 1. *Symphonie* in der Artikulation zu nivellieren, ja zu verfälschen. Die Gefahr ist einerseits philologisch zu begründen, weil der Eingriff ohne überzeugende Fundierung durch die Quellen erfolgt. Andererseits ist sie analytisch zu erhärten, weil Krabbes Argumentation einseitig homophon-vertikal ausgerichtet ist und die kontrapunktisch-horizontale 'prozessuale' Dimension vernachlässigt. Unter *philologisch-analytischem* Blickwinkel erscheint im genannten Fall wohl nur Krabbes Bogenergänzung für die Bratschenpartie in T. 20/21 zwingend, zumal sie durch den Sequenzierungstakt 24/25 legitimiert wird. Die gleichen Einwände gelten natürlich für die vom Komponisten nicht ausgeschriebenen¹⁰ Repräsentakte T. 292/293 (während die Edition in T. 296/297 für die Oboen keinen Bogen ergänzt – aus Sicht des Herausgebers wohl versehentlich, nach Meinung des Rezensenten indes zu Recht).

5. CORRIGENDA. Irrtümer oder editorische Unschärfen finden sich im vorliegenden Pilotband relativ selten. So verstehen sich die folgenden Corrigenda als ausgewählte Hinweise zur Optimierung einer wichtigen Edition. Im Notentext fällt als kleine redaktionelle Unebenheit die unterschiedliche Behaltungs-Orthographie der Oboenpartien in den Paralleltakten 19-21 und 291-93 des *Finales* auf (S. 82, 113), die schon deshalb nicht plausibel ist, weil die Hauptquelle die Repräsentakte für die Oboen ja gar nicht ausnotiert. Daß aus einigen Bemerkungen des *Critical Commentary* nicht oder nicht eindeutig hervorgeht, welcher Zustand vom Herausgeber emendiert oder vom Komponisten korrigiert wurde (S. 143, T. 191-96, Pauken; S. 144, T. 269, Klarinette 2; S. 148, T. 399, 401, Ob. 2 bzw. Klar. 2), dürfte ebenso auf Versehen zurückzuführen sein wie einzelne Schreib- und Setzirtümer (beispielsweise S. 144, T. 274-76, Flöte 2: Notenbeispiel mit falscher Generalvorzeichnung; S. 147, T. 64, Posaune 1: rhythmisches Notenbeispiel irrtümlich ohne Verlängerungspunkte). Zwei Corrigenda betreffen die gut lesbaren, kompetenten Übersetzungen: Daß im *Critical Commentary* das Akzentzeichen > stets mit "marcato" (statt mit "accent") übersetzt wird, entspricht weder englischer noch amerikanischer Terminologie. Und während die dänische *Indledning* in Fußnote 27 bei den Streicherstimmen-Exemplaren von Quelle I zutreffend von "pult" 1, 2, 3 usw. spricht, ist das englische "ex." (= "exemplar"?) vielleicht schon mißverständlich und das deutsche "Bsp." ("Beispiel") eindeutig verfehlt. Fraglich ist zudem die Übertragung von Hartmanns Korrekturhinweis auf der gestrichenen Seite 69 des frühen Partiturautographs A: Statt der Lesart *see de 5 Tacter paa det løse Pagina* sprechen Schriftbild und Grammatik eher für: *see de 5 Takter paa det løse Papiir* (siehe Faksimile, S. xxv, Legende; *Critical Commentary*, S. 145, Bemerkung zu T. 46-60). Inhaltlich läßt sich Krabbes 'richtigstellende' Anmerkung 26 in der *Introduction* (S. xxii) insofern

¹⁰ Siehe *Critical Commentary*, S. 147, Bemerkung zu T. 280-316.

ein wenig relativieren, als im 19. Jahrhundert bei der Diskussion mehrsätziger Werke oft nicht die reale Satzbezeichnung, sondern der *Satztypus* gemeint war, wenn in Briefen oder Rezensionen von bestimmten Sätzen die Rede war: “Adagio” war in solchen Fällen also die Sammelbezeichnung für einen langsamen Satz, während “Rondo” das Finale bezeichnete.

Sicherlich kann man die in dieser Rezension angesprochenen philologischen Problemfälle kontrovers diskutieren. Doch das spricht nicht gegen den ersten Band der begrüßenswerten *Hartmann-Ausgabe*. Vielmehr lohnt sich die Diskussion über die adäquate editorische Aufarbeitung von Hartmanns 1. *Symphonie* in doppelter Hinsicht: Sie gilt einem historisch-ästhetisch ehrgeizigen, anregenden, gehaltvollen Werk aus einer fruchtbaren Gärungsphase ‘romantischer’ Symphonik. Und sie betrifft den attraktiven, gewichtigen Pilotband eines bedeutsamen Editionsprojektes. Viele der editorischen Aufgaben, die dem Herausgeber von den Werkquellen auferlegt werden, hat Niels Krabbe überzeugend gelöst. Doch sollte die *Hartmann-Ausgabe* einige editorische Entscheidungsverfahren überdenken. Dies betrifft vor allem das Verhältnis der Fassungen und Quellen, die Frage, inwieweit die einzelnen Partien und Phasen eines kompositorischen Satzes aneinander anzugleichen oder zu differenzieren sind, sowie die Dokumentation ursprünglicher und zwischenzeitlich gültiger Werkstadien. Damit würden das philologische Konzept und die editorische Argumentation noch transparenter, konsequenter und problembewußter.

Michael Struck



Johann Schop

Erster Theil newer Paduanen, ed. Arne Spohr (Recent Reseaches in the Music of the Baroque Era, 125). Middleton, Wis.: A-R Editions

xv, 179 pp., facsimiles

ISBN 0-89579-523-X

USD 90

Among the most recent volumes published by A-R Editions in their series, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, is Johann Schop's *Erster Theil newer Paduanen* of 1633 (reprint 1640). Though some of his music has appeared in modern but unsatisfactory editions, this is the first complete modern edition of Schop's instrumental music.

Besides the music the volume includes a detailed introduction to the composer, a critical report and an explanation of the editorial policy. There are also illustrations including the title page, dedication and preface of the cantus part of the 1633-edition, the preface and the first part of the bassus generalis from the 1640-edition, and a very nice portrait of Schop from his *Erster Theil geistlicher Concerten* (1644).

Johann Schop (c. 1590-1667) probably learned the musical trade from his father who was a city wait in Hamburg. He was later apprenticed in the Hamburg Ratmusik. As was customary Schop played several different instruments, though he later became more famous as a violinist. The editor, Arne Spohr, suggests that Schop might have studied with William Brade, a famous English (or possibly Scottish) string player working at various courts and in various cities on the continent. He served, among others, Christian IV during at least two periods and was employed at the Hamburg Ratmusik. The Danish chapel royal was famous and of the highest standard and employed numerous foreign musicians and composers such as John Dowland, Heinrich Schütz, Gabriel Voigtländer and Thomas Simpson. Schop, too, joined Christian IV's chapel, at least for two periods: 1615-19 and – according to Mattheson (*Grund-*

lage einer Ehren-Pforte, Hamburg, 1740) – for the wedding festivities of the prince-elect in 1634, when Schütz was appointed *Kapellmeister* in Copenhagen. In this context one of the illustrations (the portrait of Schop 1644) is very interesting. Although it is not mentioned in the introduction, the portrait shows an interesting detail which seems to confirm that the ‘Johan Skopp’ mentioned in the letters of Christian IV in 1634 receiving gifts might indeed be Johann Schop: in the illustration Schop is wearing a small portrait (‘kontrafej’) looking very much like the Danish king. According to the letter, the gifts which Schop (or ‘Skopp’) received were 100 Daler and a small portrait of Christian IV. This indicates that Schop’s presence at the royal wedding festivities was very much appreciated.

Unfortunately not much music from this period in Denmark has survived, but it is certainly possible that Schop’s music was played at the Danish chapel royal – especially bearing in mind that the *Erster Theil* appeared in 1633 and the wedding took place the following year. However, the collection’s rather conservative repertoire might be better explained if we suppose that it gathered instrumental music played at the court when Schop was there in 1615–19. The music should also be seen in a broader context including, for instance, the music of Dowland, Brade and Simpson as well as of the ‘Danish’ composers Melchior Borchgrevinck, Benedict Grep and Matthias Marcher: some of their music appeared in various collections printed in Hamburg during the first three decades of the seventeenth century. Intriguingly, the musical ties between Hamburg and Copenhagen were very close despite Christian IV’s political disagreements with Hamburg.

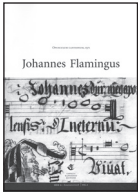
In this collection Schop employs two distinct compositional and instrumental styles which are reflected in the use of different clef-combinations: one named the *chiavette* (high clefs) and the other *chiave naturale* (low clefs). The high clef-combination was associated with *strumenti acuti* (for example, violins) and rapidly became related to the emerging, more virtuosic Italianate music such as canzone. The low clef-combination was associated with *strumenti choristi* (for example, viols) and the stylised pavans and galliards often found in English consort music. The distinction between a conservative, polyphonic style written in a low clef-combination and the modern virtuosic style in a high clef-combination is already apparent in Dowland’s *Lachrimae* (1604), and seems to have been developed at the Danish court around 1600. This can be seen later in music published subsequently in Hamburg.

The modern edition of Schop’s *Erster Theil*, admirably supported by contextual and critical commentary, will make this music more accessible and hence easier to play and study. One might hope that the edition will serve to prompt new research on Schop’s time in Copenhagen which has been rather neglected.

Peter Hauge



Ludwig Senfl, *Motetter / Motetten / Motets*, ed. Ole Kongsted (Capella Hafniensis Editions Serie A: Renaissancemusik, 1). København: Capella Hafniensis Editions in cooperation with The Royal Library, 2001 xiii, 48 pp.
ISMN M-706785-00-4
DKK 150



Johannes Flamingus, *Opusculum cantionum*, 1571, ed. Ole Kongsted (Capella Hafniensis Editions Serie A: Renaissancemusik, 2). København: Capella Hafniensis Editions in cooperation with The Royal Library, 2002 xiv, 116 pp.
ISMN M-706785-01-1
DKK 250

Founded in 2000, Capella Hafniensis Editions publishes music from the Renaissance to the present in editions suitable for both scholars and performers. Series A is devoted to vocal music of the Renaissance and early Baroque from the Baltic, a region that has attracted much scholarly interest in recent years. The inspiration for the geographic focus dates back to 1994 with the start of a research project at The Royal Library, Copenhagen, on court cultures of the Baltic and their connections with the Danish court in the sixteenth century. These connections were close with the constant flow of musical, artistic, and cultural traffic. The series opens with two volumes, both edited by Ole Kongsted, of sacred music by Ludwig Senfl (c. 1486–1542/43) and Johannes Flamingus (fl. 1565–73), composers whose music survives in sources from northern Germany, Scandinavia, and the Baltic. Forthcoming volumes include music from the courts of Gottorp, Wismar, Danzig, Königsberg, Åbo, and the Danish courts of Frederik II and Christian II, III, and IV.

The inaugural volume includes a total of five motets by Ludwig Senfl, a composer whose international career was marked by long periods of service at the courts of Emperor Maximilian I and Duke Wilhelm of Bavaria. There are new editions of three of Senfl's motets: *Non moriar, sed vivam* (Universitätsbibliothek, Königsberg) and the two Marian settings, *Alma redemptoris mater* (Det Kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. Samling 1872, 4^o) and *Ave, Rosa sine spinis*.¹ *Non moriar, sed vivam* is known as the first of Senfl's two 'Luther motets', composed in honour of the reformer in 1530. Kongsted's edition improves upon Joseph Müller-Blattau's earlier transcription by adjusting the text underlay; Kongsted also doubles the note values.² For the Marian motets, Kongsted remains faithful to earlier editions, but adds text to all voices of *Alma redemptoris mater* to aid reading in performance.³ Kongsted's edition is an improvement for performers, but the real value of this volume is the first appearances of *Sic Deus dilexit mundum* (transmitted anonymously in the Schallreuter Codex, Zwickau, Ratsschulbibliothek MS LXXIII and with an attribution to Senfl in Rostock, Universitätsbibliothek MS Mus.

¹ *Ave, Rosa sine spinis* survives in two sixteenth-century manuscripts from Munich and Stuttgart, respectively, and in two printed editions, RISM 1537/22 and RISM 1539/32.

² For the transcription, see Joseph Müller-Blattau, 'Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg', *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 6 (1923–24), 235, 416.

³ A modern edition of *Alma Redemptoris Mater* appears in Henrik Glahn (ed.), *Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541)* (Dania Sonans, 5; Copenhagen, 1986), 121–35; for the edition of *Ave, Rosa sine spinis*, see Walter Gerstenberg (ed.), *Ludwig Senfl: Sämtliche Werke*, Bd. XI (*Motetten, Fünfter Teil, Liturgische und allgemeingeistliche Motetten I*; Wolfenbüttel and Zurich, 1974), 38–47.

Saec. XVI, 52) and *In pace in idipsum* (also from the Schaleuter Codex), which Kongsted argues was the second of Senfl's 'Luther motets'.⁴ With the first modern edition of these two motets, scholars can evaluate their position within Senfl's *œuvre* and reassess the status of *In pace in idipsum* as a 'lost' work.⁵

The second volume in the series features a Latin Mass and six Latin and four Low German motets by Johannes Flamingus, who was appointed director of music for Duke Johann Albrecht I of Mecklenburg in Schwerin in 1571. Flamingus remained at the Lutheran court until 1573; he is recorded as cantor in Zwickau later that year. The autograph copies of his 'opusculum cantionum', a collection of one 5-voice Mass and ten motets for 4-6 voices, survive at the University Library, Rostock in six partbooks dated 1571 (D-Rou, shelfmark Mus. Saec. XVI, 19). The volumes bear a dedication to Flamingus' patron, Duke Johann Albrecht I, who is honoured in the Mass itself: the Quinta vox repeats the text 'Vivat Joannes dux megapolensis in aeternum', which becomes a canon with the Sexta vox in the final 6-part Agnus Dei. Taken together, the Mass and motets may have formed a liturgical cycle celebrating the end of the Seven Years' War between Denmark and Sweden. The appearance of this music in a modern edition offers the opportunity for new research and performance of music that highlights the intersection of religion and politics in northern Europe.

The editorial principles of both editions are detailed in the first volume (pp. 46-48). The original clef, signature, mensuration, and initial note precede each piece; the range of each voice part is indicated after the modern clef sign. Text underlay is given for each voice part. Accidentals that do not appear in the original source are given in brackets. Square brackets indicate ligatures in the original notation; modified square bracket (unjoined) imply coloration in the original. Signs indicating text repetition in the original are replaced by the text printed in italics. In matters of orthography and word-division, Kongsted follows the *Grduale Romanum*. There is a brief critical commentary (far less extensive than that for Senfl's *Sämtliche Werke*) for each piece that notes changes from earlier editions and/or the original manuscript and printed sources. It is disappointing that translations are not provided in any language. The layout of the music is visually appealing, but the spacing between systems is cramped at times. With the exception of images on the cover, there are no illustrations of sources. Facsimile-reproductions (a customary feature of scholarly editions) of music or dedications would help inform the history of the sources of this music.

Capella Hafniensis Editions is an important series for music libraries, performing ensembles, and scholars of Renaissance music. The first two volumes attest to the cultural exchange and transmission that characterized artistic production and consumption in the sixteenth century. The availability of music of the Baltic world will no doubt draw increased attention to the significance of this region as a meeting point for the exchange of ideas and cultural influence in the early modern period.

Susan Lewis Hammond

⁴ Ole Kongsted, 'Ludwig Senfls Luther-motetter. En forskningsberetning', *Fund og Forskning*, 39 (2000), 7-41.

⁵ The entry for Senfl in *The New Grove* refers to *In pace in idipsum* as 'lost', Martin Bente and Clytus Gottwald, art. 'Senfl, Ludwig', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn. (London, 2001), xxiii, 79-87.

Bibliography 2003

The bibliography is primarily based on questionnaires. It has a dual purpose: to register on the one hand the scholarly work of Danish musicologists, and on the other the publications of music researchers from abroad dealing with Danish music. It includes only titles published in the year with which the bibliography is concerned, as well as addenda to the bibliography for the preceding year. As a rule the following types of work are not included: unprinted university theses, newspaper articles, reviews, CD booklets and encyclopaedia entries.

I. BIBLIOGRAPHICAL PUBLICATIONS

Jensen, Anne Ørbæk, 'Bibliografi 2002', *Dansk Årbog for Musikforskning*, 30 (2002), 135-44.
Petersen, Kirsten Flensburg, 'Carl Nielsen Bibliography 1985-1995', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 169-80.

II. YEARBOOKS, CONFERENCE REPORTS, FESTSCHRIFTEN, ANTHOLOGIES ETC.

Carl Nielsen Studies, 1 (2003), ed. David Fanning, Daniel Grimley, and Niels Krabbe (Copenhagen: The Royal Library, 2003), 188 pp.
Dansk Årbog for Musikforskning, 30 (2002), ed. Michael Fjeldsøe, Thomas Holme Hansen, and Morten Michelsen (København: Dansk Selskab for Musikforskning / Danmusik, 2003), 147 pp.
Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, 8 (2000-2002), ed. Lisbet Torp (København: Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, 2003), 90 pp.
Musik & Forskning, 28 (2003), ed. Peter Woetmann Christoffersen, Niels Martin Jensen, and Søren Møller Sørensen (København: C.A. Reitzel's Forlag, 2003), 136 pp.

III. MUSICAL HISTORY

GENERAL

Gads musikleksikon, ed. Finn Gravesen and Martin Knakkegaard, 2 vols. (i: *Navnedel*, ii: *Sagdel*; København: Gad, 2003), 1759 pp.
Jensen, Niels Martin, *Kompendium til dansk kompositionsmusiks historie – en oversigt, en bibliografi og et tilleg om informationssøgning*, rev. edn. (Copenhagen: Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 2003), 42 pp.

BEFORE c. 1600

Christensen, Louis, 'When does the Music History of the Nordic Countries begin?', *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger*, 42 (2003), 7-21.
Christoffersen, Peter Woetmann, 'Hvad enhver kordreng skal kunne. Betragtning af motetten *Ut Phebi radiis* af Josquin Desprez', *Musik & Forskning*, 28 (2003), 97-118.
Christoffersen, Peter Woetmann, 'Kirkemusik i stramme tøjler. Om alternatim-messer til Santa Barbara i Mantova', *Dansk Årbog for Musikforskning*, 30 (2002), 9-50.
Kongsted, Ole, '"Confirmatio Fratrum per Manuum Appositionem". Listen over medlemmer af Collegium Vicariorum Perpetuorum in Ecclesia Roskildensi 1552-1668 i Det Kongelige Bibliotek: Ny Kgl. Samling 718, fol. og dens musikhistoriske betydning', *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger*, 42 (2003), 51-67.
Troelsgaard, Christian, 'A List of Sticheron Call-Numbers of the Standard Abridged Version of the Sticheron. Part I (The Cycle of the Twelve Months)', *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin, Université de Copenhague*, 74 (2003), 3-20.

C. 1600 TILL c. 1910

- Andersson, Greger, 'I stadens tjänst. Musikens vandringar i Östersjöområdet', in Janis Kreslins, Steven A. Mansbach, and Robert Schweitzer (eds.), *Gränsländer. Östersjön i ny gestalt* (Armémuseum, Meddelande 61-62 (2001-2002); Stockholm: Armémuseum, 2003), 237-56.
- Brincker, Benedikte and Jens Brincker, 'I nationens tjeneste', *Musik & Forskning*, 28 (2003), 61-76.
- Dirksen, Pieter, 'Dietrich Buxtehude and the choral fantasia', *GOArt research reports*, 3 (2003), 149-65.
- Fellow, John, 'Fra Eroica til Semplice. Fra den unge Beethoven til den ældre Carl Nielsen', *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*, 16/2 (June 2003), 53-63.
- Glahn, Benedicte Egede, 'Lange-Müllers hovedpine – hvad kom den af?', *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*, 16/2 (June 2003), 3-10.
- Hansen, Jette Barnholdt, 'Dramma per musica eller musica per dramma? Mozarts *Idomeneo* – en *seria* som musikalsk opus', *Dansk Årbog for Musikforskning*, 30 (2002), 51-73.
- Jürgensen, Knud Arne, 'Verdi meets Scandinavia, the early Danish Verdi-performances', *Studi Verdiani*, 15 (2000-2001; publ. 2003), 80-109.
- Kongsted, Ole, "'Skinnet af det kendte" Johann Abraham Peter Schulz og det musikalske ideal om det enkle og folkelige', *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling*, 8 (2000-2002), 52-67.
- Nebelong, Henrik, *Wagners Ring. En introduktion* (Frederiksberg: Fisker, 2003), 90 pp.
- Parly, Nila, 'Svanesange. Richard Wagners kvindefigurer fra Senta til Kundry', online publication, www.nilaparly.dk/admin/publikationer/2003-11-07_Svanesange.htm.
- Røllum-Larsen, Claus, 'Det Anckerske Legats rejsestipendier for komponister 1861-1915', *Dansk Årbog for Musikforskning*, 30 (2002), 75-87.
- Schiødt, Nanna, 'Eunukker, kastrater og sangere', in Veslemøy Heintz (ed.), *Inte barn katalogregler – Festskrift til Anders Lönn* (Stockholm: Statens Musikbibliotek, 2003), 35-49.
- Schiødt, Nanna, 'Eunuchs, castrati and singers', in Jarmo Hakkarainen, Ville Kiiveri, and Pekka Metso (eds.), *Juhlakirja Hilkka Seppälän täyttäessä 60 vuotta* (Joensuu: Joensuun yliopisto, 2003), 97-121.
- Schwab, Heinrich W., 'Kopenhagen als Reiseziel ausländischer Virtuosen', in Christian Meyer (ed.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations* (Berlin: BWV, 2003), 143-67.
- Schwab, Heinrich W., "'I Kunzens Syngespil er der alt for megen Kunst": *Vinhøsten* (1796)', *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling*, 8 (2000-2002), 68-80.
- Schwab, Heinrich W., 'Kompositorische Individualität durch "Vermischung" der Gattungen. Zu J.F. Reichardts Vertonungstypus "Deklamation"', in Manfred Beetz (ed.), *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Zwischen Anpassung und Provokation. Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999* (Halle an der Saale: Händel-Haus Halle, 2003), 179-94.
- Schwab, Heinrich W., 'Zur Vortragskultur des Strophenliedes der Goethezeit', in Manfred Beetz (ed.), *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Zwischen Anpassung und Provokation. Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999* (Halle an der Saale: Händel-Haus Halle, 2003), 389-406.
- Schwab, Heinrich W., 'Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann. Dokumente ihrer künstlerischen Begegnung', *Musik & Forskning*, 28 (2003), 43-60.
- Søgaard, Torsten (ed.), 'Breve fra 1800-tallet. J.P.E. Hartmann og hans familie i Søllerød og Nærum', *Søllerødbogen*, 2003, 32-62.

AFTER c. 1910

- Bibalo, Grete Lis, Tordis Dalland, Odd Terje Lysebo, and Lasse Thoresen, (eds.), *Antonio Bibalo. Musica e vita – Vita e musica* (København: Wilhelm Hansen, 2003), 164 pp.
- Christensen, Erik, 'Danish Music. The Transition from Tradition to Modernism', in Ray Robinson (ed.), *Studies in Penderecki*, vol. 2 (New Jersey: Prestige Publications, 2003), 89-94.
- Christiansen, John and Ketting, Knud (eds.), *Aalborg Symfoniorkester 60 år. Musik uden skel* (Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2003), 288 pp.
- Dansk Musik Tidsskrift*, special issue, 'Den ungarske komponist György Kurtág modtager Léonie Sonnings Musikpris 2003', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/1 (Aug. 2003), 3-34.
- Fjeldsøe, Michael, 'Organicism and Construction in Nielsen's Symphony No. 5', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 18-26.
- Foltmann, Niels Bo, 'Dirigenten Carl Nielsen og Musikforeningen', *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger*, 42 (2003), 277-340.
- Gunge, Bo and Steen Sidenius, 'Det stilfærdige eksperiment – mod en ubekymret indstilling til kunstmusikken', *Dansk Musik Tidsskrift*, 77/5 (Feb. 2003), 156-63.
- Jensen, Eva Maria, *Aufgesteh'n, ja aufersteh'n! – Død og evighed i musikken i tiden 1890-1920*, 2 vols., Ph.D. thesis (København: Center for Kunst og Kristendom / Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet, 2003), 416 pp. + appendix.
- Ketting, Knud, 'Carl Nielsen and Tivoli', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 82-101.
- Krabbe, Niels, 'Carl Nielsen, Ebbe Hamerik and the First Symphony', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 102-23.
- Kullberg, Erling, *Nye toner i Danmark. Dansk musik og musikdebat i 1960'erne* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2003), 288 pp.
- Landsvig, Mogens, 'Kai Normann Andersen', in Erik Hvidt (ed.), *Rery – til tiden* (København: Multivers 2003), 133-54.
- Lauritsen, Laurits, 'Dissonanser i det nære – det svensk-danske kulturmøde', *Dansk Musik Tidsskrift*, 77/6 (Mar. 2003), 188-93.
- Levinson, Jakob, 'Med joystick under fuldmånen', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/2 (Oct. 2003), 68-72.
- Madsen, Per Rask, 'Køn og kunst. Om at være kvinde OG komponist i Danmark', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/4 (Dec. 2003), 123-28.
- Madsen, Per Rask, 'Evnen til at begejstres og begejstre. Et portræt af dirigenten Thomas Dausgaard', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/4 (Dec. 2003), 129-32.
- Maegaard, Jan, 'Nybrud i Det Unge Tonekunstnerselskab i slutningen af 1950erne', *Dansk Musik Tidsskrift*, 77/8 (June 2003), 289-92.
- Michelsen, Thomas, 'Karriere med omveje – Om sjælefred, mangetydighed – og om at sætte alt på ét bræt', *Dansk Musik Tidsskrift*, 77/6 (Mar. 2003), 182-87.
- Pryn, Christine, 'Hvis der er noget, jeg ikke kan, så gør jeg det bare alligevel', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/2 (Oct. 2003), 52-55.
- Reynolds, Anne-Marie, 'Carl Nielsen Unmasked. Art and Popular Musical Styles in *Maskerade*', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 137-55.
- Slim, H. Colin, 'From Copenhagen to Paris: A Stravinsky Photograph-Autograph at the University of British Columbia', *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association*, 59/3 (Mar. 2003), 542-55.
- Svensson, Erik, *Sikken et hus. Musikhuset Aarhus* (Højbjerg: Hovedland 2003), 128 pp.

IV. SYSTEMATIC MUSICOLOGY

THEORY AND ANALYSIS

- Grimley, Daniel, 'Analytical and Aesthetic Issues in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 27-41.
- Krummacher, Friedhelm, 'Ein "nordischer Ton". Gattungstraditionen in skandinavischen Ländern', in id., *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 6: *Das Streichquartett*, 2; Laaber: Laaber-Verlag, 2003), 103-32.
- Pankhurst, Tom, 'Different Names for the Same Thing ...? Nielsen's Forces, Schenker's Striving, Tarasti's Modalities and Simpson's Narratives', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 124-36.

AESTHETICS AND PHILOSOPHY

- Bak, Morten, 'Filmlyd – en anden virkelighed', *Autograf*, 4 (Dec. 2003), 13-20.
- Breinbjerg, Morten, *Musikkens Teknologi – Teknologiens musik*, Ph.D. thesis (Århus: Department of Musicology, Aarhus University, 2003), [9] + viii + 210 pp.
- Breinbjerg, Morten, 'At lytte til verden mellem hermeneutik og erotik', *Autograf*, 4 (Dec. 2003), 3-8.
- Christensen, Erik, 'Overt and Hidden Processes in 20th Century Music', in Johanna Seibt (ed.), *Process Theories. Cross-disciplinary Studies in Dynamic Categories* (Dordrecht: Kluwer-Academic, 2003), 111-31.
- Fanning, David, 'Carl Nielsen and Early Twentieth-Century Musical/Aesthetic Theory', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 9-17.
- Fessel, Hjarne, 'På grænsen mellem støj og musik', *Autograf*, 4 (Dec. 2003), 23-28.
- Hansen, Jette Barnholdt, 'Den indre følelse som dramatisk drivkraft', *Retorikmagasinet*, 13/49 (Sept. 2003), 28-31.
- Larsen, Charlotte Rørdam, Jørn Langsted, and Karen Hannah, *Ønskekvist-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst* (Århus: Klim, 2003), 266 pp.
- Løfvander, Skye, *Overtoner under huden. Musikkens indre væsen* (København: Sophia, 2003), 385 pp.
- Lønstrup, Ansa, *Stemmen og Øret – studier i vokalitet og auditiv kultur* (Århus: Klim, 2004), 210 pp.
- Roth, Colin, 'Stasis and Energy. Danish Paradox or European Issue?', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 156-64.
- Sørensen, Søren Møller, 'Har De set den tyske professors toner? Om Chladnis klangfigurer og Ørstedes musikæstetik', *Musik & Forskning*, 28 (2003), 7-42.

PEDAGOGY AND MUSIC THERAPY

- Bonde, Lars Ole, *Rapport over pilotprojekt 'Receptiv musikterapi med udskrevne cancerpatienter. En effektundersøgelse med fokus på stemning (mood) og livskvalitet (pilot-undersøgelse)'* (Aalborg: Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet, 2003), 24 pp. + apps.
- Gold, Christian, *An analysis of long-term music therapy intervention with mentally ill children and adolescents in Austria*, Ph.D. thesis (Aalborg: Institute of Music and Music Therapy, Aalborg University, 2003), 156 pp.
- Hannibal, Sine Tofte, 'Musikalsk fødekæde der virker', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/2 (Oct. 2003), 62-67.
- Nielsen, Frede V., 'Didaktik på tværs af fag. Aspekter i fagdidaktikkens kernefaglighed', in May-Brith Ohman Nielsen, Rolf Tønnessen, and Signe Mari Wiland (eds.), *Fagdidaktikk på offensiven. Rapport fra seminar arrangeret af Forum for fagdidaktikk ved Høgskolen i Agder, Dømmesmoen 14.-16. september 2001* (Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Høgskolen i Agder, 2003), 12-28.

- Nielsen, Frede V. and Charlotte Fröhlich, 'Einführung in die musikpädagogische Forschung Skandinaviens', *Diskussion Musikpädagogik. Wissenschaftliche Vierteljahresschrift für Musikpädagogik*, 20 (2003), 38-42.
- Nørgaard, Dorte, *Babyrytmik* (Herning: Folkeskolens Musiklærerforening, 2003), 116 pp.
- Ridder, Hanne Mette Ochsner, *Singing dialogue. Music therapy with persons in advanced stages of dementia. A case study research design*, Ph.D. thesis (Aalborg: Institute of Music Therapy, Aalborg University, 2003), 357 pp.

RESEARCH ON INSTRUMENTS AND PERFORMANCE PRACTICE

- Andreassen, Mikkel, 'Det nye orgel i Vor Frelser Kirke, Esbjerg – en lykkelig beretning', *Orglet*, 2003/2, 28-34.
- Arendt, Peter, 'Orglet i Grenaa Kirke – tanker omkring et nyt orgel', *Orglet*, 2003/1, 16-21.
- Bohn, Anders, 'Godt brugt og dog jomfruelig ren og stærk. Bronzealderlurens anvendelser gennem 200 år', *1066*, 33/1 (Apr. 2003), 3-15.
- Friis, Mogens, 'Glædestræ', *Skalk*, 2003/5, 20-27.
- Frisk, Anna, Sverker Jullander, and Andrew McCrea (eds.), *The Nordic-Baltic organ book – history and culture* (Göteborg: Göteborg Organ Art Center, 2003), 292 pp.
- Hermansson, Mats d, *From Icon to Identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia*, doktorsavhandling (Skrifter från institutionen för musikvetenskap, Göteborgs Universitet, 75; Göteborg: Department of Musicology & Film Studies, 2003), xiv + 386 pp.
- Jørgensen, Claus, *Stemning og Musikalsk Konsonans. Et matematisk modelleringsprojekt* (Tekster fra IMFUFA, Roskilde Universitetscenter, Institut for Studiet af Matematik og Fysik samt deres Funktioner i Undervisning, Forskning og Anvendelser, 420; Roskilde, Roskilde Universitetscenter, 2003), 77 pp.
- Lorentzen, Bent, 'Akustisk polyfoni. Tanker om instrumentation', *Dansk Musik Tidsskrift*, 78/2 (Oct. 2003), 73-78.
- Müller, Mette, 'Mandolinernes bas. På sporet af instrumentet i italiensk folkemusik 1800-1850', *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling*, 8 (2000-2002), 23-41.
- Nørfelt, Henrik Fibiger, 'Orgelfløjdøre i første halvdel af 1600-tallets Danmark', *Orglet*, 2003/1, 30-40.
- Pedersen, Thomas Viggo, 'Grundtvigs Kirkes orgelhistorie', *Orglet*, 2003/2, 4-27.
- Reuter, Anders and Toni Dobrzanski, 'Den digitale samplings anden fase', *Dansk Musik Tidsskrift*, 77/5 (Feb. 2003), 146-53.
- Schou, Jens, *Den inspirerede klarinettist* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003), 138 pp.
- Torp, Lisbet and Ture Bergstrøm, '"Rosenborgfløjterne": Én eller to byggere? To blokløjter af narhvaltand i Det kongelige danske Kunstkammer', *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling*, 8 (2000-2002), 42-51.
- Van, Bent C., 'Kororglet i Vor Frue Kirke, København', *Orglet*, 2003/1, 4-15.

POPULAR MUSIC

- Andersen, Johannes, 'Lidt om at slå til Søren – om identitet og tidens rock-musik', *Grus*, 24/69 (2003), 24-40.
- Christensen, Torben, 'Rhythm & Blues. En stilhistorisk gennemgang af 1950'ernes afroamerikanske rhythm & blues', *Col Legno*, (2003), online publication, www.musik.auc.dk/collegno/collegno.dk.html, 41 pp.
- Christensen, Torben and Gert Bach, 'Soul. Stilanalyser og idéer til arrangement i southern soul stilen', *Col Legno*, (2003), online publication, www.musik.auc.dk/collegno/collegno.dk.html, 132 pp.

- Eigtved, Michael, *Det populære musikteater – fra rockritual til popmelodrama 1968-93* (København: Multivers, 2003), 221 pp.
- Hamilton, Shane, *Trains Are Like Flowers: Nature and Technology in Traditional Bluegrass Music* (OASIS, Odense American Studies International Series, Working Paper 57; Odense: Center for American Studies, Odense University, 2003), 32 pp.
- Hansen, Anders and Claus D. Hansen, 'Autenticitet og standardisering – om betingelserne for identitetskonstruktionen i den danske rocksfære', *Grus*, 24/69 (2003), 40-59.
- Holt, Fabian, 'Genre Formation in Popular Music', *Musik & Forskning*, 28 (2003), 77-96.
- Kristensen, Steen, *Georg Carstensen – Tivolis stifter. En historie om guldalderens forlystelseskonge* ([København]: Gyldendal, 2003), 439 pp.
- Larsen, Charlotte Rørdam, "'Above all, it's because he's English ...'. Tommy Steele and the Notion of "Englishness" as Mediator of Wild Rock'n Roll', in Jørgen Sevaldsen (ed.), *Britain and Denmark. Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries* (København: Museum Tusculanum Press, 2003), 493-509.
- Larsen, Peter H., Thorbjørn Sjøgren et al. (eds.), *Politikens Jazzleksikon. Udenlandske og danske jazzbiografier* (København: Politikens Forlag, 2003), 409 pp.
- Lauridsen, Palle Schantz, 'Filmhistorien går i ring', *Ekko*, 19 (Sept. 2003), 32-37.
- Lindboe, Ole (ed.), *Den lette musik* (København: Big City Books, 2003), 152 pp.
- Marstal, Henrik and Morten Jaeger, *Hitskabelonen. Imod popmusikkens ensretning* (København: Lindhardt & Ringhof, 2003), 232 pp.
- Michelsen, Morten, 'Music-Cultural Translations: A Comparison Between Elements of the Danish and the English Reception of David Bowie 1972-83', in Jørgen Sevaldsen (ed.), *Britain and Denmark. Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries* (København: Museum Tusculanum Press, 2003), 511-31.
- Mortensen, Tore, 'Dexter Gordon – and his style', *Col Legno*, (2003), online publication, www.musik.auc.dk/collegno/collegno.dk.html, 93 pp.
- Moseholm, Erik, *Den hemmelige krystal – en bog om Radiojazzgruppen* ([København]: Elkjærog-hansen, 2003), 358 pp.
- Nielsen, Per Reinholdt, *Rebel & Remix. Rockens Historie* (Århus: Systime, 2003), 352 pp.
- Overgaard, Niels, 'Herning swinger', *Herning-bogen*, 2003, 73-111.
- Pécseli, Benedicta (ed.), *Richard Boone – Charming and Disarming* ([København]: Wilhelm Hansen, 2003), 79 pp.
- Rasmussen, Lars (ed.), *Jazz People of Cape Town* (Copenhagen: The Booktrader, 2003), 304 pp.
- Slumstrup, Finn, *Gyldendals bog om jazz* (København: Gyldendal, 2003), 323 pp.
- Thomsen, Dan, *Chicago Blues* ([Hellerup]: DT Blues, 2003), 156 pp.
- Ulrich, Torben, *Jazz, bold & buddhisme*, ed. Lars Movin (København: Information, [2003]), 504 pp.
- Vind, Søren and Jack Thimm, *Chris Barber – 50 år med en levende jazzlegende* (Århus: Jazzen's Forlag, 2003), 199 pp.

SOCIOLOGY

- Bødker, Henrik, 'Populærmusikken i(mellem) netværk – Produktion, positioner og pirateri', *Grus*, 24/69 (2003), 74-94.
- Leifer, Tore (ed.), *Medspil og modspil. Dansk Tonekunstner Forening 1903-2003. [Dansk Tonekunstner Forening i 100 års musikliv og musikdebat]* ([København]: Dansk Tonekunstner Forening, 2003), 104 pp.
- Nørgaard, Henrik, *Pirater i æteren. Radio Mercur og Danmarks Commercielle Radio. Dansk reklameradio fra Øresund 1958-62* (Odense: Danmarks Grafiske Museum/Dansk Pressemuseum, 2003), 269 pp.

ETHNOMUSICOLOGY

- Fock, Eva, 'Hvordan lyder en etno? Værdioverførsler i den offentlige sfære', *Grus*, 24/69 (2003), 60-73.
- Fock, Eva, *Musik omkring os. Om musik i Tyrkiet, Pakistan, Marokko ... og Danmark* (København: Wilhelm Hansen, 2003), 177 pp.
- Hauser, Michael, 'Christian Leden. Betydelig og eventyrlig norsk etnolog', *Grønland*, 51/2 (2003), 61-76.
- Hauser, Michael, 'Overførsel af gamle lydoptagelser til Grønland', *Grønland*, 51/6 (2003), 221-27.
- Kjær, Vivi, *Kinesisk musik. En kulturhistorisk introduktion* (Vordingborg: Attika, 2003), 125 pp., incl. 1 CD.
- Lind, Tore Tvarnø, *The Past is Always Present. An Ethnomusicological Investigation of the Musical Tradition at Mount Athos*, Ph.D. thesis (Copenhagen: Department of Musicology, University of Copenhagen, 2003), 285 pp. + 4 appendices + 1 CD.
- Thomsen, Christian Braad, *Musik uden grænser. En personlig guide til verdensmusikken* (København: Lindhardt & Ringhof, 2003), 295 pp.

DANCE RESEARCH

- Bæk, John, 'The Polish Dance as a Living Tradition in Denmark? Music and dancing on the island of Fanø', in Märta Ramsten (ed.), *The Polish Dance in Scandinavia and Poland. Ethnomusicological Studies* (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2003), 189-212.
- Koudal, Jens Henrik, 'Polsk and Polonaise in Denmark 1600-1860: Music, dance and symbol – a riddle with several solutions', in Märta Ramsten (ed.), *The Polish Dance in Scandinavia and Poland. Ethnomusicological Studies* (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2003), 27-51.
- Urup, Henning, 'Danseskolernes tango i Danmark', *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*, 22 (2003), 17-22.
- Urup, Henning, 'Samværsdans og Scenedans i Norden 1800-1850. Et bidrag til en nordisk dansehistorie', *Folkedansforskning i Norden*, 25 (2003), 18-23.
- Urup, Henning, 'Scenedans, selskabsdans, folkedans. Hvordan præsenterer de forskellige genrer sig i de dansehistoriske primærkilder', *Folkedansforskning i Norden*, 25 (2003), 48-52.

PHILOLOGY

- Hauge, Peter, 'Carl Nielsen and Intentionality. Concerning the Editing of Nielsen's Works', *Carl Nielsen Studies*, 1 (2003), 42-81.

V. CRITICAL EDITIONS

- Gade, Niels W., *Violin Concerto / Violinkonzert, op. 56. Novellettes, op. 53 and 58*, ed. Thomas Holme Hansen and Peder Kaj Pedersen (Niels W. Gade Works / Werke, I/12; København: Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade / Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades, 2003), xxv + 256 pp.
- Hartmann, J.P.E., *Symfoni nr. 2 / Symphony No. 2 / Symphonie nr. 2, Opus 48*, ed. Niels Krabbe (Udvalgte Værker / Selected Works / Ausgewählte Werke, I/2; København: Det Kongelige Bibliotek, 2003), xxvi + 228 pp.
- Nielsen, Carl, *Kammermusik 2*, ed. Lisbeth Ahlgren Jensen, Elly Bruunshuus Petersen, and Kirsten Flensborg Petersen (Carl Nielsen Værker, II/11; Copenhagen: The Carl Nielsen Edition, The Royal Library / Edition Wilhelm Hansen, 2003), lii + 200 pp. (contains Sonata no. 1, op. 9; Sonata no. 2, op. 35; Fantasy pieces, op. 2; Canto serioso; Serenata in vano; Quintet, op. 43; Three pieces for langeleik; Allegretto for two recorders).

- Nielsen, Carl, *Saul og David / Saul und David*, ed. Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, and Niels Krabbe (Carl Nielsen Værker, I/4-5; Copenhagen: The Carl Nielsen Edition, The Royal Library / Edition Wilhelm Hansen, 2003), xlv + 691 pp.
- Nielsen, Svend (ed.), *Min hjertens allerdejlige. 147 traditionelle danske lyriske kærlighedsviser samt 17 supplerende visetekster fra flyveblade og håndskrevne visebøger* (København: Kragen, 2003), xvi + 319 pp.

Supplement to the bibliography 2002

II. YEARBOOKS, CONFERENCE REPORTS, *FESTSCHRIFTEN*, ANTHOLOGIES ETC.

- Rapport fra temadag på Det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002* (København: Dansk netværk for musikpædagogisk forskning), online publication, www.dnmpf.dk/pages/tema_djm.htm.

III. MUSICAL HISTORY

BEFORE c. 1600

- Hauge, Peter, 'Et brev fra diplomaten Stephen Lesieur til Christian IV's lutenist John Dowland', *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*, 15/2 (Mar. 2002), 3-13.

C. 1600 TO c. 1910

- Kuhn, Hans, 'Tilløb til en registrant over Danmarks gamle Folkeviser i det nittende århundredes sangbøger', in Flemming Lundgreen-Nielsen and Hanne Ruus (eds.), *Svøbt i mål: Dansk folkevisekultur 1550-1700*, vol. 4 (København: C.A. Reitzel, 2002), 575-638.

AFTER c. 1910

- Christensen, Jean, 'New Music of Denmark', in John D. White (ed.), *New Music of the Nordic Countries* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 1-120.
- Laursen, Bent, *Cirkelns Kvadratur. Bernhard Lewkovitchs kirkemusik* ([Klampenborg]: Edition Kontrapunkt, 2002), 110 pp.
- Slotte, Erik, 'En musikalsk dissident. Kunsten som kommunion, kunstneren som vidne', *Tidsskriftet*, 76/1 (Jan. 2002), 6-16.

THEORY AND ANALYSIS

- Maegaard, Jan, 'Variationen über ein Rezitativ Op. 40' and 'Gurrelieder', in Gerold W. Gruber (ed.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, 2 vols. (Laaber: Laaber-Verlag, 2002), ii, 67-80, and 232-52.

AESTHETICS AND PHILOSOPHY

- Fastrup, Anne, 'Hvad er musik for oplysningen?', in Mads Julius Elf and Lasse Horne Kjøldgaard (eds.), *Mere lys! Indblik i oplysningstiden i dansk litteratur og kultur* (Hellerup: Spring, 2002), 241-57.
- Kock, Christian Erik J., 'Romantisk metrik og musik', in id. (ed.), *Metrik og musik* (Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier, 13; Göteborg: Rhetor, 2002), 91-108.
- Millroth, Thomas, Morten Søndergaard, Jakob Weigand Goetz, and Ellinor Gylling (eds.), *Look at the Music / Seesound. A Sound Art Anthology / En lydkunst antologi* (Ystad: Ystads konstmuseum / Roskilde: Museet for Samtidskunst, 2002), 120 pp. (Version in English as well as in Danish).

PEDAGOGY AND MUSIC THERAPY

- Brincker, Jens, 'Kunst, forskning og pædagogik på konservatorierne', in *Rapport fra temadag på Det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002*, online publication, www.dnmpf.dk/pages/temadag_djm/tema_brincker.htm.
- Eir, Hanne and Gitte Gregersen, *Musikken spiller en rolle – en bog om musik med de 0-8-årige* (Herning: Folkeskolens Musiklærerforening, 2002), 208 pp.
- Harsløf, Olav, 'Kan børn tåle ny musik?', in Carsten Jessen, Helle Johnsen, and Niels Mors (eds.), *Børnekultur og andre fortællinger. Udgivet i anledning af Flemming Mouritsens 60-års fødselsdag* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2002), 171-78.
- Holck, Ulla (ed.), *Musikterapi i Psykiatrien. Årsskrift*, 3 (Aalborg: Musikterapi-klinikken, Aalborg Psykiatriske Sygehus, 2002), 163 pp.
- Krarup, Bertel, 'Musikpædagogisk teori og praksis: Mellem dynamisk innovation og farlige faldgruber', in *Rapport fra temadag på det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002*, online publication, www.dnmpf.dk/pages/temadag_djm/tema_krarup.htm.
- Nielsen, Frede V., 'Forskning på musikkonservatorierne set fra en musikpædagogisk synsvinkel', in *Rapport fra temadag på det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002*, online publication, www.dnmpf.dk/pages/temadag_djm/tema_fv_nielsen.htm.
- Nielsen, Steen Brandt, 'Er konservatorier virkelig nødvendige?', in *Rapport fra temadag på det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002*, online publication, www.dnmpf.dk/pages/temadag_djm/tema_sb_nielsen.htm.
- Palstrøm, Thomas, *Musik med mindre ... – tanker om den gode lektion* (Herning: Folkeskolens Musiklærerforening, 2002), 118 pp.
- Pio, Frederik, 'Musikpædagogik som forskningspraksis', in *Rapport fra temadag på det Jyske Musikkonservatorium 31. oktober 2002*, online publication, www.dnmpf.dk/pages/temadag_djm/tema_pio.htm.

RESEARCH ON INSTRUMENTS AND PERFORMANCE PRACTICE

- Appel, Liv Kristine and Jannie Jørgensen, 'Bronzelurerne fra Smidstrup i Blistrup Sogn. De ældste musikinstrumenter fra Holbo herred', *Årbog. Arkiv- og Museumsforeningen i Helsingør*, 2002, 53-67.
- Jullander, Sverker, 'From beer to bricks to organ pipes. Carl Jacobsen and the Jesus Church', in Kerala J. Snyder (ed.), *The Organ as a Mirror of its Time. North European Reflections 1610-2000* (New York: Oxford University Press, 2002), 191-212.
- Langberg, Peter, 'Klokkenistuddannelsen i Skandinavien i 1900- og 2000-tallet – fortid, nutid og visioner i fremtiden', *Acta Campanologica*, 6/10 (Apr. 2002), 307-14.
- Hansen, Søren Gleerup, 'Klokkeinskriftioner i Erich Pontoppidans "Den Danske Atlas" 1763-1781', *Acta Campanologica*, 6/10 (Apr. 2002), 315-28.
- Hogwood, Christopher, 'The Copenhagen Connection. Resources for Clavichord Players in Eighteenth-Century Denmark', in Bernard Brauchli, Albert Galazzo, and Ivan Moody (eds.), *De Clavicordio V: Proceedings of the V International Clavichord Symposium, Magnano, 5-8 September 2001* (Magnano: International Center for Clavichord Studies, 2002), 249-72.
- Møller, Dorte Falcon, 'The Clavichord in Denmark – Builders and Instruments', in Bernard Brauchli, Albert Galazzo, and Ivan Moody (eds.), *De Clavicordio V: Proceedings of the V International Clavichord Symposium, Magnano, 5-8 September 2001* (Magnano: International Center for Clavichord Studies, 2002), 239-48.
- Portell, Patricio C., 'La obertura, las arias y partes instrumentales para flauta dulce ... sola', *Revista de flauta de pica*, 18 (2002), 11-18.

POPULAR MUSIC

- Bokelund, Henning, *High Society. My Friends, the New Orleans Clarinetists* (Holte: Golden Triads, 2002), 215 pp.
- Knudsen, Knud, *Jazzens veje fra New Orleans. Om jazzhistorie, legender og traditioner* (Aalborg: Historiestudiet, Aalborg Universitet / Aalborg Universitetsforlag, 2002), 247 pp.
- Løw, Jonathan, *En lidt længere rejse. Fortællinger om Poul Krebs* (Odense: Mellemsgaard, 2002), 168 pp.
- Patterson, John and Lars Rasmussen (eds.), *Joe Mogotsi with Pearl Connor. Mantindane 'He Who Survives'. My Life with The Manhattan Brothers* (Copenhagen: The Booktrader, 2002), 160 pp.

SOCIOLOGY

- Frandsen, Søren, 'Fællessang i Holbo Herred. Fælles holdninger og socialt sammenhold', *Årbog. Arkiv- og Museumsforeningen i Helsingør*, 2002, 5-29.
- Fønss-Jørgensen, Eva, 'Medier og musik på Statsbiblioteket', in Niels Mark, Erling Midtgaard Hanssen, and Niels C. Nielsen (eds.), *Mellem bøger, bit og brugere. Statsbiblioteket 1977-2002* (Århus: Statsbiblioteket, 2002), 317-29.
- Larsen, Peter Ettrup, 'Erhvervslivet og det musiske perspektiv', *Ledelse i dag*, No. 48 (Apr. 2002), 162-71.

ETHNOMUSICOLOGY

- Olsen, Poul Rovsing, *Music in Bahrain. Traditional Music of the Arabian Gulf*, ed. Scheherazade Hassan, Toufic Kerbage, and Flemming Højlund (Jutland Archaeological Society Publications, 42; Aarhus: Jutland Archaeological Society, Moesgaard Museum and Ministry of Information, Bahrain / Aarhus University Press, 2002), 183 pp. + 3 CDs.
- Østergård, Niels Jørn, 'Blicher – en gammel skovfamilie', in id. (ed.), *Glimt af himmerlandsk folkekultur før og nu. Spillemands-, Jagt- og Skovbrugsmuseet i Rebild 1951-2001* (Skørping: Spillemandsmuseets Forlag, 2002), 23-44.

DANCE RESEARCH

- Christensen, Anders Chr. N., 'Dansetraditioner i Himmerland', in Niels Jørn Østergård (ed.), *Glimt af himmerlandsk folkekultur før og nu. Spillemands-, Jagt- og Skovbrugsmuseet i Rebild 1951-2001* (Skørping: Spillemandsmuseets Forlag, 2002), 45-58.

ICONOGRAPHY

- Eskildsen, Karsten, 'Levende musik i bronze – Anne Marie Carl-Nielsen på Fyn', *Fynske Minder*, 2002, III-28.

PHILOLOGY

- Hadziselimovic, Edina, 'Noder på punkt', *Blindes læsning. Et historisk rids med fremtidsperspektiv. Handicaphistorisk tidsskrift*, 8 ([2002]), 104-15.

V. CRITICAL EDITIONS

- Kuhlau, Friedrich, *Drei Duos für zwei Flöten / Three Duos for two Flutes*, Op. 10a, ed. Toshinori Ishihara (Edition IFKS 004; Tokyo: International Friedrich Kuhlau Society, 2003), 25+16+16+iv pp.
- Nielsen, Carl, *Koncerter / Concertos*, ed. Elly Bruunshuus Petersen and Kirsten Flensborg Petersen (Carl Nielsen Værker, II/9; Copenhagen: The Carl Nielsen Edition, The Royal Library / Edition Wilhelm Hansen, 2002), lx + 318 pp. (contains the Violin Concerto, the Flute Concerto and the Clarinet Concerto).

Publications received

PERIODICALS, YEARBOOKS ETC.

- Magasin*, 16/2 (June 2003) (København: Det Kongelige Bibliotek, 2003). 76 pp., illus., ISSN 0905-5533.
- Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*, 22 (2003) (København: Dansk dansehistorisk arkiv, 2003). 29 pp., illus., ISSN 1017-685x.
- Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling*, 8 (2000-2002), ed. Lisbet Torp (København: Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, 2003). 90 pp., illus., music exx., ISSN 0900-2111.
- Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16 (2003) (Basel: Paul Sacher Stiftung, 2003). 66 pp., illus., music exx., ISSN 1015-0536.
- Musik og Forskning*, 28 (2003), ed. Peter Woetmann Christoffersen, Niels Martin Jensen, and Søren Møller Sørensen (København: Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet / C.A. Reitzels Forlag, 2003). 136 pp., illus., music exx., ISBN 87-7876-345-2, ISSN 0903-188x.
- Nordic Sounds*, 1-4 (2003), ed. Anders Beyer (København: Nomus, 2003). 32 pp., illus., ISSN 0108-2914.
- Nordisk musikkpedagogisk forskning Årbok*, 6 (2002), ed. Frede V. Nielsen and Siw Graabræk Nielsen (NMH-publikationer 2002/1; Oslo: Norges Musikkhøgskole, 2002). 146 pp., illus., ISBN 82-7853-030-0, ISSN 0333-3760.
- Noterat*, 11, ed. Mathias Boström, Eva Danielson, Jens Lindgren, Dan Lundberg, Märta Ramsten, and Ingrid Åkeson (Stockholm: Svenkt visarkiv, 2003). 140 pp., illus., music exx., ISSN 1400-7339.
- Svensk tidskrift för musikkforskning*, 85 (2003), ed. Anders Carlsson (Göteborg: Svenska samfundet för Musikkforskning, 2003). 157 pp., ISSN 0081-9816.

BOOKS

- Anderssohn, Thomas S., *Komponisten Hans Jákup Højgaard. Et liv som traditionsbærer, nyskaber og lærer: Portræt og stilstudie* (Research Archive for Ethnomusicological Studies. Dokumentationsserie 1; Nedernes: REAS / Warszawa, 2003). 249 pp., illus., music exx., ISBN 82-996774-0-8, incl. 1 CD.
- Brown, Matthew, *Debussy's 'Ibéria'* (Studies in Musical Genesis and Structure; Oxford: Oxford University Press, 2003). xv, 177 pp., music exx., ISBN 0-19-816199-9.
- Brusila, Johannes, *'Local music, not from here': The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sunduza* (Finnish Society for Ethnomusicology Publ., 10; Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology, 2003). 254 pp., illus., ISBN 951-96171-6-7, ISSN 0785-2746.
- Edström, Olle, *En annan berättelse om den vesterländska musikhistorien – och det estetiska projektet* (Skrifter från institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet, 72; Göteborg: Göteborgs universitet, 2002). 313, [15] pp., music exx., ISBN 91-85974-67-6, ISSN 1650-9285.
- Gads Musikleksikon*, ed. Martin Knakkegaard and Finn Gravesen, 2 vols. (i: *Navnedel*, ii: *Sagdel*; København: Gad, 2003). 1759 pp., illus., music exx., ISBN 87-12-03158-5.
- Hedwall, Lennart, *Oscar Byström. Ett svenskt musikeröde från 1800-talet* (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie, 99; Södertälje: Gidlunds Förlag, 2003). 496 pp., illus., music exx., ISBN 91-7844-642-2.

- Hein, Morten, *Musik til salg* (København: People's Press, 2003). 168 pp., illus., ISBN 87-91293-63-4, incl. 1 CD: *Musik til salg* (jubipro2, LC 542).
- Kullberg, Erling, *Nye Toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960'erne* (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2003). 288 pp., illus., music exx., ISBN 87-7288-970-5.
- Lønsted, Valdemar, *Flere musikalske fortællinger* (København: Gyldendal, 2003). 303 pp., illus., music exx., ISBN 87-02-01665-6.
- Lønstrup, Ansa, *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur* (Århus: Klim, 2004). 210 pp., ISBN 87-7955-277-3.
- Nielsen, Per Reinholdt, *Rebel & Remix. Rockens historie* (Århus: Systime, 2003). 352 pp., illus., ISBN 87-616-0323-6.
- Olsen, Poul Rovsing, *Music in Bahrain. Traditional Music of the Arabian Gulf*, ed. Scheherazade Hassan, Tourif Kerbage, and Flemming Højlund (Jysk Arkæologisk Selskabs Skrifter, 42; Jutland Archaeological Society in association with the Moesgaard Museum and the Ministry of Information, Kingdom of Bahrain; Århus: Aarhus University Press, 2002). 183 pp., illus., music exx., incl. 3 CDs, ISBN 87-88415-19-4, ISSN 0107-2854.
- Ternhag, Gunnar, and Rudén, Jan Oluf, *Hugo Alfvén – en vägvisare* (Södertälje: Gidlunds Förlag, 2003). 228 pp., illus., music exx., ISBN 91-7844-363-6.
- White, John D. (ed.), *New Music of the Nordic Countries* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon, 2002). ix, 605 pp., illus., music exx., ISBN 1-57647-019-9.

MUSIC EDITIONS

- Flamingus, Johannes, *Opusculum cantionum, 1571*, ed. Ole Kongsted (Capella Hafniensis Editions Serie A: Renaissancemusik, vol. 2; København: Capella Hafniensis Editions in cooperation with The Royal Library, 2002). xiv, 116 pp., ISMN M-706785-01-1.
- Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*, collected by Olof Andersson, with an introduction by Tobias Norlind, preface by Dan Lundberg (original ed. Svenska kyrkans diakonistyrelses Bokförlag, 1945; Södertälje: Gidlunds Förlag and Svenskt visarkiv, 2003). x, 170 pp., illus., music exx., ISBN 91-7844-628-7.
- Hartmann, J.P.E., *Symfoni nr. 1 / Symphony No. 1 / Symphonie Nr. 1 Opus 17*, ed. Niels Krabbe (J.P.E. Hartmann: Udvalgte Værker / Selected Works / Ausgewählte Werke, series I, vol. 1; København: Hartmann Udgaven, Det Kongelige Bibliotek, 2002). xxviii, 148 pp., facsimiles, music exx., ISMN M-706763-06-4.
- Liber Scola Virginis. En medeltida samling av Mariamusik i Lund. A Medieval Collection of Marian Music in Lund. Faksimiliudgåva av LUB MH 14 med inledning, transkription och kommentar. Fascimile Edition of LUB MH 14 with Introduction, Transcription and Commentary*, ed. Folke Bohlin, Jeremy Llewellyn, Eva Nielson Nylander, Nils Holger Petersen, Anders Piltz, Thomas Rydén, and Eyolf Østrem (Skrifter udgivna av Universitetsbiblioteket i Lund Ny följd, 5; Lund: Lund University Library, 2003). 181 pp., facsimiles, music exx., ISBN 91-7874-175-0, ISSN 0348-4572.
- Schop, Johann, *Erster Theil never Paduanen*, ed. Arne Spohr (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 125; Middleton, Wis.: A-R Editions). xv, 179 pp., facsimiles, ISBN 0-89579-523-x.
- Senfl, Ludwig, *Motetter / Motetten / Motets*, ed. Ole Kongsted (Capella Hafniensis Editions Serie A: Renaissancemusik, vol. 1; København: Capella Hafniensis Editions in cooperation with The Royal Library, 2001). xiii, 48 pp., ISMN M-706785-00-4.

COMPACT DISCS

- Music from Vietnam 4. The Artistry of Kim Sinh* (Stockholm: Caprice Records, CAP 21673, 2003).
- Music from Vietnam 5. Minorities from the Central Highland and Coast* (Stockholm: Caprice Records, CAP 21674, 2003).

Contributors to this issue

- JENS BRINCKER, lektor, cand.mag., Falkoner Allé 110, 2.th., DK-2000 Frederiksberg,
jens@brincker.com
- GEORGE BROCK-NANNSTAD, Historic Audio Consultant, European Patent Attorney,
Resedavej 40, DK-2820 Gentofte, gbn.av@image.dk
- HJARNE FESSEL, cand.phil., Sølystgade 23, 4., DK-8000 Århus C, h.fessel@rudekuvert.dk
- MICHAEL FJELDSØE, adjunkt, ph.d., Vestervang 34A, 2.th., DK-2500 Valby,
fjeldsoe@hum.ku.dk
- SUSAN LEWIS HAMMOND, Assistant Professor, School of Music, University of Victoria,
P.O.Box 1700 STN CSC, Victoria BC V8W 2Y2, Canada, sglewis@uvic.ca
- JETTE BARNHOLDT HANSEN, forskningsadjunkt, ph.d., Clermontgade 32, 4000 Roskilde,
barnholdt@hum.ku.dk
- THOMAS HOLME HANSEN, lektor, ph.d., Harald Kiddes Vej 42, DK-8230 Åbyhøj,
musthh@hum.au.dk
- PETER HAUGE, seniorforsker, MA, Ph.D., Gl. Kongevej 78, 3.tv., DK-1850 Frederiksberg C,
ph@kb.dk
- JULIANA HODKINSON, ph.d.-stipendiat, komponist, Wildersgade 3, 2.tv., DK-1408
København K, juliana@hum.ku.dk
- FABIAN HOLT, postdoc.-stipendiat, ph.d., Blegdamsvej 16E, 2., lejl. 34, DK-2200
København N, fabian@hum.ku.dk
- JENS PETER JACOBSEN, lektor em., mag.art., Egå Havvej 12, DK-8250 Egå, jesper@jpj.dk
- ANNE ØRBÆK JENSEN, forskningsbibliotekar, cand.mag., Hammerichsvej 41, DK-4760
Vordingborg, aoj@kb.dk
- ANNEMETTE KIRKEGAARD, lektor, ph.d., Peblinge Dossering 44, 4.th., DK-2200
København N, kirkegd@hum.ku.dk
- MORTEN KYNDRUP, professor, dr.phil., Sjællandsgade 67, DK-8000 Århus C,
kyndrup@hum.au.dk
- CHARLOTTE RØRDAM LARSEN, lektor, cand.phil., Marie Belowsvej 4C, DK-8200 Århus N,
muscr@hum.au.dk
- ANSA LØNSTRUP, lektor, Skjoldsgade 12, DK-8260 Viby J, aekal@hum.au.dk
- BO MARSCHNER, professor, dr.phil., Toftvej 10, Holmsland, DK-6950 Ringkøbing,
musbm@hum.au.dk
- HENRIK MARSTAL, ph.d.-stipendiat, mag.art., Fælledvej 13, 4.th., DK-2200 København N,
marstal@hum.ku.dk
- MORTEN MICHELSEN, lektor, ph.d., Lønstrupvej 35, 1., DK-2720 Vanløse,
momich@hum.ku.dk
- TORKIL MØLLE, ph.d.-stipendiat, cand.phil., Siøvej 33, DK-8370 Hadsten,
moelle.hadsten@mail.tele.dk
- STEEN KAARGAARD NIELSEN, lektor, ph.d., Vestre Ringgade 192, 1.th., DK-8000 Århus C,
musskn@hum.au.dk
- HENRIK NÆSTED, mag.art., Wesselsgade 4, st.th., DK-2200 København N,
henriknaested@hotmail.com
- PEDER KAJ PEDERSEN, lektor, cand.mag., Brunstedvej 10, DK-9260 Gistrup,
pkp@hum.aau.dk
- NILS HOLGER PETERSEN, centerleder, lektor, ph.d., Mimersgade 56, DK-2200
København N, nhp@teol.ku.dk

HEINRICH W. SCHWAB, professor, Dr.habil., Borgergade 26, lejl. 34, DK-1300 København K, schwab@hum.ku.dk

MICHAEL STRUCK, Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Mitglied der Editionsleitung der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle Kiel, Christian-Albrechts-Universität, Olshausenstr. 40, D-24098 Kiel, brahmsausgabe@email.uni-kiel.de

SØREN MØLLER SØRENSEN, lektor, ph.d., Allikebakken 7, Kagerup, DK-3200 Helsingør, sms@hum.ku.dk

Guidelines for authors

Danish Yearbook of Musicology features contributions from Danish musicologists and contributions related to Danish music and musical research in the widest sense. The Yearbook accepts articles in English, German, Danish, Norwegian and Swedish. The submission of an article is taken to imply that it has not previously been published and has not been submitted for publication elsewhere. Proposals for articles, reviews and reports are welcomed, and submissions should be sent by e-mail to the editors, preferably in the form of an attached MS Word document, as well as a printout sent to the editorial offices (see the colophon). All contributors are asked to state their name, academic position and degree, address and e-mail address.

Articles consisting of more than 45,000 keystrokes including notes and spaces are not normally accepted. Musical examples and illustrations are to be provided by the author. Extensive musical examples and illustrations may only be included by prior agreement. Contributors are responsible for obtaining permission to reproduce any material in which they do not own copyright for use in print and electronic media, and for ensuring that the appropriate acknowledgements are included in their manuscripts. The full texts of articles published in *Danish Yearbook of Musicology* will later be made available in electronic form.

In principle notes and references follow British practice as indicated in the *Oxford Style Manual*, with use of the Author-title system in the event of repeated citations. In texts written in English, British quotation practice is to be used. Contributors from North America, though, may use North American spellings. In texts written in Danish the latest edition of *Retskrivningsordbogen* is to be used. The most recent issue of the Yearbook should be consulted for style, bibliographical citation practice and general approach.

The deadline for proposals or contributions for Vol. 32 (2004) is 1st October 2004.

Danish Musicological Society

Danish Musicological Society was founded 1954. The society aims at addressing issues of musicological interest, that is, results that may be based on scholarly research as well as the conditions of musicological research. It holds meetings, arranges symposiums and conferences, as well as being a publisher of books, music and the *Danish Yearbook of Musicology*. The society is member of the International Musicological Society. Membership can be obtained by anyone interested in supporting the aims of the society. The fee is DKK 100 for individual members, DKK 50 for students and DKK 125 for couples. Applications for membership and letters to the society should be send to Danish Musicological Society, c/o Department of Musicology, University of Copenhagen, Klerkegade 2, DK-1308 Copenhagen K. Further information is available at www.hum.au.dk/musik/dsfm.

BOARD

Associate Professor, Ph.D., Morten Michelsen, University of Copenhagen
Associate Professor, Ph.D., Thomas Holme Hansen, University of Aarhus
Associate Professor, cand.mag., Peder Kaj Pedersen, University of Aalborg
Postdoc., Ph.D., Fabian Holt, University of Copenhagen / University of Chicago
Research librarian, dr.phil., Knud Arne Jürgensen, The Royal Library
Organist, Ph.D., Eva Maria Jensen, Copenhagen

PUBLICATIONS OF THE SOCIETY

Dansk Årbog for Musikforskning (1961 ff.).

Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark:

I *Verker af Mogens Pederson*, ed. Knud Jeppesen (København, 1933).

II *Madrigaler fra Christian IV's tid* [Nielsen, Aagesen, Brachrogge], ed. Jens Peter Jacobsen (Egtved: Musikhojskolens Forlag, 1966).

III *Madrigaler fra Christian IV's tid* [Pederson, Borchgrevinck, Gistou], ed. Jens Peter Jacobsen (Egtved: Musikhojskolens Forlag, 1967).

IV *Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541)*, part 1, ed. Henrik Glahn (Egtved: Edition Egtved, 1978).

V *Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541)*, part 2 and 3, ed. Henrik Glahn (Egtved: Edition Egtved, 1986).

VI J.E. Hartmann, *Fiskerne*, ed. Johannes Mulvad (Egtved: Edition Egtved, 1993).

VII J.E. Hartmann, *Balders Død*, ed. Johannes Mulvad (Egtved: Edition Egtved, 1980).

VIII C.E.F. Weyse, *Samlede Verker for Klaver 1-3*, ed. Gorm Busk (København: Engstrøm & Sødning, 1997).

IX C.E.F. Weyse, *Symfonier*. Vol. 1: *Symfoni nr. 1 & 2*; Vol. 2: *Symfoni nr. 3 & 4*; Vol. 3: *Symfoni nr. 5 (1796 & 1838)*; Vol. 4: *Symfoni nr. 6 & 7*, ed. Carsten E. Hatting (København: Engstrøm & Sødning, 1998, 2000, 2002, 2004).

Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972, ed. Henrik Glahn, Søren Sørensen and Peter Ryom – in cooperation with International Musicological Society (Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 1974).

20 *Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck »Giardino Novo I-II«*, København 1605/06, ed. Henrik Glahn et al. (Egtved: Edition Egtved, 1983).

Die Sinfonie KV 16a »del Sgr. Mozart«. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstausführung des wiedergefundenden Werkes Dezember 1984, ed. Jens Peter Larsen and Kamma Wedin (Odense: 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, ed. Anne Ørbæk Jensen and Ole Kongsted (København: Engstrøm & Sødring, 1989).

13th Nordic Musicological Congress – Aarhus 2000, Papers and Abstracts, ed. Thomas Holme Hansen (Studies & Publications from the Department of Musicology, University of Aarhus, 7; Århus: Aarhus University, 2002).