

Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 54
2015



FUND OG FORSKNING

Bind 54

2015

Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 54
2015



With summaries

KØBENHAVN 2015
UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget se s. 600.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek

Om titelvignetten se s. 356.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion:

John T. Lauridsen
Ivan Boserup
Jakob K. Meile

Billedredaktion:

Lene Eklund-Jürgensen

Redaktionsråd:

Else Marie Kofod
Erland Kolding Nielsen
Anne Ørbæk Jensen
Marie Vest

Fund og Forskning er et peer-reviewed tidsskrift.

Trykt på Munken Premium Cream 13, 115 g
Dette papir overholder de i ISO 9706:1998
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Grafisk tilrettelæggelse: Jakob K. Meile

Tryk og indbinding: Bording ½
Printed in Livonia
Oplag: 500 eks.

ISSN 0069-9896
ISBN 978-87-7023-136-7

J.S. BACH OG DANMARK

En studie i den danske præsentation og musikfaglige
behandling af Bachs værker indtil 1950

AF

CLAUS RØLLUM-LARSEN

Det kan ikke undre, at en komponist som Johann Sebastian Bach (1685-1750) har sat sig spor i ethvert land med en vesteuropæisk musiktradition. Ikke desto mindre har Bach-receptionen i Danmark ikke påkaldt sig synderlig interesse i dansk musikvidenskab. Den tidlige Bach-reception er til gengæld behandlet i en artikel fra 1954¹ af Gerhard Hahne (f. 1927), som i øvrigt også søger at påpege danske og herunder slesvig-holstenske komponisters overtagelse af Bach'ske stilelementer i deres værker. Herudover synes Bach-receptionen altså ikke at have påkaldt sig den store opmærksomhed, hvilket måske beror på det forhold, at Bachs værker i betragteligt omfang i de sidste næsten 150 år er indgået i koncertrepertoiret, foruden at hans værker i endnu længere tid har tjent som teoretiske forbilleder, hvorved han har været respekteret helt fra klassikken op gennem romantikken til neoklassicismen og modernismen. Bachs musik har i størstedelen af hans eftertid været et grundvilkår for enhver seriøs komponist – noget vi næppe vil have vanskeligt ved at forstå i en tid, hvor Bachs musik nærmest fremstår som musikhistorisk og musikteoretisk uomgængelig.

I denne artikel vil det blive forsøgt at påvise relationer til Bach eller hans musik, som de fremtræder overleveret i dansk – særlig københavnsk – musikliv i ofte meget spredt form fra Bachs samtid til den store officielle fejring af 200-året for hans død i 1950. Det er ikke hensigten at belyse påvirkningen af Bachs stil i danske musikværker, som tilfældet er i Hahnes pionerarbejde, ej heller at foretage en systematisk undersøgelse af det store emne; det overordnede formål har derimod været at indkredse, hvornår, hvordan og gennem hvem Bach og hans værker er

¹ Gerhard Hahne: *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark*. Eine musikhistorische Skizze (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 3). Kassel og Basel 1954.

blevet en del også af dansk musikhistorie. Det er dermed ikke hensigten her at udfolde en egentlig receptionshistorisk undersøgelse, som det her foreliggende materiale ville kunne danne grundlag for. Indkredningen af emnet vil foregå gennem korte studier i væsentlige komponisters forhold til Bach, i indlemmelsen af hans værker i repertoiret i en række koncertmiljøer i København samt i studier på udvalgte områder, hvor Bachs musik udgjorde en del af den faglige eller æstetiske samtale og debat, eller hvor den skriftlige formidling af hans virke fandt sted. Der vil ikke blive tale om en slavisk gennemgang af de valgte studieobjekter; hensigten vil udelukkende være at påvise signifikante træk til belysning af artiklens emne. At året 1950 er valgt som øvre tidsgrænse skal ses på baggrund af ikke mindst den store ændring i udbredelsen af Bachs musik, som især lp-pladen, men også den voksende radiofoni betød.² Denne forøgede spredning af Bachs og andre komponisters værker, som en sådan teknisk udvikling gjorde mulig, samt den tiltagende beskæftigelse med opførelsespraktiske aspekter med stigende professionalisme³ medførte en ny receptions-mæssig situation, som fortjener en selvstændig behandling.⁴

² Denne udvikling var dog allerede foregået over en længere årrække. I slutningen af 1920'erne forelå således en næsten komplet indspilning af h-mol Messen ledet af Albert Coates, og i 1937 indspillede Serge Koussevitzky *Matthäuspassionen* komplet på 27 lakplader (den blev dog kun markedsført i USA), og i årene 1931-37 radiotransmitteredes samtlige Bachs kirkelige kantater med Günther Ramin fra Thomaskirken i Leipzig. Michael Heinemann og Hans-Joachim Hinrichsen (udg.): *Bach und die Nachwelt*/Band 3: 1900-1950. Laaber 2000, s. 18f.

³ Om opførelsen af Bachs værker i nyere tid skriver Emil Platen: "Erst die Zeit nach dem Bachjahr 1950 brachte einen entscheidenden Umschwung. Im Gegensatz zu der ersten Reformbewegung, die sich im wesentlichen auf Musikliebhaber stützte und ihre Vorstellungen außerhalb des offiziellen Konzertbetriebs in besonderen Reservaten zu verwirklichen suchte, war die neue Welle der fünfziger und sechziger Jahre hochprofessionell und wirkte dadurch viel nachhaltiger auf das Konzertleben ein." Emil Platen: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*/Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. Kassel 1991, s. 226f.

⁴ Det var på domorganist Kristian Olesens opfordring, jeg påbegyndte arbejdet på denne artikel, hvilket jeg skylder ham tak for. Professor Lars Ole Bonde, lektor Jens Hesselager og lektor emer. Peder Kaj Pedersen takker jeg for frugtbare samtaler og gode råd. For kritisk gennemlæsning af manuskriptet retter jeg en stor tak til seniorforsker Jens Henrik Koudal, fhv. bibliotekar Klaus Møllerhøj, specialkonsulent Anne Ørbæk Jensen og organist, cand.phil. Henrik Palsmar. Derudover skylder jeg forskningsprofessor emer. Niels Krabbe tak for at have stillet en antologi med koncertanmeldelser til min rådighed. Endelig takker jeg Musikmuseet, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling ved museumsinspektør Marie Martens for adgang til benyttelse af *J.S. Bach: Scrapbog*. Arkiv 226, kasse 42.

I. DEN TIDLIGE BESKÆFTIGELSE MED BACHS MUSIK

1. Johann Adolph Scheibe

Sporene efter personlig kontakt mellem Johann Sebastian Bach og danske musikere er ganske få. Obovirtuosen Christian Samuel Barth (1735-1809), der blev kaldet til stillingen som 1. oboist i Det Kongelige Kapel i 1786, havde fået sin tidligste musikundervisning i Thomasskolen i Leipzig, medens Bach virkede der som lærer.⁵ Kontakt i andet led finder vi hos den norskfødte Israel Gottlieb Wernicke (1755-1836), som havde studeret i Berlin hos Bach-eleven Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) og i 1781 blev kaldet til kapelmesterstillingen ved Det Kongelige Teater. Om Wernicke, der var en dygtig klaverspiller, fortælles det, at han som ung optrådte ved hoffet og spillede "de 'sværeste' Sager af Sebastian Bach."⁶ Vi vil forbigå den norskfødte komponist og militærmand Johan Georg von Bertouch (1668-1743), der havde forbindelse til Bach-familien, og som korresponderede med J.S. Bach,⁷ og vende blikket mod den kongelige kammermusicus Niels Schiørring (1743-1798). Han falder uden for kredsen omkring J.S. Bach, men havde studeret hos Carl Philipp Emanuel Bach, "som han Livet igennem kom til at staa i et nært og hjerteligt Forhold til."⁸ Schiørrings elevforhold nævnes her, fordi der er tale om en nær tilknytning til den endnu da levende Bach-tradition. C.Ph.E. Bach (1714-1788), J.S. Bachs næstældste søn, var musikdirektør ved Hamborgs fem hovedkirker og derudover en fremtrædende komponist og forfatter til lærebogen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753, rev. udg. Leipzig, 1787) – et skelsættende skrift inden for musikpædagogikken. Det nære forhold mellem Schiørring og Bach bekræftes af det manuskript til Schiørrings *Choral-Bog* (1783),

⁵ S.A.E. Hagen: Barth, Christian Samuel, *Dansk biografisk Leksikon*, 2. udg., 2, 1933, s. 184.

⁶ Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. Skildringer af det kongelige Kapels Historie 1648-1848. Væsentlig efter utrykte Kilder, 1908, s. 157.

⁷ Ph. Spitta: *Joh. Seb. Bach*. Leipzig, 2, 1921, s. 715. For en beskrivelse af Bertouchs værk *XXIV Sonates composées par le Canons, Fugues, Contre points & parties, selon le système de de 24 modes ... a 3, avec la Basse continüe*, se Harald Herresthal: Bertouch, Bertouch, Johan Georg von, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. udg., Personenteil (herefter: *MGG*), 2, 1999, sp. 1479. Det ukomplette værk beror i autograf på Det Kongelige Bibliotek (herefter: KB), og det findes i trykt udgave med omfangsrig introduktion: *Georg von Bertouch/Sonates a 3*/Edited by Michael Wilhelm Nordbakke. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 144). Middleton, Wisconsin, USA, 2006.

⁸ Nils Schiørring: Schiørring, Niels, *Dansk biografisk Leksikon*, 2. udg., 21, 1941, s. 165.

som beror på Det Kongelige Bibliotek, og hvori C.Ph.E. Bach har kommenteret satsmæssige forhold.⁹

I direkte forbindelse med J.S. Bach kom Johann Adolph Scheibe (1708-1776), den senere hofkapelmester hos Christian 6. Musikhistorikeren Carl Thrane (1837-1916) har i sit hovedværk *Fra Hofviolonernes Tid* (1908) givet følgende ikke så lidt maleriske beskrivelse af Scheibes forhold til Bach; den bringes uforkortet, fordi den i sig selv er et stykke formidlingshistorie: “Han lagde sig efter Orgelspil og indstillede sig til en Organistprøve, hvor Kantoren ved Leipzigs Thomaskirke, Sebastian Bach, var Censor. En Anden blev ham foretrukket. Med Rette eller Urette betragtede han det som den vilkaarligste Tilsidesættelse, der skyldtes Bachs personlige Uvilje mod ham. For ærgjærrig og ømfindtlig til at glemme det Skete fik han efter en Del Aars Forløb, da han havde slaaet sig ned i Hamborg, Hævnens Vaaben i Haand. Han udgav et Maanedsskrift ‘Der kritische Musicus’¹⁰ og tog her i et anonymt Brev Sigte paa Bach, der ikke nævnedes ved Navn, men som en ‘vis Musikant i Leipzig’, hvis Hænder og Fødder kunde gaa til Forbauselse, naar han spillede Orgel. Men hans Kompositioner vare ikke saa lystelige. De vare hverken naturlige eller behagelige, men svulstige og forvirrede, altfor kunstlede. Destoværre rammende Slaget. Bach følte sig ilde berørt, og hans Ven, Magister Birnbaum, tog Handsken op og gav et langt Svar. Scheibe nægtede ikke sit Forfatterskab til Brevet og tog hensynsløst til Gjenmæle, trevlende Bach-Birnbaum højst logisk, lidet sympatetisk, op. Mod behøvede han ikke, thi i Henseende til en Gren af Bachs Kompositionsvirksomhed havde han mange Meningsfæller. Hvad der undskylder ham, er, at han betragtede sig som højlig forurettet, men

⁹ KB: Musik- og Teatersamlingen (herefter MTS), C II, 196, mu 7708.0831. Manuskriptet og C.Ph.E. Bachs tilføjelser er behandlet af Ea Dal i faksimileudgaven: *Niels Schiørrings I Kirke-Melodierne 1781 og II Choral-Bog 1783*. Udgivet i facsimile af Samfundet dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea Dal/Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache, 1, 1978, s. 8-10.

¹⁰ I sit tidsskrift *Der critische Musicus* rettede Scheibe i 1737 et stærkt angreb mod Bachs musik, hvilket optog ikke mindst den tidlige Bach-forskning, hvad Thranes beskrivelse er et vidnesbyrd om. I Philipp Spittas Bach-monografi kan man således læse, at Bach i sin kantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* skulle have ladet skikkelsen Midas modellere over Scheibes person. Ph. Spitta: *Joh. Seb. Bach*, 2, Leipzig 1921, s. 476. Denne opfattelse imødegås af bl.a. Arno Forchert i hans bog *Johann Sebastian Bach und seine Zeit* (Grosse Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2000, s. 150; han påviser, dels at kantaten blev opført otte år før Scheibes angreb fremkom, dels at det er lidet sandsynligt, at Bach skulle have reageret så stærkt over for en 21-årig students udtalelser.

da han meget godt erkjendte, at Bach var et Geni, falder der ved hans hele Tone en Skygge paa ham.”¹¹ Den omtalte organistprøve gjaldt embedet ved Thomaskirken i Leipzig, som Scheibe søgte i 1729, og hvor Bach som kirkens kantor ganske rigtigt sad i ansættelseskommis- sionen.¹² Scheibe søgte i øvrigt i de følgende år flere organistembeder, uden dog at opnå ansættelse. Bl.a. søgte han stillingen ved domkirken i Freiberg i 1731 og kunne her bilægge sin ansøgning en anbefaling fra Bach.¹³ Det ville være urimeligt her ikke at nævne, at Scheibe i 1739 skrev en meget anerkendende anmeldelse af den *Italienske koncert* BWV 971. Det hedder heri bl.a. “Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächti- get hat ... mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern ...”¹⁴

Vi har ingen vidnesbyrd om, hvorvidt Scheibe i sin tid i København opførte værker af Bach. En strømpil har vi måske i den kendsgerning, at der i de to bevarede fortegnelser over hofmusikarkivet ikke optræder et eneste værk af Bach.¹⁵

2. C.E.F. Weyse

En af de danske komponister, der tidligst havde øre for J.S. Bach og hans musik, var Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842). Hans første møde med Bachs musik var gennem Caspar Siegfried Gaehler (1747-1825), der var syndicus (juridisk rådgiver eller byskriver) og senere 1. borgmester i Altona, og som Weyse, i følge eget udsagn, i musikalsk henseende havde overordentlig meget at takke for.¹⁶ Foruden at være

¹¹ Thrane 1908, s. 77.

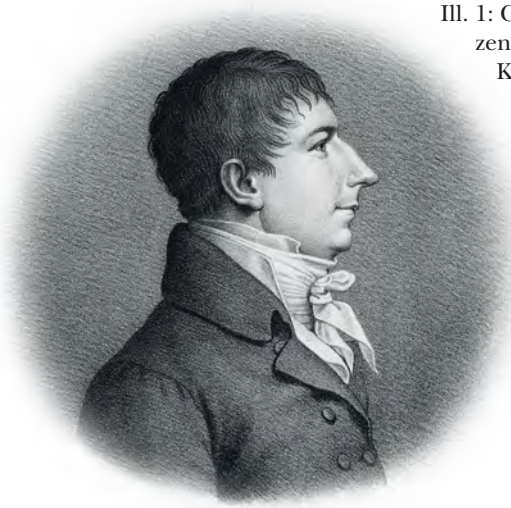
¹² Karsten Mackensen: [Scheibe,] Johann Adolph, *MGG*, 14, 2005, sp. 1201.

¹³ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band I), Kassel 1963, s. 137.

¹⁴ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2007, s. 406.

¹⁵ *Fortegnelse over Kirke Musikerne som ere i det Kongelige Archiv*. KB: Ny kongelig Samling 3503 4° I. *Fortegnelse over de Geistlige, og endeel andre Musikker, tilhørende det kongelige Hofarkiv*. KB: Ny kongelig Samling 3503 4° II.

¹⁶ A.P. Berggreen: *C.E.F. Weyse's Biographie*, 1876, s. 13f. Refereret efter oversættelse af en afskrift af Weyses tyske autograf. (*Autograf* benyttes her i artiklen i betydningen egenhændigt manuskript.) Efter indledningen til denne at dømme, er selvbiografien først og fremmest skrevet for at korrigere en artikel, som “en vis Hr. N. Fürst” havde skrevet og fået trykt i wienerugebladet *Janus*, nr. 2 (7.4. 1819). Berggreen formoder,



Ill. 1: C.E.F. Weyse. Litografi af Em. Barentzen & Co. efter tegning fra 1802 af C.G. Kratzenstein Stub (1783-1816). (Det Kongelige Bibliotek)

jurist var Gaehler en stor musikelsker, elev af C.Ph.E. Bach, som han tilligemed omgikkes, og en fortrinlig cembalist.¹⁷ Weyse fortæller i sin selvbiografi, at han som ganske ung fik megen ros for sit klaverspil; “især gjorde jeg mig meget til af at kunne spille Alt, hvad der blev forelagt mig, i hurtigste Tempo fra Bladet. Da *Gaehler* imidlertid forelagde mig et Præludium af *J.S. Bach*, vilde det, for første Gang i lang Tid, aldeles ikke gaae med denne Spillen fra Bladet, hvorover jeg blev ikke lidet frapperet. Nu gjorde *Gaehler* mig opmærksom paa det Upræcise i mit Spil, og gav mig *J.S. Bachs* Værk hjem med til videre Øvelse. Vanskeligheden ansporede mig, og hvorvel jeg ikke fandt megen Fornøjelse i dette mig

at selvbiografien er skrevet med publikation i et tysk blad for øje, men at denne ikke har fundet sted. Berggreen: Op.cit., s. 5f. Derimod blev selvbiografien, som er dateret marts 1820, allerede trykt samme år i tidsskriftet *Hesperus*./For/Fædrenelandet og Litteraturen, 3:2, 1820, s. 140-178, som K.L. Rahbek udgav. En afskrift af Weyses selvbiografi beror i Håndskriftsamlingen (herefter HS) på KB, hvor den har opstillingssignaturen Ny kongelig Samling 2836 4^o.

¹⁷ Om Gaehler skriver Dieter Lohmeier: “Er war ein vorzüglicher Cembalospieeler, ließ sich von Bach weiter ausbilden und studierte dessen für die Ausdrucksästhetik in der Musik epochemachendes Lehrbuch “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” (1753) gründlich, so daß Bach öffentlich erklärte, er habe seine Kompositionen von keinem seiner Schüler so zu seiner Zufriedenheit und in seinem Sinne vortragen hören wie von G.” Dieter Lohmeier: Gähler, Caspar Siegfried, *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*/Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 13 (s.a.), s. 172.

Ill. 2: Caspar Siegfried Gehler var jurist og en fremtrædende personlighed i Altona i årtierne omkring 1800. I anledning af sit 50-års embedsjubilæum udnævntes han i 1818 til juridisk æresdoktor. Samme år bestilte Bürgerrat en buste af Gehler hos billedhuggeren Hermann Ernst Freund (1786-1840) i København til opstilling i Magistratssalen på Rådhuset i Altona. Illustrationen viser en gipsafstøbning af denne buste fra 1829, som beror på Statens Museum for Kunst. (© SMK Foto)



ubekjendte Genre, øvede jeg mig dog flittig og var snart istand til at forespille *Gehler* adskillige Stykker af *J.S. Bach* til hans Tilfredshed og temmelig correct. Nu laante *Gehler* mig siden af sin rige Skat af Musikalier Alt, hvad jeg fik lyst til. Som en Discipel af den Hamborger *Bach* var han en inderlig Beundrer af denne store Mand, ejede alle hans Værker og den største Deel af *J.S. Bachs* Værker i Manuskript.” Senere hedder det: “Jeg maa imidlertid tilstaae, at jeg ikke synderlig benyttede *Gehlers* Beredvillighed og Tilbud; en Sonate af Boccherini var mig kjærere end den skønneste Fuga af *S. Bach*; ham beundrede jeg kun som en Heros uden at elske ham.”¹⁸ Det var antagelig familiens huslæge, Johann August Unzer (1727-1799), der var en stor musikentusiast, som havde sat Weyse i forbindelse med Gehler.¹⁹ Den omtalte “Hamborger Bach” var den tidligere nævnte C.Ph.E. Bach.

Det var hos Gehler, at Weyse mødte professor Carl Friedrich Cramer (1752-1807), som Unzer havde fortalt om Weyses musikalske talent, og som efter at have hørt Weyse spille indvilligede i at give ham en anbefalingskrivelse til J.A.P. Schulz, hvorved han foranledigede Weyses rejse til København i 1789.²⁰ Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), der i årene 1787-1795 var kapelmester ved Det Kongelige Teater, blev ganske kort efter Weyses ankomst til København præsenteret for ham. Weyse

¹⁸ Berggreen 1876, s. 14f. Citeret efter afskrift af Weyses autograf.

¹⁹ Ibid., s. 13.

²⁰ Ibid., s. 22. Citeret efter afskrift af Weyses autograf.

har selv beskrevet mødet: Schulz spurgte den nyankomne: “Er De Hr. Weyse?’, ‘Ja!’ ‘Spiller De Sager af *Sebastian Bach*’ ‘Ja!’ ‘Kan De spille den Fuga?’ Han opgav mig Themaet, jeg kjendte den, kunde den udenad og spillede den for ham. ‘Det er godt!’ sagde han, forlod Cabinettet og satte sig, uden videre at bekymre sig om mig, ved et Spillebord i Salen.”²¹ Den følgende dag besøgte Weyse Schulz, blev hans elev og flyttede ind hos ham. Året efter var han godt i gang med at uddybe sit kendskab til Bach: “Forresten componerede jeg denne Sommer [1790] af egen Drift et Præludium og en Fuga i soitt-disant *Seb. Bachs* Smag, en stor Phantasie, og en Sonate, hvormed Schulz, som et Arbejde af en Begynder, var vel tilfreds. Ogsaa indøvede jeg mig flittig i *Seb. Bach*, som jeg nu fandt stort Behag i ...”²²

Det var den meget musikinteresserede justitsråd Peter Grønland (1761-1825),²³ der i øvrigt selv stammede fra Holsten, som havde formidlet den direkte kontakt mellem Schulz og Weyse; i sin selvbiografi fortæller Weyse således: “Grønland interesserede sig strax første Dag for mig, efterat jeg havde spillet mine egne Phantasier og nogle Bachske Stykker for ham, og jeg besøgte ham næsten daglig, undertiden endogsaa 2-3 Gange, og spillede da hele Timer for ham, meest Compositioner af *Seb. Bach*, hvis inderligste Beundrer han var – eller ogsaa phantaserede jeg for ham.”²⁴

Grønland er en central skikkelse i den tidlige Bach-reception i Danmark og i den Bach-kreds, der opstod i København.²⁵ Man vil forstå på Weyses udtalelser, at Grønland nærrede en endog meget stærk interesse for Bach, og denne gav sig konkret udslag i hans private bibliotek, som rummede noderne til flere Bach-værker.²⁶ Efter Grønlands død i 1825

²¹ Ibid., s. 26. Citeret efter afskrift af Weyses autograf.

²² Ibid., s. 28. Citeret efter afskrift af Weyses autograf.

²³ Se Erik Dal: Peter Grønland 1761-1825: en holstensk musikdyrker i København, *Fund og Forskning*, 7, 1960.

²⁴ Berggreen 1876, s. 30f. Citeret efter afskrift af Weyses autograf.

²⁵ Den københavnske Bach-kreds fik også betydning for den norske Bach-reception, idet organisten Ole Andreas Lindeman (1769-1857), der skulle blive en betydelig formidler af Bachs musik i Norge, studerede i København ca. 1789-1799 og dér direkte eller indirekte blev influeret af Bach-kredsen. Idar Karevold: The early Bach-tradition in Scandinavia: A presentation of manuscripts of the Lindeman family, *Studia musicologica Norwegica*, 12, 1986, s. 90.

²⁶ I Weyses Samling på KB beror et manuskript i Grønlands hånd med afskrifter af triosatser for orgel af Bach i følgende rækkefølge: BWV 529/2, BWV 525/1, BWV 583, BWV 528/2, BWV 653, BWV 661 og BWV 664b. *VII Trios für Zwey Claviere und Pedal mehrentheils über geistliche Lieder*. KB: MTS. Weyses Samling mu 9502.0181.

overlod hans enke i to omgange bøger og noder fra sin mands samling til Det Kongelige Bibliotek. I den anden af disse leveringer, som fandt sted i 1835, var en del musikallier, bl.a. Bachs *Clavier-Übung I* (trykt i Leipzig 1731) og måske også bind II, som Grønland havde modtaget af professor Cramer i Kiel.²⁷

Langt mere interessant og værdifuld er imidlertid den Bach-autograf, som formodentlig indgik i Det Kongelige Bibliotek ved samme aflevering. Der er tale om partituret til kantaten "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199 for sopran, obo, to violiner, viola og continuo. Hvordan dette manuskript er kommet i Grønlands eje, kan vi kun gisne om. Det vides, at det sammen med stemmematerialet til såvel den originale udgave i c-mol som den i d-mol efter Bachs død overgik i C.Ph.E. Bachs eje, hvorefter partitur og stemmesæt blev skilt, idet partituret muligvis gik videre til den berlinske autografsamler Georg Pölchau (1773-1836)²⁸ eller måske til C.Ph.E. Bachs efterfølger som musikdirektør i Hamborg Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767-1822). Begge stemmesæt beror i dag i Staatsbibliothek zu Berlin. Grønland foretog i øvrigt en afskrift af kantaten, dateret 5. oktober 1824.²⁹ Weyse modtog denne afskrift – uvist hvornår – og den indgik i Det Kongelige Bibliotek ved indlemmelsen af Weyses musiksamling efter hans død i 1842.³⁰

Under arbejdet på den første samlede udgave af J.S. Bachs værker, der udkom i årene 1851-1899, var man ikke opmærksom på autografen til "Mein Herze schwimmt im Blut," og den er følgelig ikke medtaget.

²⁷ Dal 1960, s. 121.

²⁸ Der er vidnesbyrd om, at Grønland har været i forbindelse med Pölchau i 1821, idet Weyses Samling rummer en afskrift af indledningskoret af J.S. Bachs kantate til Festo Michaelis, "Es erhub sich ein Streit" BWV 19 med følgende dedikation: "Dem Herrn Justizrath Grönland in Copenhagen empfielt sich ganz ergebenst Georg Pölchau. Hamburg [- ?] 1821." KB: MTS. Weyses Samling, mu 9412.0681.

²⁹ Manuskriptet kan ses i skannet udgave på internetadressen <img.kb.dk/ma/bach/MH03.pdf>

³⁰ Af fortegnelsen over de musikallier, som KB modtog efter Weyses død fremgår det, at følgende Bachtitler var repræsenteret, her kursorisk gengivet ifølge fortegnelsen: *Motetten* (part.) (Leipzig), *Messa a 8 voci e 4 ripieni No. 1* (part.) (Leipzig), *Cantata a voce sola 1 Oboe 2 Violini 1 Viola* (ms.), *Veränderungen ub. d. Weynachtslied "Vom Himmel"* (Nürnberg), *Festo Michaelis* (ms.), *Eine feste Burg. Cantate* (part.) (Leipzig), *Musikalisches Opfer. Neue Ausg.* [sic] (Leipzig, 1747), *Clavier-Uebung Op. 1* (Leipzig) (1731), *Samme 2. Th.* (Leipzig), *Die Kunst der Fuge* (ms.), *Variationen f. Klavier* (Zürich), *24 Præludie u. Fugen 1-2* (ms.) og *IV. Fugen* (ms.). Fortegnelse over Weyses til Biblioteket skænkede Bøger og Musikallier. På titelsiden: *Fortegnelse over de af afdøde Professor Weyse til det Kongelige Bibliothek testamenterede Bøger og Musikallier* (upag.). KB: HS. Det Kgl. Biblioteks Arkiv. E 83.

Imidlertid finder man fra kantaten “Zwei Instrumentalstimmen. Zu einer unbekanntem Kirchenkantate” i Bach-udgavens bind 41 (1891), s. 202f. Det var klaverpædagogen Carl Adolf Martienssen (1881-1955), der identificerede manuskriptet til kantaten som en autograf og udgav det som *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft* 13. årg., hæfte 2 (Leipzig, 1913). Fundet af den hidtil ukendte Bach-autograf blev beskrevet og analyseret af musiksamlere og musikvidenskabsmanden Werner Wolffheim (1872-1930) i artiklen “Mein Herze schwimmt im Blut’. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs” i *Bach-Jahrbuch* 8. årg. (1911), s. 1-22.³¹ Kort efter publikationen lod organisten P.S. Rung-Keller i øvrigt kantaten opføre ved en koncert i Cæciliaforeningen 26. november 1912.³²

Blandt de relativt få oplysninger vi har fra Weyses senere år om hans forhold til Bach er, at han spillede cis-mol fugaen fra et af de to bind *Wohltemperiertes Klavier*.³³ I et brev fra 1842 skrevet i Roskilde omtaler han at have hørt domorganist Hans Matthison-Hansen give koncert – vel i domkirken – og blandt værkerne var “Sebastian Bachs Cis mol Fuge, jeg helst spiller selv, paa Fortepiano; ...”³⁴ Weyses interesse for Bach gav sig i øvrigt udslag i hans 37 utrykte canons, hvoraf nr. 17, 18 og 35 benytter tonerne BACH.³⁵ Det kan i den forbindelse nævnes, at Weyses samtidige Friedrich Kuhlau (1786-1832) under et besøg hos Beethoven i 1825 på stående fod komponerede en canon over navnet BACH.³⁶

Da Franz Liszt (1811-1886) i juli 1841 besøgte København og gav tre koncerter, hørte han Weyse improvisere i Vor Frue Kirke. Indtrykkene af denne oplevelse har han nedfældet i et brev til musikkritikeren og komponisten Léon Kreutzer (1817-1886); brevet blev senere trykt i *Revue musicale* og i dansk oversættelse i avisen *Fædrelandet*. Fra sidstnævnte

³¹ På KB's hjemmeside på internettet kan man finde en beskrivelse af Bach-autografen samt en scanning af samme. Søg på “Bach og kantate.”

³² På KB beror det anvendte opførelsesmateriale i Cæciliaforeningens nodesamling, hvor det bærer signaturen Cf. 224. Det ene af de to klaverpartiturer i materialet er udskrevet af P.S. Rung-Keller.

³³ Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen (udg.): *C.E.F. Weyse. Breve*, 1, 1964, s. 308 (brev af 11.2.1841) og s. 531 (brev af 25.8.1842).

³⁴ Brev dateret Roskilde 25.8.1842 fra C.E.F. Weyse til F. Schauenburg Müller. Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen 1964, 1, s. 531.

³⁵ Sætserne findes i autograf i *Compositionen von C.E.F. Weyse*. KB: MTS, Weyses Samling, mu 9211.0484.

³⁶ Gorm Busk: *Friedrich Kuhlau*. En biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion, 1986, s. 55.

bringes et uddrag: “Jeg stod nedsjunken i disse Betragtninger, da Kirken pludselig gjenlød af en lang og mægtig Tone. Det var Orgelet, der paa sin Herres Bud opløftede sin høje, alvorsfulde Stemme, ligesom for at bebreide mig mine Tivl, min Forsagthed. Taus og ydmyg lyttede jeg til denne Røst. Den, som vakte de stumme Mure til Live, var Weyse, hos hvem man gjenfinder Sebastian Bach’s dybe Begejstring og høie Mod. Mere end een Gang var jeg ved at høre ham bevæget indtil Taarer; hans improviserede Fuga over to Themaer i fem Tempo’er, som uden Overdrivelse varede henved en halv Time, henrev mig til Beundring. Aldrig havde Orgelet saaledes aabenbaret sig for mig i sin Storheds Glands og hele Fylde. Men jeg har heller ikke endnu hørt Mendelssohn.”³⁷

At Bach var et kendt navn i Danmark i første del af 1800-tallet har vi andre vidnesbyrd om. Kaster man f.eks. et blik i Adam Oehlschlägers (1779-1850) *Levnet* (1830-1831), finder man omtale af J.S. Bach to gange, og begge gange er det Bach som kontrapunktiker, der spørger: om J.A.P. Schulz hedder det således: “I sin Kirkemusik viser han en høi Siæl, fuld af Andagt og Følelse; og skiøndt han endnu ikke forstod at bruge de blæsende Instrumenter, saaledes som man siden har lært det af Haydn og Mozart, hører man dog i hans Compositioner den grundige Contrapunctist af den Bach’ske Skole.”³⁸ Lidt senere karakteriserer Oehlschläger organisten og syngemesteren Hardenack Otto Conrad Zinck (1746-1832) bl.a. med ordene “grundig Theoretiker af den Bachske Skole.”³⁹ Zinck var fra 1768 elev af C.Ph.E. Bach.⁴⁰ Ligesom Wernicke havde Schulz studeret hos Bach-eleven Kirnberger og tilhørte dermed rettelig den Bach’ske skole. Hahne kalder slet og ret Schulz “einer der Hauptförderer der Musik J.S. Bachs in Dänemark” – uden dog at belægge det med konkret dokumentation.⁴¹ Oehlschlägers karakteristik

³⁷ *Revue musicale* 1841, 51; citeret fra *Fædrelandet* 14.11.1841.

³⁸ Adam Oehlschläger: *Levnet fortalt af ham selv*. Første Deel. Med forord og kommentarer af Poul Linneballe og Povl Ingerslev-Jensen, 1974, s. 46.

³⁹ *Ibid.*, s. 57.

⁴⁰ Andreas Waczkat: Zinck, Hardenack Otto Conrad, *MGG*, 17, 2007, sp. 1517.

⁴¹ Hahne 1954, s. 4. Det kan nok i højere grad Ingolf Sellack, der, foruden at nævne det faktum, at Schulz var elev af Bach-eleven Kirnberger, skriver følgende: “Mit europäisch geweitetem Horizont war Schulz 1773 nach Berlin zurückgekehrt. Hier sah er sich durch Joh. G. Sulzer bald selbständig in die Redaktion der über die musikalischen *Kunstwörter* aufklärenden Einträge von Band 2 der *Allg. Theorie der Schönen Künste* (1774) eingebunden. Ungenannt wirkte Schulz bei der Zusammenfassung der Kirnbergerschen *Grundsätze* [1773] sowie als dessen Koautor der J.S. Bachs Lehrmethode kodifizierenden *Kunst des reinen Satzes ...*” Ingolf Sellack: Schulz, Johann Abraham Peter, *MGG*, bd. 15 (2006), sp. 237.

af Schulz er helt i tråd med Hahnes konstatering af sammensætningen af Weyses nodesamling: "Man schätzte vor allem den Meister der kontrapunktischen Künste und legte deshalb, wie die Handschriften zeigen, das grösste Gewicht auf die Klavier- und Orgelwerke."⁴² Der er således ingen tvivl om, at Bach i sin egenskab af teoretiker og læremester havde en betydelig position i Danmark i begyndelsen af 1800-tallet. Vi ved f.eks. også, at komponisten Johannes Frederik Fröhlich (1806-1860) som ca. 19-årig i 1825 afskrev begge bind af Bachs *Wohltemperiertes Klavier*.⁴³

II. NODER OG MUSIKLITTERATUR

1. Noder

Skal man forsøge at kortlægge den tidlige udbredelse eller spredning af nodetryk med Bachs værker i Danmark, må man ty til den store mængde af bevarede auktions-, legebiblioteks- og forlagskataloger. De vidner om tre forskellige forhold: de førstnævnte dokumenterer, hvad der på et givet tidspunkt har været ejet – ikke nødvendigvis, hvad der har været benyttet til musikalske opførelser – de næst- og sidstnævnte, hvad der har været mulighed for at anskaffe eller leje – ikke nødvendigvis, hvad der er blevet erhvervet eller lejet eller, for den sags skyld, spillet. Det er således et materiale, der åbner for muligheder, men ikke med sikkerhed indicerer musikkens spredning i form af opførelser. Det er dog et materiale, som alene i kraft af sin kvantitet og spredning over en lang periode er betydningsfuldt for et arbejde som det nærværende.⁴⁴

Den tidligste registrering af et J.S. Bach-værk findes i et auktionskatalog trykt af Andreas Hartvig Godiche i 1754.⁴⁵ Det drejer sig om

⁴² Hahne 1954, s. 14.

⁴³ Afskriften beror i Musikmuseet (Musikmanuskripter, MS 109). Den har været i J.P.E. Hartmanns eje. Nils Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, 2, 1978, s. 242.

⁴⁴ Jeg skylder min kollega Jens Henrik Koudal tak for henvisning til dette værdifulde materiale. Der består imidlertid under arbejdet med det et permanent problem vedrørende identifikation af værker af J.S. Bach over for værker af især C.Ph.E. Bach, som var en meget populær komponist i slutningen af 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet. Kun forekomster af værker, som med overvejende sandsynlighed kan tilskrives J.S. Bach, er medtaget i nærværende behandling. Et andet væsentligt problem, som knytter sig til en stor del af de informationer, der er hentet fra materialet, er den generelt tvivlsomme værkidentifikation.

⁴⁵ *Fortegnelse Paa Endeel gode Bøger af adskillige Sprog og Videnskaber, item nogle Musicalia og Musicaliske Instrumenter, samt endeel Kaaber-Stykker*, som Mandagen den 16 Sept. førstkom-

Clavier Uebung, dvs. en af de fire dele *Clavier-Übung*, som Bach udgav i årene 1726-1741. *Clavier-Übung* op. 1 var det første værk, Bach selv udgav, og det eneste af hans værker, der bærer opusnummer. Til trods for den manglende nærmere identifikation af værket må oplysningen karakteriseres som et – om end enkeltstående – vidnesbyrd om en tidlig dansk reception af Bachs værker. I et katalog over en auktion hos enkefrue “Doctorinde Capito” fra 1803⁴⁶ genfinder man titlen *Clavier-übung*, men her med tilføjelsen “4 Theil,” hvilket måske kan forstås som 4. del, dvs. *Goldberg*-variationerne BWV 988, samt “6 Sonaten fürs Orgel” BWV 525-530. Dette katalog indeholder yderligere et Bach-værk: “vierstimmiche Choralgesänge, 1-2 Theil” (formodentlig udgaven samlet af C.Ph.E. Bach og udgivet af Breitkopf, Leipzig, 1784). Fra et lidt senere katalog (1811) over bl.a. bøger, effekter m.m. fra biskop Nicolai Edinger Balles (1744-1816) bo optræder s. 57d “5 3 Hefter Fuger og Fantasier af Joh Seb. Bach, rar.”⁴⁷ Antallet må være 3 – og femtallet dermed antagelig en sættefejl. “rar” betyder formodentlig, at trykkene er sjældne. Desuden optræder s. 58d “Bach geistliche Gesänge, Tom. 2.” Fra konkursboet efter arkitekt F.W. Jensen⁴⁸ i 1876 blev der bl.a. udbudt to Bach-nodeudgaver: *Compositionen für das Pianoforte* og *Sonater for Piano og Violin eller Fløjte*.⁴⁹

I katalogerne over musikalske lejematerialer dukker Bachs navn op i 1830'erne. I *Catalog No. 3 over P. Chr. Schouby's musikalske Leie-Bibliothek* finder man under orgelmusik seks indførsler under Bach: en *Fantaisie*, to *Toccatas et Fugues* samt tre *Preludes et Fugues*⁵⁰ og i katalog nr. 4 *Le Clavecin bien tempèrè* [sic] bind 1-2.⁵¹ Et fyldigt udvalg af Bach-værker træffes i

mende Klokken 8. om Formiddagen ved offentlig Auction i Skræderens Sr. Linströms Gaard i Løvstrædet til Høystbydende vorder bortsolgte, 1754, s. 45.

⁴⁶ *Fortegnelse over endeel gode chirurgiske, medicinske og botaniske Bøger, saavelsom en betydelig Samling gode Musikalier, Partiturer og musikalske Bøger; ...*, 1803. Læge Johs. Capito, f. 31.12.1747, død 29.7.1803.

⁴⁷ *Fortegnelse over en betydelig Samling Bøger i flere Sprog og Videnskaber; tilligemed nogle Malerier, Kobbere, og en Deel Musikalier; ...*, s.a. [1811].

⁴⁸ Det drejer sig formodentlig om arkitekt Ferdinand Vilhelm Jensen (1837-1890).

⁴⁹ *Fortegnelse over Bøger og Musikalier*, som Løverdagen den 25de Marts førstk., Form. Kl. 10 bortsælges ved offentlig Auction ... Alt tilhørende Architect F.W. Jensens Concurso., 1876, s. 16.

⁵⁰ *Catalog No. 3 over P. Chr. Schouby's musikalske Leie-Bibliothek*. Kjøbenhavn, s.a. [efter 1830], s. 81.

⁵¹ *Catalog No. 4 over Chr. Schouby's musikalske Leie-Bibliothek. Indeholdende fra No. 17537 til No. 19071*, s.a. [efter 1830], s. 82.

kataloget fra *C.C. Lose & Delbanco's Musikalische Leiebibliothek* 1848. Her tilbydes:

- sonaterne og partiternerne for soloviolin BWV 1001-1006 i Ferdinand Davids udgave
- *Six Sonates ou Etudes* måske for cello
- Cembalokonzert “con Quat.”
- *Six grandes Sonates og Ciaccona* for klaver og violin
- *Sinfonie ou Suite* og *Ouverture* for firhændigt klaver
- *Wohltemperiertes Klavier* I i Henri Bertinis udgave for fire hænder
- *Wohltemperiertes Klavier* I-II for tohændigt klaver
- Præludium og fuga i cis
- *Die Kunst der Fuge* i Carl Czernys udgave ligeledes for tohændigt klaver
- Passacaglia
- tre hæfter Choral-Vorspiele
- to hæfter orgelværker udgivet af Adolf Bernhard Marx.

I 1. tillæg til katalog over *Julius Cohen's nye Musikalske Leiebibliothek for Pianoforte og Sang* fra 1851 optræder *Das wohltemperirte Klavier I-II*.⁵²

Også i forlagskatalogerne vinder Bachs værker først sent fodfæste. I 1784 udgiver boghandler Chr. Fr. Pelt et sortimentskatalog, som suppleres med et tillæg i 1786. I kataloget finder man *vierstimmige Choralgesänge* (samlet af C.Ph.E. Bach og udgivet af Breitkopf, Leipzig, 1784).⁵³ Den 5. juli 1801 meddeles det i *Adresseavisen*, at E.F.J. Halys musikhandel tilbyder subskription på Bachs samlede værker,⁵⁴ – en udgivelse, som Lose tilbyder i 1803.⁵⁵ Det har ikke været muligt at identificere den – den kan dog næppe relatere til J.S. Bach.⁵⁶ Herudover er Bachs navn fraværende i

⁵² *Tillæg til Julius Cohen's nye Musikalske Leiebibliothek for Pianoforte og sang. Gl. Amagertorv Nr. 40, 1851, s. 2.*

⁵³ Dan Fog: *Musikhandel og notetryk i Danmark efter 1750/ I Musikhandel 1750-1854/ Musikforlag. Nodehandel. Lejebiblioteker, 1984, s. 126.*

⁵⁴ Cf. *Dan Fogs Musiksamlinger*. Indeks til Samling nr. 64: “Excerpter fra Adresseavisen 1783-1854,” s. 11. KB. MTS.

⁵⁵ *Oeuvres Complètes de Bach 1 à 10*. Lose katalog 1803, s. 125.

⁵⁶ Henrik Palsmar har over for forfatteren foreslået, at der kunne være tale om *Editionen der Klavierwerke* durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C.F. Peters in Leipzig, som udkom 1801-1865.

kataloger fra Søren Sønnichsen (1787),⁵⁷ E.F.J. Haly (1799)⁵⁸ og de langt senere fra Horneman & Erslev (1852)⁵⁹ og Julius Cohen (1853).⁶⁰

Et særligt felt inden for nodeudgivelse udgør instrumentalskoler. For kort at vise Bachs status på dette område er klaverskolerne valgt. Begrundelsen er, at de mere end noget andet viser, hvad unge og børn blev præsenteret for i en epoke, hvor musiceren i hjemmene havde en stor udbredelse. Begrebet "et hjem med klaver" er et vigtigt fænomen i musikspredningen i den sidste del af den behandlede periode.⁶¹ Det springer i øjnene, at benyttelsen af Bachs musik er yderst sparsom, før vi når til omkring 1930. Det klassiske danske værk i genren var *Hornemans Klaver-Skole*, som senere kom i udgaver ved Ludvig Schytte (1892) og Oluf Ring (1932). I Schyttes udgave var medtaget et enkelt Bach-værk, tostemmig invention nr. 11 i g-mol BWV 782, og i supplementet fra 1909⁶² finder man en menuet af Bach (Fransk suite i E-dur BWV 817/8). Den gled ud i den nye, forøgede udgave fra 1932,⁶³ hvor til gengæld var optaget to betydelig enklere satser: en musette BWV Anh. 126 og en menuet BWV Anh. 114 fra *Das 2. Notenbuch für Anna Magdalena Bach* (1725). Desuden var julesangen "Ich steh an deiner Krippen hier" BWV 469 optaget i Oluf Rings tostemmige arrangement. Få år forinden, i 1928, havde Ring udgivet *Børnenes Klaverskole*,⁶⁴ hvori en enkelt sats optræder: præludiet i F-dur (forkortet) af Otte små præludier og fugaer for orgel BWV 556.

I årene 1933-1939 ser fire nye danske klaverskoler dagens lys. Olaf Jacobsen og Otto Mortensens *Klaverskole*⁶⁵ fra 1933 bringer hele seks stykker under Bachs navn. De er alle hentet i *Das 2. Notenbuch für Anna Magdalena Bach* (BWV Anh. 114, 115, 119, 132, 126 og 122) og er desuden at finde i Otto Mortensens udgivelse *Anna Magdalena Bachs Klaverbog. 1725* fra 1945 på Wilhelm Hansens Musik-Forlag. De to satser

⁵⁷ *Catalogue de la musique vocale & instrumentale qui se vend chez Søren Sønnichsen, Marchand & Imprimeur de Musique dans la Adelgade No. 308, 1787.*

⁵⁸ *Verzeichnis der neuesten Musikalien welche in der Hallyschen Musikhandlung in Kopenhagen um beigesetzte Preise zu haben sind. Wimmelskafte No. 162. No. 4, 1799.*

⁵⁹ *Horneman & Erslev's Forlags-Catalog over Musikalier, Lithographier o.s.v. udkomne indtil 1^{ste} Juli 1852, 1852.*

⁶⁰ *Forlags-musikalier udkomne hos Julius Cohen, fra 1. Januar 1850 til 1. Januar 1853, 1853.*

⁶¹ Antologier af pædagogisk tilsnit er ikke inddraget i undersøgelsen.

⁶² *Supplement til Horneman-Schyttens Børne-Klaverskole, 1909.*

⁶³ Horneman: *Klaver-Skole*/Ny, betydelig forøget Udgave ved Ludvig Schytte, ny udg. 1932.

⁶⁴ Oluf Ring: *Børnenes Klaverskole, 1928.*

⁶⁵ Olaf Jacobsen og Otto Mortensen: *Klaverskole, ca. 1933-34.*

(musette og menuet) i 1932-udgaven af Horneman-Schyttes *Klaverskole* er også blandt de seks i Jacobsen og Mortensens klaverskole. Harald Hartmann-Bornebusch's *Barnets Klaverskole*,⁶⁶ som udkom i to bind 1934-1935, indeholder to Bach-værker: bourrée BWV 820/5 fra Overture (Suite) in F samt tostemmig invention nr. 8 i F-dur BWV 779. I 1. del af Vitus Rathsachs *Klaverskole for Begyndere* fra 1937 finder man den allerede omtalte menuet BWV Anh. 114. Endelig indeholder Karl Baks *Klaver for Begyndere* fra 1939⁶⁷ den samme menuet samt menuet BWV Anh. 132, begge fra *Das 2. Notenbuch für Anna Magdalena Bach* (1725).

I andet bind af Alexander Stoffregens *Klaverskole*,⁶⁸ som udkom i to bind i 1948, er der en lang række både korte eksempler fra Bach-værker og hele satser. Skolen indeholder foruden det forventelige klaverpædagogiske stof en grundig indføring i musikteori, og det er her, de korte Bach-eksempler finder anvendelse. Blandt de hele satser er d-mol præludiet BWV 935 fra de 6 små præludier, den 1. og den 6. tostemmige invention i hhv. C-dur BWV 772 og E-dur BWV 777 og præludiet BWV 924 i C-dur fra Ni små præludier fra *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* samt *Fughetta super 'Lob sei dem allmächtigen Gott'* BWV 704. Stoffregens udvalg adskiller sig på flere måder fra de øvrige klaverskolers. For det første er udvalget større, dels fordi klaverskolen har et betydeligt omfang, dels fordi den valgte musik bliver brugt til såvel den teoretiske som den mere generelle klaverpædagogik. For det andet er Stoffregens udvalg af værker markant anderledes end de øvrige klaverskolers, som i vidt omfang holder sig inden for *Das 2. Notenbuch für Anna Magdalena Bach*. Som afslutning på denne kronologiske behandling skal nævnes Anna Lumbye Lützhøfts *Klaverskole*, der udkom 1948.⁶⁹ Den indeholder en musette i G-dur (Engelsk suite BWV 808/6), menuet i g-mol BWV Anh. 115 (forkortet) og menuet (Fransk suite i h-mol BWV 814/4) (forkortet).

Som det vil være fremgået, er der en markant stigning i benyttelsen af Bach-værker efter 1930. Antagelig er en af årsagerne, at der inden for Bachs værkliste findes værker i enhver sværhedsgrad, samt at værkerne i deres ofte danseinspirerede form har en længde, som passer til klaverskolerne. Desuden undgår man ved benyttelse af Bachs værker den slaviske etudeform, som tidligere var en prøvelse for mange klaver elever.

⁶⁶ Harald Hartmann-Bornebusch: *Barnets Klaverskole I*, 2, 1934.

⁶⁷ Karl Bak: *Klaverskole for Begyndere*, 1939.

⁶⁸ Alexander Stoffregens *Klaverskole 2. Del*, cop. 1948.

⁶⁹ Anna Lumbye Lützhøft: *Klaverskole*. Til Brug ved Undervisning og Selvstudium/Med Solføgen (Hørelære) som Grundlag, 1948.

2. Musiklitteratur

a. Artikler og bøger

Bortset fra en ganske kort omtale af afsløringen af Bach-monumentet ved Thomaskirken i Leipzig i 1843,⁷⁰ skal man til 1871 for at finde de tidligste behandlinger af Bach og hans musik på dansk. Det drejer sig om to artikler, dels en usigneret behandling af Bach i *Søndags-Posten* 30. april, hvori det bl.a. hedder: "Samtiden beundrede ham som en alle Andre overlegen Klaveer- og Orgelspiller, og som en udmærket Komponist; men den anede ikke, at den polyphene [sic] Musik havde naaet sit Kulminationspunkt med ham, at han afsluttede en stor Epoke i Musikhistorien og at han brød nye Baner, der skulde blive Basis for al senere Musik!";⁷¹ dels en længere artikel i *Nordisk Tidsskrift for Musik og Theater* fra november 1871. I sidstnævnte bringes en oversættelse af et uddrag af "Elfte Vorlesung" af Franz Brendels (1811-1868) *Geschichte der Musik* (1860),⁷² et kapitel om Bach og Händel.⁷³ Der er tale om en modstilling af de to komponister med påvisning af forskelle og ligheder mellem dem. Der konkluderes håndfast: (om Händel) "Han forblev ugift, døde i Rigdom og hviler i Westminster Abbediet under et pragtfuldt Monument. Hans liv har i Et og Alt noget *Heroisk*."⁷⁴ Om Bach hedder det: "Han blev tidlig gift, fik en hel Koloni af Børn, døde fattig og hviler paa Kirkegaarden, – Ingen ved, hvor. – Hans Liv har i Et og Alt noget *Patriarkalsk*." Desuden beskrives Händel som den udadvendte, Bach som den indadvendte komponist. Det hedder endvidere: "*Bach og Händel* er deres Tidsalders Kulminationspunkter indenfor deres Kunst, pegende til de modsatte Sider, den Ene Hovedet for det Nationale, den Anden Repræsentant for den universelle Sammensmeltning af Stilarterne.

⁷⁰ U. forf.: "Johann Sebastian Bach's Mindesmærke i Leipzig," J.P. Bøttiger (red.): *Magasin for Natur- og Menneskekundskab*, ny Suite. 1844:10, 4.9. 1844, s. 74.

⁷¹ Usign.: "Berømte Komponister. Sebastian Bach," *Søndags-Posten*. Illustreret Ugeblad til Nytte og Fornøjelse for alle Stænder, 9:383, 30.4.1871, s. 1.

⁷² Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig von F.B. Dritte, zum Theil umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes (E.O. Schurmann), 1860, xx + 644 s. Brendel var på dette tidspunkt kendt inden for danske musikinteresseredes kreds, idet Immanuel Rée i 1859 havde publiceret *Veiledning i Musikens Historie*. En Oversættelse af F. Brendels 'Grundzüge der Geschichte der Musik'. Efter Originalens fjerde Oplag, ved I.R., 1859.

⁷³ Brendel 1860, s. 216-236.

⁷⁴ "Händel og Bach," *Nordisk Tidsskrift for Musik og Theater*, nr. 17-18, 13.11.1871, s. 76.

Händel bevæger sig i almen-menneskelige Stemninger: hvad der bevæger sig i et religiøst, men sundt, frisindet og mandigt Folks Bryst, det har han udtalt, med en Kraft og Sundhed, der klinger gennem Aarhundrederne; *Bach* udtaler kun sit eget Jeg, sit religiøse Sind, han fordyber sig mere og mere i sig selv og kan ikke gjøre nok for at udtømme denne Dybde. ... *Händel* er objektiv, episk, *Bach* subjektiv, lyrisk.⁷⁵

I 1885 kunne man fejre 200-året for såvel Bachs som Händels fødsel, hvilket bl.a. blev markeret i *Illustreret Tidende*, hvor bladets musikanmelder Angul Hammerich (1848-1931) over to numre fik publiceret en artikel med titlen "Händel og Bach." Ligesom hos Brendel lægges der ud med en opregning af ligheder og forskelle mellem de to komponister, og Hammerich slutter artiklen med følgende konstatering: "Som man vil se, er der i de to store Mestres Værker endnu mindre end i deres Levnet Stof til Sammenligning. De er hver sig selv og intet andet. Händel mere folkelig, klar og plastisk, Bach lærdere og mere indviklet; men dyb og inderlig. Händel er i sit Liv som i sit Arbejde Personifikationen af den universale, kosmopolitiske Kunst, Bach er Stamfaderen til den tyske Musik!"⁷⁶

Den – som det kan synes – næsten obligatoriske modstilling af Bach og Händel har muligvis sin rod i Friedrich Chrysanders (1826-1901) store Händel-monografi,⁷⁷ hvor det blandt andet hedder: "Von den drei Elementen des Händel'schen Kunstcharakters, in denen wir die hervorstechende Eigenthümlichkeit der drei Länder Deutschland Italien England vereinigt finden, und die schon in dieser Passion eine freilich noch sehr unreife Gestalt empfangen haben, offenbart Bach in seinen Vocalwerken nur das eine, die deutsche Frömmigkeit, den kirchlichen Sinn und Tiefsinn mit einem Anflug subjectiver Mystik, dieses aber in einer Innigkeit und Stärke, daß seine Schöpfungen über das Zeitalter der Geschmacklosigkeit, in dem der Meister doch befangen blieb, und über den Mangel gestaltenbildender Kraft ebenfalls zu unvergänglicher Dauer hinausgekommen sind; und zwar waren es das Bibelwort und der Choral, welche unserm Bach diejenige Gestalt vertraten, die bei Händel frei und ursprünglich wie eine neue Schöpfung emporwuchs. ... Es ist ein müßiger Wunsch, wenn man dem Einen das noch zugesellen möchte,

⁷⁵ Ibid., s. 77.

⁷⁶ Angul Hammerich: Händel og Bach, *Illustreret Tidende*, 26:21 (22.2.1885), s. 269f. og 26:22 (1.3. 1885), s. 282f., s. 282.

⁷⁷ *G.F. Händel*, bd. 1 (Leipzig 1858), bd. 2 (1860), bd. 3, hvoraf kun 1. del udkom (1867); 2. uændrede oplag udkom i Leipzig 1919.

was den Hauptwerth des Andern ausmacht, wenn man besonders auf Bach gern so manches übertragen sähe, was der vermeintlich viel mehr vom Glück begünstigte Händel anscheinend so mühelos gewann. Ihre Werke, im vollen Umfange untersucht, lehren uns sehr bestimmt, daß jeder von ihnen das wirklich geworden ist, was er seiner Natur nach werden konnte: und damit sollten wir uns zufrieden geben.”⁷⁸ Også i Philipp Spittas (1841-1894) Bach-monografi, som dog først udkom 1873-1880, finder man modstillingen af Bach og Händel, her sammenfattet som Händels universalitet over for Bachs fordybelse i det satstekniske og hans arbejde med den protestantiske koral.⁷⁹

Det tyder på, at trangen til at modstille de to jævnaldrende komponister er af ældre dato. Allerede i den preussiske hofkapelmester Johan Friedrich Reichardts (1752-1814) *Musikalisches Kunstmagazin* foretages der i 1782 i artiklen “Johann Sebastian Bach” en sammenligning mellem Bach og Händel.⁸⁰ Det følgende år citerer C.F. Cramer i sit *Magazin der Musik* en opsats således: “Johann Sebastian Bach. ‘Es hat nie ein Componist, selbst der besten, tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft, als J.S. Bach. Es ist fast kein Verhalt möglich, den er nicht angewandt; alle ächte harmonische Kunst und alle unächte harmonische Künsteleyen, hat er in Ernst und Scherz tausendmal angewandt; mit solcher Kühnheit und Eigenheit, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben. Hätte Bach den hohen Wahrheitsinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt, so Händel beseelte; er wäre weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleißiger. Hätten diese beyden großen Männer mehr Kenntniß des Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt, und wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Convenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unsrer Kunst, und jedes große Genie, das sich jetzt nicht damit begnügen wollte, sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen.’”⁸¹ Der har således allerede nogle få årtier

⁷⁸ Friedrich Chrysander: *G.F. Händel*, 1, Leipzig 1919, s. 446f.

⁷⁹ Philipp Spitta: *Joh. Seb. Bach*. 3. uændrede oplag, 1, Leipzig 1921, s. 752.

⁸⁰ Johan Friedrich Reichardt (udg.): *Musikalisches Kunstmagazin*, Erster Band, IV. Stück, Berlin 1782, s. 196f.

⁸¹ Carl Friedrich Cramer (udg.): *Magazin der Musik*. Erster Jahrgang 1783, Hamburg, s.a., s. 257.

efter komponisternes død været anstillet sammenligninger og dermed været arbejdet med et vist modsætningsforhold mellem dem.

Ligeledes i relation til 200-årsfejringen bragte *Musikbladet* en artikel delt over to numre udelukkende helliget Bach. I Alfred Møllers anmeldelse i *Politiken* mærker man en personlig tone og en vis frihed i udtrykket. Efter at have berettet om Bachs liv følger en karakteristik af musikken generelt og af udvalgte værkgrupper: "Der hersker i Bachs Musik en ganske ejendommelig Mystik. Selv i flygtig henkastede Smaating gribes man ofte af denne Stemningens underfulde Magt. Tag f. Ex. det lille Præludium i C-Moll (12 petits Préludes ou Exercises). Ingen udformet Melodi, kun et lille rhythmisk Motiv, der i sære modulationer gennemføres fra den første til den sidste Takt. Over det hele Stykke hviler et forunderligt dæmrende Halvlys; man er som bortrykket fra den reale, haandgribelige Verden. Hvilken Romantiker var dog denne 'Kantor for alle Kantorer'."⁸² Sådanne subjektive indfald finder man ikke i de foregående to samtidige artikler, heller ikke subjektive vurderinger af enkelte værker eller værkgrupper: "Det bedste af hvad Bach har skrevet for Klaver, er vel den kromatiske Fantasi og 'Das wohltemperirte Klavier'. Hvilken Fylde af Poesi rummer ikke det sidstnævnte Værk."⁸³ Eller: "Hermed staar vi ved det Omraade, hvorpaa Bach er størst, nemlig Kirkemusiken."⁸⁴ Møller henviser til musikforskeren August Wilhelm Ambros (1816-1876), hvis store værk *Geschichte der Musik* udkom fra 1862.

Forsøger man at slå Bachs navn op i de tidlige danske musikleksika,⁸⁵ bliver man skuffet; de indeholder ikke komponister, men kun musikalske termer. I 1888 udkom det indtil da mest omfattende danske musikleksikon, udarbejdet af musikkritikeren Henrik Wissing Schytte (1827-1903) delvis på grundlag af Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* (1882). Heri kan man læse sammenfattende om Bach: "... den store mærkelige Mester, der staaer for os som uovertræffelig, fordi han er ligesom en Personification af en hel Epokes musikalske Følelsesliv, Opfattelsesmaade og Fremstillingskunst. Hans særegne Betydning og exempel-

⁸² Alfred Møller: Johan Sebastian Bach, H.V. Schytte (red.): *Musikbladet*. Ugerevue for Musik og Theater, 2:11 (14.3.1885) og 2:12 (21.3.1885), s. 89.

⁸³ *Ibid.*, s. 90.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 90.

⁸⁵ *Kortfattet Musikalsk Lexikon*, sammendraget af Kapelmester Georg Friederich Wolf, fordansket efter det andet, forbedrede og forøgede Oplag, ved T. Møller, Candid. Juris. (1813). *Musikalsk Haand-Lexikon*. Et fuldstændigt Udtog af Kammermusik H.C. Kochs musikalske Encyclopædie, med mange Tillæg og Forbedringer af den nyere musikalske Literatur. Samlet og oversat af H.C.F. Lassen. Studios. Theol., 1826.

løse Storhed ligger tillige deri, at to forskjellige Tidalderes Stilarter i ham ere naaede til en høj Blomstring, saa at han staaer mellem begge som en Mærkepæl, hvis Kæmpestrørelse optager en Plads i begge. B. tilhører med samme Ret den polyfone Musiks, den contrapunktiske, imitatoriske Stils Periode, der gik forud for ham, som den senere harmoniske Musiks, den udprægede Tonalitets Periode. Hans Liv falder i den Overgangsperiode, hvori den gamle imitatoriske Stil endnu dyrkedes, medens den nye Stil befandt sig i sin Udviklings første Stadier og endnu bar det Ufærdiges Præg. B.'s Geni forenede begge Stilarters Ejendommelighed paa en saadan Maade, at han endnu og fremdeles maa være Gjenstand for Studium og Efterligning. Man kan derfor ikke tænke sig, at B.'s Musik skulde kunne blive forældet, undtagen hvad nogle ydre Biting angaaer, saasom Forsiringer, Afslutninger og lign., hvori B. ganske var et Barn af sin Tid. Hans Melodik er derimod saa sund, kraftig og uudtømmelig, i hans Rhytmik pulserer en saa livfuld Alsidighed, hans Harmonik er saa omhyggelig, dertil saa kjæk og dog saa klar og gjennemsigtig, at hans Værker ikke alene ere Gjenstand for Nutidens Beundring, men at de rimeligvis endnu længe ville vedblive at være en rig Kilde til Kundskab og Inspiration.”⁸⁶

Havde de hidtil nævnte behandlinger af Bachs liv og virke været temmelig beskedne, så fik læserne af Hortense Panum (1856-1933) og William Behrends (1861-1940) *Illustreret Musikhistorie* (1905)⁸⁷ en grundig og omfangsrig indføring i disse forhold. Kapitlet om Bach fylder 44 sider og behandler foruden det biografiske og værkerne også kort Bachreceptionen i Tyskland. Behandlingen af personen Bach, herunder hans grav, er stærkt panegyrisk. Blandt kapitlets absolutte udsagn er følgende: “De fleste af vort Aarhundredes store Mestre har lært af Bach, der uden Overdrivelse kan betegnes som den største Tonemester, der har levet.”⁸⁸

Bach-litteraturen behandler gradvis større emneflader i takt med, at beskæftigelsen med og fremførelsen af Bachs værker tager til. I 1916 rejser Frits Eibe (1881-1955), der var cand.jur. og musikhistoriker, det spørgsmål, om koncertlivet gør nok for at lette publikums tilegnelse af Bachs og Händels værker. Med henvisning til Hermann Kretzschmars (1848-1924) artikel “Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik”⁸⁹

⁸⁶ *Nordisk Musik-Lexikon* udarbejdet af H.V. Schytte, I-II, 1888 og 1892, 1, s. 37f.

⁸⁷ *Illustreret Musikhistorie/En Fremstilling for nordiske Læsere af Hortense Panum og William Behrend*, 1, 1905, s. 476-520.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 518.

⁸⁹ Trykt i *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters (=Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes, 2)*, Leipzig 1911, s. 100-119.

påpeger han det vigtige i at fremføre værkerne i bearbejdelser: "Man synes uvidende om, at et Orkesterpartitur fra den Tidsalder, hvorom der her er Tale, kun er at betragte som en Ramme, der maa udfyldes med baade Linier og Farver. Den 'tynde' Sats, den farveløse Klang, som mange anser for uundgaaelig i gammel Musik, har ikke været Komponistens Maal. Man vil maaske spørge: hvorfor noterede Komponisten da ikke alt det fornødne? Hertil maa svares, at Nodeskrift aldrig giver mere end en Antydning – større eller mindre – afpasset efter de udførendes personlige Dygtighed. Det 18. Aarhundredes Praktikere var netop teknisk skoledede i den Forstand, at de selvstændig kunde udfylde de af Komponisten givne Rammer. Det er historisk paavist, at man f.Eks. ved Opførelser paa Händels Tid af hans Oratorier ligesaa lidt som Nutidens Musiker, hvor det gælder moderne Musik, gav Afkald paa yppige Klangvirkninger. Først da Traditionen var gaaet tabt, opstod Mythen om de gamles Nøjsomhed." Senere hedder det: "For at ældre Musik ogsaa i vor Tid, hvor baade Tradition og Færdighed i Generalbasakkompagnement er gaaet tabt, kan komme til at lyde, som den har været tænkt, maa den gennemgaa en *Bearbejdelse*. Denne bør gaa ud paa at fremstille et kunstnerisk korrekt og interessant Akkompagnement, udskrevet for de Akkordinstrumenter, som det vil være tilraadeligt at lade deltage i Opførelsen, og bør iøvrigt vejlede de udførende paa alle de Punkter, hvor Partituret tier eller ikke skal tages bogstaveligt."⁹⁰

Over for denne opfattelse, som umiddelbart både kan synes baseret på, hvad ofte anses for at være en romantisk musikbetragtning, hvor den gamle musik skal tilrettelægges før opførelse,⁹¹ og som påpeger vigtigheden af en opførelsespraktisk tilgang, hvor den opførende må "hæve" sig over det skrevne forlæg, står de bestræbelser, som kommer til udtryk hos den generation af musikere, der tager udgangspunkt i en musikhistorisk baseret tilgang til det opførelsespraktiske. Den musikvidenskabelige uddannelse ved Københavns Universitet var blevet grund-

⁹⁰ Frits Eibe: Bach og Händel i vor Tids Gengivelse, Harald Nielsen (red.): *Ugens Tilskuer*/Tidsskrift for Politik, Litteratur og Samfundsspørgsmaal 6:280, 11.2. 1916, s. 162.

⁹¹ Trangen til at bearbejde ældre musik er ikke af "nyere" dato. I sin *Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin vom 19. März 1786* udtrykte kapelmesteren og komponisten J.A. Hiller (1728-1804) sin utilfredshed med den "primitive" instrumentation, navnlig den sparsomme brug af blæsere: "Überhaupt ließe sich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung den Händelschen Compositionen beyfügen." Han fordrede en bearbejdelse, der ganske vist skulle udføres med stor diskretion, men dog sådan at "eine ganz neue Partitur entstehen müsse, so ungefähr, wie Händel selbst in unsren Tagen sie geschrieben haben würde." Jeg takker Henrik Palsmar for henvisning til disse citater.

Ill. 3: Finn Viderø var orgelelev af Mogens Wöldike og tog i 1929 organisteksamen som privatist. I et halvt århundrede var han en af de mest fremtrædende danske organister, og også internationalt nød han stor anseelse. Fotografi fra 1949. (Det Kongelige Bibliotek)



lagt i 1917 og gav sig i løbet af 1920erne udslag i en sådan videnskabelig tilgang til såvel musikhistorie som opførelsespraksis. Som eksempler på dette finder man fra 1929 til begyndelsen af 40erne i *Dansk Musiktidsskrift* nogle artikler af to organister, mag.art. Povl Hamburger (1901-1972), der giver en grundig beskrivelse af den 4. partita af *Clavier-Übung* BWV 828 i anledning af 200-året for dette værks publikation,⁹² og af mag.art. Finn Viderø (1906-1987), der i 1929 fik publiceret en artikel om "Bach's koncertform,"⁹³ i 1931 en om fugaen hos Bach⁹⁴ samt i 1935 og 1936 en artikel i fire dele, "Omkring Bach."⁹⁵ Sidstnævnte titel lader forstå, at artiklen mere omhandler forhold omkring, end er en behandling af Bach og hans værker. Gennem en grundig gennemgang af de stilretninger, der var forudsætninger for Bachs musik, når Viderø her til følgende konklusion: "Bach uddyber de musikformer, som udvikledes gennem det 17de århundrede og fører dem til en monumental afslutning, og

⁹² Povl Hamburger: Joh. Seb. Bachs IV. Partita i D-Dur af "Clavierübung" (1731), *Dansk Musiktidsskrift*, 6:1, jan. 1931, s. 1-15.

⁹³ Finn Viderø: "Bach's koncertform/En studie," *Dansk Musiktidsskrift*, 4:2, feb. 1929, s. 26-31.

⁹⁴ Finn Viderø: Om Fugaen hos J.S. Bach, *Dansk Musiktidsskrift*, 6:7, sept. 1931, s. 162-166.

⁹⁵ Finn Viderø: Omkring Bach, I-IV, *Dansk Musiktidsskrift*, 10/9, nov. 1935, s. 215-219, 10/10, dec. 1935, s. 242-249, 11/1, jan. 1936, s. 1-8 og 11/2, feb. 1936, s. 38-44.

idet han genopliver og henter impulser fra de ældre musikformer, han lærte at kende gennem sit studium af forgængerne, danner han en genial syntese mellem gammelt og nyt. Selv om udviklingen går videre ad veje, som han selv til dels har hjulpet med til at bane, er han dog i det store og hele endeleddet i den her beskrevne udvikling, den italienske indflydelse i Tyskland i det 17de århundrede.”⁹⁶

Nogle år senere tog Viderø spørgsmålet om udførelsen af Bachs orgel- og cembaloværker op i en artikel, ligeledes i *Dansk Musiktidsskrift*.⁹⁷ Viderø gør her op med såvel Karl Straubes (1873-1950) som Albert Schweitzers (1875-1965) opfattelser af Bach-opførelse. Viderø påpeger, at deres romantisk farvede tilgang til emnet må erstattes af en moderne, som tager udgangspunkt i de bevarede instrumenter, der findes fra Bachs tid – som det er sket med Arp Schnitger-orglet i St. Jacobi Kirche i Hamborg, som blev “genopdaget” i 1919 og på initiativ af bl.a. orgelbyggeren og forfatteren Hanns Henny Jahnn (1894-1959), musikskribenten Gottlieb Friedrich Harms (1893-1931) og musikforskeren Wilibald Gurlitt (1889-1963) kom til at danne grundlag for en rekonstruktion i dets oprindelige skikkelse i årene 1923-1930.⁹⁸ Dette arbejde blev et af de tidligste og vigtigste incitament for den orgelbevægelse, der i de følgende år voksede frem, og som var dominerende også inden for dansk orgelbygning en stor del af 1900-tallet. På samme måde finder Viderø, at man ved fremførelsen af klaverværkerne, dvs. værkerne for cembalo, bør lytte til og spille på de gamle cembali og på den måde aflokke dem deres “himmeligheder.”⁹⁹

⁹⁶ Ibid., 11/2, feb. 1936, s. 44.

⁹⁷ Finn Viderø: Om udførelsen af Bachs orgel- og klavermusik, *Dansk Musiktidsskrift* 16:6, aug. 1941, s. 117-124.

⁹⁸ Heinemann, Michael og Hans-Joachim Hinrichsen (udg.): *Bach und die Nachwelt/* Band 3: 1900-1950, Laaber 2000, s. 84.

⁹⁹ Viderø 1941, s. 121f. Opfattelsen af, at der kunne være en mening i at opføre musik på den type instrument, den var tiltænkt, var ikke ny. Som et kuriosum kan nævnes, at ved “Historisk Koncert” i Hornung & Møllers Sal, den 6.2. 1898, i anledning af åbningen af Historisk Samling af Musikinstrumenter, havde pianisten Golla Hammerich (1854-1903) til sin optræden med Bachs præludium i C-dur fra Wohltemperiertes Klavier I valgt at spille på “Weyses klaver” – et instrument, som på det tidspunkt fejlagtigt antoges at have tilhørt Weyse. Charles Kjerulf beskrev opførelsen således: “ægte og uforfalsket, uden Gounodsk ‘Ave-Maria-Meditation’, og just klingende saaledes, som Bach havde tænkt sig det og selv hørt det. For Komposition og Instrument er lige gamle.” Kjerulf-citatet er fra artiklen “Musikinstrument-Samlingen,” *Politiken*, 1.2.1898. Anne Ørbæk Jensen: “Disse Instrumenter ere jo ikke Stene”/De tidligste historiske koncerter på Musikhistorisk Museum,” Mette Müller og Lisbet Torp (red.): *Musikken tjener/Instrument – Forsker – Musiker* (Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius’ Samling VI), 1998, s. 43.

Viderøs holdninger er i overensstemmelse med den tyske orgelbevægelse, som netop var baseret på en given afkald på de mange tekniske ændringer, det klassiske orgel havde gennemgået i den senromantiske periode. Dengang skulle instrumentet i højere grad være orkesterimiterende, medens det i orgelbevægelsen skulle hævde sin instrumentale egenart på grundlag af en tilbagevenden til de gamle orgelbygningsprincipper med sløjfevindlade og mekanisk traktur. Denne udvikling inden for orglet er således helt parallel med den tilsvarende inden for en række andre instrumenter, hvor man tilstræbte at vende tilbage til den klang- og spillekultur, der herskede på musikværkernes kompositionstidspunkt, hvilket gav mulighed for nye indsigter i datidens opførelsespraksis.

For at give et enkelt eksempel på den omfattende diskussion om opførelsespraksis i forbindelse med Bachs værker, som Viderøs artikel er en del af, skal her omtales en meningsudveksling i *Dansk Musiktidsskrift* i 1942 mellem violinisten, mag.art. Mogens Heimann (1915-1982) og bratschisten og organisten Ejvin Andersen (1914-1968). I sin artikel "Moderne Bachfortolkning" opstillede Heimann to "Arter af Bachfortolkning:" den "velkendte" "objektive," "historisk korrekte" og den "moderne," "som repræsenteres ved talløse Grammofonplader og Radioudsendelser med de berømteste Kunstnere, og [som] kommer til Udtryk i moderne Nodebearbejdelser og teoretisk Litteratur, som indføres her i Landet under de fineste Pædagogers Navne."¹⁰⁰ Som et forsvar for den sidstnævnte "retning" hedder det: "Enhver alvorligt arbejdende Kunstner maa som Mellemed mellem komponist og Tilhører forstaa det som sin Opgave at overføre Musikens sjælelige Kulturværdier til Publikum, og derfor bør ogsaa han tilsidesætte alle Fordomme og forsøge at forstaa og tilegne sig en moderne Fortolkning, som vil bringe Tilhørerne i nærmere Kontakt med den skønneste og ædleste Musik."¹⁰¹ For Heimann er der tale om en formidling af musikken på tilhørernes præmisser: det er virkningen på tilhøreren, der er det afgørende. Ejvin Andersen, derimod, finder, at de indrømmelser, Heimann gør over for det moderne publikum, er en grundfejl: "Vor Sag er det netop at lære Folk, *hvordan* de skal høre Bach."¹⁰² I dette arbejde er frasering et stort og meget væsentligt emne, finder Ejvin Andersen.

¹⁰⁰ Mogens Heimann: Moderne Bachfortolkning, *Dansk Musiktidsskrift* 17/4, april 1942, s. 76.

¹⁰¹ Ibid., s. 77.

¹⁰² Ejvin(d) Andersen: Hvad er moderne Bachfortolkning?, *Dansk Musiktidsskrift* 17:5, maj 1942, s. 112.

I zoologen og komponisten Rudolph Berghs (1859-1924) posthumt udgivne *Musikens Historie indtil Beethoven* fra 1926 finder man den velkendte sammenligning med Händel, og Bergh må i flere tilfælde afstå fra en beskrivelse af storheden i Bachs værker; "han har bestandigt overfløjet Forgængerne, og f. Ex. hvad Orgelmusiken og Passionen angaar, har ingen senere Componist naaet op i Højde med ham."¹⁰³ Om indledningskoret i *Matthæuspassionen* hedder det: "Et af de mægtigste, mest imponerende Musikstykker, som eksisterer."¹⁰⁴ Fire år senere, i 1930, udgav forfatteren og pianisten Ina Lange (1846-1930) den lille bog *De store Komponister/Georg Friedrich Händel/Johann Sebastian Bach*.¹⁰⁵ Vi møder her atter sammenstillingen af de to store barokskikkelser, her dog i to dramadokumentariske skildringer, hvor det i beretningen om Bach bl.a. fortælles om dennes ældste bror: "Johann Christoph ejede en Bog, indeholdende en Samling Orgelmusik af berømte ældre Mestre som Pachelbel, Froberger, Kerl og andre, som han selv i Tidens Løb havde afskrevet. Den vilde Sebastian gerne have Lov at laane, men Broderen vaagede skinsygt over sin Skat og gemte den i et Skab med Gitter for./ Men Drengen fandt paa Raad. Medens Broderen og Folkene sov, stod han op, stak sin lille tynde Haand ind gennem Gitteret paa Skabet og pillede de eftertragtede Pergamentblade ud. Nu havde han Noderne i Haanden, men Lys havde han ikke. Men naar Maanen skinnede, sad han ved Vinduet, og saaledes afskrev han Præludium efter Præludium, Fuga efter Fuga, Koralforspil efter Koralforspil."¹⁰⁶

Den grænseløse beundring, som fandtes hos Rudolph Bergh, genfindes i de to artikler i *Kristeligt Dagblad*, som organisten og korlederen Julius Foss (1879-1953) skrev i februar-marts 1935. De giver en "populær Fremstilling" af Händel og Bach og blev senere på året udgivet som et hæfte.¹⁰⁷ Foss skildrer Bachs liv og omtaler som afslutning ganske kort hans hovedværker. Efter en beskrivelse af Bachs dårlige økonomi og ydmyge begravelse hedder det: "Men med Leipzig som Centrum og

¹⁰³ Rudolph Bergh: *Musikens Historie indtil Beethoven*, 1926, s. 59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 62.

¹⁰⁵ Ina Lange: *De store Komponister/Georg Friedrich Händel/Johann Sebastian Bach*, s.a. [1930].

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 40f. Lisbeth Ahlgren Jensen har kort behandlet Ina Langes musikhistoriske forfatterskab i artiklen Ina Lange, Jytte Larsen (hovedred.): *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, 2, 2001, s. 377.

¹⁰⁷ *Georg Friedrich Händel/Oratoriets Stormester/1685-1759/Johann Sebastian Bach/Fugaens, Kantatens og Orgelets Mester/1685-1750/En populær Fremstilling af Julius Foss*, 1935, særtryk af *Kristeligt Dagblad* 17.2. og 17.3.1935.

indtil Periferien i alle Retninger dyrkes og hædres Bach nu som den uforlignelige Mester, hvis Aand var saa ædel, og hvis Geni saa enormt, at vi i Nutiden – jo mere vi evner at sanse deraf – føler os stadig mindre, og kun i taknemlig Glæde lytter, naar Bachs Værker foredrages, eller betages deraf, naar vi ved eget Arbejde fordyber os deri. Deres Adel og Genialitet vokser for en, jo mere man beskæftiger sig med dem.”¹⁰⁸

Fra samme år, 1935, stammer to artikler i anledning af 250-året for Bachs fødsel af Kai Aage Bruun (1899-1971), der var mag.art. i musikhistorie, cellist og programsekretær ved Statsradiofonien, og organisten Emilius Bangert (1883-1962), der på dette tidspunkt var nytiltrådt formand for Dansk Organist- og Kantorsamfund af 1905. Bruuns artikel fejrer både Bach og Händel.¹⁰⁹ Efter at have gennemgået det 17. århundredes nye musikalske genrer skriver han: “Op mod det 18. Aarhundredes Gry og under den første Halvdel af dette i Kunstens Historie saa skønne og daadstærke Sekel samledes de rige Erfaringer, de kunstneriske Drivkræfter i et Brændpunkt. Dobbeltstjernen Bach-Händel, en Dobbeltstjerne, som vi med vort større Overblik over hin Tids Musik vel kunde supplere op til et større Stjernebillede, samler de vidtsprede Kræfter, som Hulspejlet samler de spredte Straaler. Hovedsummen af Baroktidens musikalske Kunstvilje faar sin endelige, genialt fortættede og personliggjorte Udløsning i Bachs, Händels og Rameaus Livsværker – Rameau er nemlig Kulminationsprocessens tredje Hovedpunkt.”¹¹⁰ Man bemærker inddragelsen af Rameau, som ikke er så sædvanlig i denne sammenhæng, men herefter modstilles de to runde “fødselarer” med allerede kendte karakteristika, som nærmer sig stereotyper.

Emilius Bangert gennemgår i sin 250-års artikel Bach som den næsten glemte komponist og den tidlige publikation af hans værker. Henimod slutningen af artiklen hedder det efter en omtale af forskellige måder at opfatte Bachs musik på: “Her maa man sande Schweitzers ovenfor citerede Ord: (Bach) ‘besidder den hemmelighedsfulde Evne at kunne gengive Tankerne med en Tydelighed og Bestemthed, der gaar ud over, hvad de egentlig formaar at udtrykke’. Og helt paa Glatis er visse Nutidsstrømninger, der hefter Ordet ‘Barok’ paa ham. Dette – der iøvrigt kun har 10 pCt.s Rigtighed – giver os ingenlunde Nøglen til hans Væsens

¹⁰⁸ Ibid., s. 31.

¹⁰⁹ Kai Aage Bruun: De to store – Bach og Händel. Ved 250-Aars Festlighederne, Svend Erichsen (red.): *Forum/Tidsskrift for Teater, Musik, Film, Ballet, Plastik*, marts 1935, s. 11-13 og 29.

¹¹⁰ Ibid., s. 11.

Fylde; alene det Faktum, at hans egen Tid, den egentlig[e] Baroktid, ikke havde nogen Forstaaelse af ham, men lod ham passere uænset, indtil en ny Tid – den gryende Romantik – satte ham paa Tronstolen, skulde synes betænkelig for et saadant Synspunkt. Det er Udslag af vor Tids ensidige Interesse for 'det lille Format' – smaa Ensembler, Spinetter, Barok-Orgeler, Blokfløjter; dette kan være udmærket til mange Ting, blot ikke til 'den store Musik' i Bach; han lader sig ikke spærre inde i en indsnevret Musikanskuelse."¹¹¹ Bangert var en god bekendt af Albert Schweitzer og havde samarbejdet med ham om flere orgelrestaureringer. Han tager her Schweitzers parti, dvs. sætter sig i et modsætningsforhold til bestræbelserne på at vende tilbage til Bach-tidens opførelsespraksis.

250-årsjubilæet affødte en række kronikker og hyldestartikler, af hvilke en enkelt kronik her skal omtales. Forfatteren var Politikens musikanmelder Hugo Seligmann (1877-1947), som lagde ud med nogle dramadokumentariske beretninger fra J.S. Bachs liv. Senere forsøger Seligmann at trænge ind til kernen i Bachs musik og konkluderer om ham som komponist: "Bach er Mystikeren i Verdens Tonekunst. Men samtidig har hans Aand Krystallens Klarhed. Dette dunkle og dette klare – man skulde tro, at det var uforeneligt. Hos Bach er det forenet, *Formen*, hans vældige Tonebygnings ædle Arkitektur, er en Logikens stolte Triumf. *Bag Formen* dirrer det med Sjælens Højspænding." Kronikken afsluttes med ordene: "Altsaa, alle kan enes om ham og samles om ham. Han er et af den menneskelige Aands store Jærtegn."¹¹²

Året efter Bach-jubilæet, i 1936, udkom Povl Hamburgers *Musikens Historie*, i hvis 1. del man i afsnittet om Bachs vokale kirkemusik kan læse følgende: "Den barokke Musiks store Syntetiker er *Johann Sebastian Bach* (1685-1750). I hans Livsværk samles som i et uhyre fortættende Brændpunkt alle det foregaaende Aarhundredes formale og stilistiske Udviklingslinjer, Operaen alene undtaget. Men Bach ikke blot sammenfatter, han fuldender ogsaa – fuldender i den dybere Forstand, at hans Kunst tillige danner Barokmusikens Afslutning, dens imponerende Kroning. Der gives efter Bach ingen Fuga, ingen Suite, ingen Kantate, ingen Passion. Formerne er ganske vist blevet staaende og er ogsaa blevet benyttet lige op til vore Dage, men Aanden, som alene skænker Liv, bor ikke mere deri."¹¹³

¹¹¹ Emilius Bangert: 250-Aarsdagen, Gudmund Elmquist (red.): *Medlemsblad for Dansk Organist- og Kantorsamfund af 1905*, 1:6, okt. 1935, s. 45.

¹¹² Hugo Seligmann: Bach, *Politikens* kronik, 20.3.1935.

¹¹³ Povl Hamburger: *Musikens Historie*/I. Del til 1750, 1936, s. 171.

I 1940'erne udkommer et par store musikhistoriske værker samt den første biografi om Bach på dansk. *Musikkens Mestres* redigeret af Ejnar Jacobsen og Vagn Kappel består af to bind, et med udenlandske komponister (1944) og et med danske (1947). I det førstnævnte findes en grundig behandling af Bach og hans værker ved organist og programsekretær i Statsradiofoniens Musikafdeling Vagn Kappel (1908-1980). Efter en beskrivelse af den åndshistoriske baggrund for barokken gennemgås Bachs liv og værk, og der afsluttes med en kort omtale af hans sønner og receptionen af hans værker. Det hedder afslutningsvis efter nævnelser af de tidlige Bach-udgaver: "Gennem disse store Foretagender og flere senere tilkommende er der givet den musikalske Almenhed Lejlighed til at sætte sig ind i alle de dybe og skønne Værdier, som skabtes af Johann Sebastian Bachs Genius, og en stor Del af vor egen Tids Komponister, som har vendt Romantikken Ryggen og paa ny sat Polyfonien i Højsædet, søger nu til hans Kunst som en stadig lige frisk og levende Inspirationskilde – mere levende aktuel end megen Musik, der er skrevet langt senere. Det 'lineære' i vor Tids Musik, Bevægelsesmomenterne i den – alt det, man med et moderne Udtryk kalder det 'motoriske', skylder Bachs Kunst afgørende Impulser."¹¹⁴ At beskæftigelsen med Bachs musik kunne sammenholdes med en afstandtagen til romantikken var en ikke ualmindelig opfattelse i tidens danske musikliv.

Medens *Musikkens Mestres* var rettet mod et musikalsk relativt forudsætningsløst publikum, stillede tobindsværket *Om Musik*. Haandbog i Musikkundskab (1946, 1948) større faglige forudsætninger til sine læsere. Behandlingen af Bachs musik er således anlagt som en indsigtfuld stilistisk karakteristik af forskellene på barokken og den efterfølgende "galante stil." Forfatteren er organist, mag.art. Bjørn Hjelmborg (1911-1994), som foruden at bringe læseren i nærkontakt med de væsentlige detaljer i Bachs musik, med stort overblik sætter perioden ind i en bred historisk kontekst.¹¹⁵

Ligeledes i 1948 udkom biografien, som bærer titlen *Bach*,¹¹⁶ af den svenske musikskribent og radiomand Julius Rabe (1890-1969). Bogen, der var udkommet med samme titel på svensk på forlaget Bonnier i 1947

¹¹⁴ Ejnar Jacobsen og Vagn Kappel: *Musikkens Mestres/Udenlandske Komponister*, 1944, s. 39.

¹¹⁵ Bjørn Hjelmborg og Børge Saltoft (red.): *Om Musik*. Haandbog i Musikkundskab, 2, 1948, s. 509-514.

¹¹⁶ Julius Rabe: *Bach*, 1948, 190 s.

og oversat af organisten og komponisten Leif Thybo, er kronologisk anlagt med biografi og indgående omtale af musikværkerne.

b. Konversationsleksika

Det tidligste i sin art er *Conversations-Lexicon, eller encyclopædisk Haandbog*,¹¹⁷ der blev udgivet i årene 1816-1828 af H.A. Kofod som en dansk oversættelse og bearbejdelse i 28 bind af 3., til dels 4. og 5. udgave af det store tyske Brockhaus' konversationsleksikon (1796-1811);¹¹⁸ heri optræder Bachs navn ikke – hverken i hoveddelen eller i supplementsbindene. Heller ikke i Joh. Nik. Høsts *Interessant og lærerigt Dansk-norsk Conversationslexikon for alle Stænder* (1841)¹¹⁹ finder man Bach omtalt. I *Forlagsbureauets Haandlexikon, kortfattet Conversationslexikon* (1879-1880) er Bach og hans sønner Wilhelm Friedemann og Carl Philipp Emanuel ganske kort behandlet. Det hedder heri: "B.s Hovedformaal var 'en reguleret Kirkemusik til Guds Ære', og han er Protestantismens største Repræsentant i denne Kunst; udmærket og frugtbar Componist (to Stykker Passionsmusik, et Juleoratorium, 60 Kirkecantater o.s.fr.), der brød nye Baner, som blev Grundlag for al senere klassisk Musik ..."¹²⁰ I andenudgaven af leksikonet kan man som "konklusion" på artiklen læse: "Samtiden beundrede ham som den alle Andre overlegne Claveer- og Orgelspiller og som udmærket Componist; men den anede ikke, at den polyphone Musik havde naaet sit Culminationspunkt i ham, at han afsluttede en stor Epoche i Musikhistorien, og at han brød nye Baner, der skulde blive Basis for al senere klassisk Musik."¹²¹

I tredjeudgaven af dette værk, nu betitlet *Nordisk Conversationslexikon* (1884-1890), findes i første bind en knap to spalter lang behandling af Bach og hans familie. Heri indgår følgende vurdering: "Man kan

¹¹⁷ *Conversations-Lexicon, eller encyclopædisk Haandbog over de i selskabelig Underholdning og ved Læsning forekommende Gjenstande, Navne og Begreber ...* oversat efter den tydske Originals tredje Oplag, med adskillige Forandringer og Tillæg, af H.A. Kofod, Overlærer ved Kjøbenhavns Kathedralskole (1816).

¹¹⁸ André Nicolet: *Encyklopædier og Konversationsleksika gennem Tiderne*, 1946, s. 67.

¹¹⁹ *Interessant og lærerigt Dansk-norsk Conversationslexikon for alle Stænder*. Indtil den nyeste Tid. Efter de bedste danske og fremmede Kilder af Joh. Nik. Høst (1841). Leksikonet er en forkortet bearbejdelse af Brockhaus' leksikon. Nicolet 1946, s. 67.

¹²⁰ *Forlagsbureauets Haandlexikon, kortfattet Conversationslexikon* udgivet af Emil Elberling og A.F. Pullich, bd. A.-J., 1879, s. 96.

¹²¹ *Nordisk Conversationslexikon*, indeholdende Forklaring over vigtige Navne, Gjenstande og Begreber. Anden Udgave, redigeret af C.J. Fogh, S. Heegaard og J.P.F. Kønigsfeldt, bd. 1, 1870, s. 310.

betragte B. som den, ved hvem den polyphone Musikstil har opnaaet sin højeste Udvikling, og ved hvem de strænge contrapunktiske Former ere uddannede til Fuldendthed. Men naar den nærmeste Eftertid kun havde Øje for denne Side af hans Virksomhed, maa det betones, at det tekniske Mesterskab, der ganske vist er fremtrædende i alle B.s Compositioner, ingenlunde er deres væsentlige Særkjende. Det er det mægtige Følelsesindehold, Dybden og Alvoren, hvorpaa hans Storhed beror.”¹²²

I 1892 påbegyndtes udgivelsen af to konversationsleksika, hvor Bach fik relativt korte behandlinger. I *Illustreret Konversationsleksikon. En Haandbog for alle*, der udkom frem til 1900 i ni bind, suppleres de faktuelle oplysninger med denne vurdering: “Han [Bach] havde talrige Elever, hvem han paavirkede i saa høj Grad, at man med Rette kan henføre alle betydeligere Fremskridt saavel i praktisk Behandling af Klaver og Orgel, som m. H. t. Komposition til ham.”¹²³ En ligeledes kortfattet omtale rummer *Allers illustrerede Konversationsleksikon*, hvis sjette og sidste bind udkom 1899, og som nævner ikke færre end fem af Bachs sønner.¹²⁴

Helt anderledes format er der over Angul Hammerich og William Behrends Bach-artikel i førsteudgaven af *Salmonsens store illustrerede Konversationsleksikon*, som udkom i 19 bind i årene 1893-1911. Forfatterne har delt stoffet imellem sig således, at Hammerich behandler familiehistorien, de tidlige medlemmer samt J.S. Bach, medens Behrend tager sig af hans sønner. Alene J.S. Bach optager knap fire tættrykte spalter. I slutningen af gennemgangen af værkerne kan man under omtalen af h-mol Messen læse, at det vel er “det dybeste og mægtigste af alle B.’s Værker.”¹²⁵ Og i afslutningen skriver Hammerich: “B. rager frem som en ensom Kæmpe i en flad Tid, kun i Händel har han en Ligemand, om end de to mere supplere hinanden i deres Forskelligheder end ere hinanden lige. Begge ere de mægtige Udslag af Udviklingen i det

¹²² *Nordisk Conversationslexikon*, indeholdende Forklaring over vigtige Navne, Gjenstande og Begreber, som forekomme under Læsning og i Samtale. Tredje Udgave, redigeret af A.F. Pullich og Gustav Storm, 1, 1884, s. 340.

¹²³ *Illustreret Konversationsleksikon. En Haandbog for alle/redigeret af Fr. Winkel Horn, Dr. Phil./Under Medvirkning af en større Kreds af Fag- og Videnskabsmænd*, 1-9, 1892-1900, 1, 1892, s. 255.

¹²⁴ *Allers illustrerede Konversationsleksikon* redigeret af George Lütken med Bistand af Fagmænd, 1-6, 1892-1899, 1, 1892, s. 183. Artiklen er genoptrykt i anden, forøgede udgave fra 1906, bd. 1 (s. 222f.).

¹²⁵ *Salmonsens store illustrerede Konversationsleksikon/En nordisk Encyklopædi/Under Medvirkning af Bibliotekar J.B. Halvorsen, som særlig Redaktør for Norge, og henvend 200 nordiske Fag- og Videnskabsmænd redigeret af Chr. Blangstrup*, 1-19, 1893-1911, 2, 1894, s. 406.

hele, ingenlunde derimod voksede frem paa bar Bund, hvad der er en temmelig gængs Anskuelse. Tværtimod forstaas de kun efter deres hele Omfang, naar de betragtes i Belysningen af deres store Forgængere.”¹²⁶ I andenudgaven af *Salmonsens Konversationsleksikon*¹²⁷ i 26 bind fra 1915-1930 er Bach-artiklen fra førsteudgaven genoptrykt med ganske små justeringer.

I *Store Nordiske Konversations-Leksikon*, som udkom i 26 bind i 1916-1924,¹²⁸ er Bach og hans familie behandlet relativt udførligt i en usigneret artikel. Det hedder heri om Bachs vokalværker komponeret i Leipzig, at de er “de mægtigste og dybest tænkte og følte Vokalværker, som menneskelig Geni og Aand har frembragt.”¹²⁹ Og om Bachs virke som helhed kan man læse følgende: “I Bach kulminerede den næsten 1000aarige [sic], i den tidlige Middelalder begyndende Udvikling af den polyfone Kunst, men han er tillige den Kunstner, der fuldbyrder den instrumentale Kunsts fuldendte Emancipation fra den underordnede Stilling som Tjener for den vokale og kan i den Henseende betragtes som Grundlægger af den moderne Musik.”¹³⁰

I 1930erne udkommer *Illustreret dansk Konversationsleksikon*, der ligesom det foregående har P.A. Rosenberg blandt sine redaktører.¹³¹ Det var Berlingske Forlag, der forestod udgivelsen, og det var derfor naturligt bladets musikanmelder, William Behrend, der varetog en stor del af musikstoffet. I *Salmonsens Konversationsleksikon* tog Angul Hammerich sig af J.S. Bach-artiklen, medens Behrend skrev om Bachs sønner. I *Illustreret dansk Konversationsleksikon* skriver Behrend J.S. Bach-artiklen, hvori det hedder: “Hans mægtige Produktion er et Kulminationspunkt i Musikkens Historie, Fuldendelsen af en Epoke, den polyfone Stils; i denne sin Kunst er B. typisk germansk, men optager ogsaa Impulser fra nederlandsk, fr. og ital. Musik (tildels ved selvstændig Bearbejdelse deraf). Samtidig peger han frem mod en moderne Epoke, der først tilfulde erkendte hans Genius og hans Betydning ...”¹³²

¹²⁶ Op.cit., s. 406.

¹²⁷ *Salmonsens Konversationsleksikon*/Anden Udgave/redigeret af Chr. Blangstrup [et al.].

¹²⁸ *Store Nordiske Konversations-Leksikon*/En nordisk Encyklopædi med c. 5000 Kunstbilag og Illustrationer/redigeret af Magister P.A. Rosenberg under Medvirkning af Redaktør E. Amundsen som særlig Redaktør for Norge samt Fag- og Videnskabsmænd.

¹²⁹ Op.cit., bd. 2 (1916), s. 148.

¹³⁰ Op.cit., bd. 2 (1916), s. 149.

¹³¹ *Illustreret dansk Konversationsleksikon*/Redigeret af Fhv. Censor, mag.art. P.A. Rosenberg/Kommandør C.A. Schou/Redaktør T. Vogel-Jørgensen, bd. 1-24, 1933-1937.

¹³² *Ibid.*, bd. 2, 1934, s. 190.

Den højstemte tone i *Store Nordiske Konversations-Leksikon* har sin modsætning i det sidste her omtalte leksikon: *Raunkjærs Konversationsleksikon*.¹³³ Bach-artiklen heri er skrevet af lektor Gunnar Heerup (1903-1989), der allerede på dette tidspunkt havde en lang karriere som pædagog bag sig. Dette har givet sig udslag i artiklen, der ud over traditionel leksikalsk viden også rummer to sider nodeeksempler, som gennemgås til slut. Som afslutning på artiklen hedder det: "Om Udførelsen af B.'s Musik gælder det, at Bassen, der er en saa vigtig Stemme, altid skal staa klart, at Rytmen skal være helt præcis, den skal altid hos B. være et levende, regelmæssigt Pulsslag. Foredraget i øvrigt kender ikke til dramatiske Stigninger fra det ganske svage til det overvældende stærke, man bør holde sig til visse Grundnuancer, mellem hvilke man selvfølgelig kan skifte. B.'s Musikprog, hans Toner er i sig selv saa lidenskabelige, saa følelsesrige, saa yndefulde, at enhver grov Understregning kun tjener til at dræbe det musikalske Liv."¹³⁴ Heerup havde taget magisterkonferens i musikvidenskab i 1928 og havde 1929-1948 været lærer ved De forenede Kirkeskoler (det senere Skt. Annæ Gymnasium) og der fulgt Mogens Wöldikes arbejde med Københavns Drengekor. Heerups beskrivelse af den ideelle udførelse af Bachs musik lægger sig da også tæt op ad den, Wöldike praktiserede med sit kor.

Ekskurs:

ET ÆSTETISK SÆRSTANDPUNKT: THOMAS LAUBS KIRKEMUSIKALSKE SYN

Inden for den katolske kirkemusik satte der sig i 1800-tallet en reformbevægelse ind, hvis formål var at styrke den klassiske a cappella-kunst i liturgien og at bekæmpe indflydelsen fra verdslig musik. Udgangspunktet for denne bevægelse, cæcilianismen, var den klassiske vokalpolyfoni, især G.P. da Palestrinas (ca. 1525-1594) værker, og en række komponister forsøgte at forene disse bestræbelser med et samtidigt musikalsk udtryk. Også i den protestantiske kirke satte bevægelsen sig spor. En af dens væsentligste udløbere i Danmark var Thomas Laubs (1852-1927) salmesangsreform. Laubs livslange venskab med Frederik Rung (1854-1914) (se s. 354ff.) – og dermed nære forbindelse med Cæciliaforeningen (se s. 351f.) – var til stor inspiration for ham i hans beskæftigelse med den ældre kirkemusik, og den dannede som sådan udgangspunkt for det reformarbejde inden for den danske salmesang, som Laub påbegyndte

¹³³ *Raunkjærs Konversations Leksikon*. Redigeret af Palle Raunkjær, 1-13, 1948-1957.

¹³⁴ *Ibid.*, bd. 1, sp. 936.

i 1880erne. I 1887 udgav han bogen *Om kirkesangen*, hvori Bachs kirkemusik bliver behandlet ganske kort med henblik på dens rolle i et sådant arbejde:

“En kirkekomponist har den opgave at frembringe toner, der kan bære menighedens bekendelse, bønner, tak og lovprisning, ikke den i toner at give en fremstilling af den smærte eller glæde, der kan fylde den enkelte kristen./At anledningen til denne smærte eller glæde er af religiøs karakter, kan ikke i noget væsentlig skille denne musik fra den verdslige; de går jo begge ud på det samme: *at gøre sindets rørelser til genstand for kunstnerisk behandling*, og et sådant formål strider mod kirkemusikkens væsen. Bachs kompositioner har aldeles tydeligt dette formål, og dertil kommer, at de fleste af dem på grund af deres mangel på folkelig simpelhed kun kan forstås af musikalsk dannede tilhørere. Det opbyggelige indtryk, man kan få ved hans musik, er derfor af samme art, som det, man får ved læsningen af digterværker med religiøse æmner og religiøs grundtone. Det vilde dog imidlertid næppe falde nogen ind at lade én eller anden kristelig tragedie oplæse ved gudstjenesten./Det ovenfor sagte kan ikke forringe Bachs kolossale *musikalske* betydning, men kirkekomponist i ordets egentlige forstand som Palestrina eller Eccard er han ikke.”¹³⁵

I bogen *Musik og Kirke* (1920), som er en gennemgribende omarbejdelse af *Om kirkesangen*, udbygger og skærper Laub sin kritik af Bachs kirkemusik: “Det er en meget udbredt anskuelse, vist den almindeligste, at *Bachs* kirkekompositioner er højdepunktet af al kirkemusik. Efter hvad der her er udviklet vil det forstås, at jeg ikke kan dele denne anskuelse. Lad os se på et af hans største og bedste arbejder, Matthæuspassionen. Der er her slet ikke tale om, som i virkelig kirkemusik, at lægge tone til menighedens frembærelse af kirkeordene; her rækkes tilhørerne et kunstværk til beskuelse, et rigt udfoldet sjæleliv fremstilles til betragtning. En af de allerstørste har her vist hvordan han, dybt grebet af lidelseshistorien, med en inderlighed i troen der lyser frem af hver linie, har formået at føle med, leve med alle de ‘handlende’ og alle de ‘betragtede’ personer; ud af denne samleven har han så, med sin næsten ufattelig store kunstteknik, skabt et billede – man kunde måske sige af ‘lidelseshistoriens sjæleliv’, et billede der står fast, urokket gennem tiderne, – klassisk i sin storhed og højhed. Dette uforlignelige religiøse drama rækker han os, og vi, vi modtager det med den hånd der kan modtage det, med vor æstetiske sans, vor musiksans. Og jo mere

¹³⁵ Thomas Laub: *Om kirkesangen*, 1887, s. 41f.

udviklet denne sans er, desmere inderlig kan vor modtagelse blive, mens det dog må siges at værkets storhed gør at alle de mindre udviklede altid kan have glæde af det./Men hvad har dette med gudstjeneste at gøre? At en sådan modtagen af værdier kan have stor menneskelig, ja religiøs betydning, måske ikke mindst gennem den tak den får os til at bringe alle gode gavers giver, – at det æstetiske, ikke mindst som her knyttet sammen med det religiøse, kan virke med til sjælsrensning, – alt dette behøver jeg ikke at gentage. At glæde os over kunst, selv den ædleste, er nu engang ikke vor opgave med gudstjenesten; gudstjeneste er kun dér, hvor menigheden, idet den samles om de fælles gaver, *selv* og i fællesskab, frembærer sin bøn, tak og lovprisning.”¹³⁶

Ligesom Laub i *Om kirkesangen* havde foretaget en modstilling af Bach og Händel, sammenligner han også i *Musik og Kirke* deres musikalske stil: “Bach er *musikeren* med det *subjektive* præg, Händel er *digteren* der vil en *objektiv* fremstilling. Kaster man i tanken et blik henover Bachs storværker, er det man får som hovedindtryk synet af en mand, den store enkelte, den dybt grebne, der ud af sin grebthed danner vældige tonebygninger; det der er æmnet for værkerne, Jesu død, opstandelse, eller hvad det kan være, er altid set med Bachs øjne, hans tåreblændede øjne. De to ting, Bachs inderlighed og hans tonemassers væld er hovedindtrykket af hans kunst.”¹³⁷ Lidt senere skriver Laub: “Vor opdragelse er jo så gruelig ensidig, i retning af tysk musik og i retning af instrumenter. Kan det så undre, at den tyske komponist med det instrumentale præg forstås, – og som følge deraf opføres tilfredsstillende, mens hans modsætning [Händel] hverken forstås, eller udføres så at han kan gøre sig gældende.”¹³⁸

Det var præsten og digteren Erdmann Neumeister (1671-1756), der lagde grunden til den “moderne” kirkekantate, i hvis tekster prædikernes indhold skulle sammenfattes i vers og poesi. Herved kom f.eks. en Bach-kantate til at fungere som “en gudstjeneste midt i gudstjenesten,” hvilket ifølge teologen Peter Thyssen (f. 1961) var “i pagt med den barokke repræsentations-kultur, hvor alt får tildelt en ‘kunstig’ eller ‘scenisk’ fremstillingsform ... I denne ‘musikalsk iscenesatte gudstjeneste’ midt i gudstjenesten kan menigheden da opleve de gudstjenstlige elementer i æstetisk forklaret form.”¹³⁹ “Denne ‘æstetiske fordobling’ af

¹³⁶ Thomas Laub: *Musik og kirke*, 1920, s. 111f.

¹³⁷ *Ibid.*, s. 116.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 117f.

¹³⁹ Peter Thyssen: Bach, Laub og kirkemusikken, *Dansk Kirkesangs årsskrift 1995*/Udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang under redaktion af Christian Thodberg og Peter

gudstjenesten kan en 1900-tals kirkekomponist som Thomas Laub ikke stille noget op med. For Laub (som for Grundtvig) er det altafgørende, at gudstjenesten udformer sig som en dialog eller 'vekselvirkning' mellem Gud og hans menighed. Dette forudsætter imidlertid, at menigheden ikke på nogen måde reduceres til et publikum (hverken fra kantors eller prædikants side).¹⁴⁰

Det vil være rimeligt her at citere Laub endnu engang: "Det eneste man kunde indvende mod Bach er at han selv har tænkt sine værker som gudstjenestemusik. Men i virkeligheden forringer det dem ikke, de bliver jo ikke mindre gribende af den grund. Vi har før set store mænd der på enkelte punkter var bundne af deres tid uden at det skadede deres frembringelser."¹⁴¹ I sit kirkemusikalske genopretningsprojekt kunne Laub ikke bruge Bachs musik, eftersom den byggede på Reinhard Keisers (1674-1739) "fuldt udviklede italienske operastil."¹⁴² Laubs karakteristik af Bachs musikalske udsættelse af en samtale mellem Jesus og sjælen taler sit tydelige sprog: "Den tids pietistisk-farvede tyske kirkepoesi var jo så opsat på det vamble føleri, og komponisterne svage og ikke fintfølende over for det, selv de største."¹⁴³

Som afslutning på behandlingen af Laubs syn på Bachs kirkemusik – og vel at mærke kun kirkemusikken – skal der bringes et citat fra Laubs elev Povl Hamburgers biografi om Laub: "I en Kreds af Venner kom han [Laub] engang ud for det Spørgsmaal: 'Hvad vilde vi hver især vælge, om vi for Livstid skulde forvises til en øde Ø og kun maatte medtage et eneste Musikværk'. Laubs Svar kom uden Tøven – Bachs 'Das wohltemperierte Klavier'! Heller ikke her svigtede ham hans dybe Instinkt: han vidste Besked ogsaa med *den* Side hos Bach, som stiller denne i Særklasse blandt alle andre Musikens Store – Uopslideligheden, det absolut uudtømmelige."¹⁴⁴

Laubs syn på Bachs kirkemusik er bemærkelsesværdigt og enestående derved, at det faktisk afskriver musikken til kirkelig brug ud fra en sondring mellem kirkemusik og verdslig musik, dvs. ud fra en overvejende æstetisk betragtning. Den holdning, som her kommer til udtryk, fik vidtrækkende betydning for debatten om dansk kirkesang i stort set hele det 20. århundrede, dog uden at Bachs musik her stod i centrum.

Thyssen, s. 58f.

¹⁴⁰ Ibid., s. 66.

¹⁴¹ Laub 1920, s. 113.

¹⁴² Ibid., s. 110.

¹⁴³ Ibid., s. 111.

¹⁴⁴ Povl Hamburger: *Thomas Laub*/Hans Liv og Gerning, 1942, s. 143f.

III. OPFØRELSER AF BACHS MUSIK

1. Orgelkoncerter

Det er vanskeligt med blot nogenlunde sikkerhed at danne sig et overblik over, hvor hyppigt Bachs værker stod på koncertprogrammerne i de tidlige 1800-år. Musikantikvar Dan Fog (1919-2000) har i sine musiksamlinger, som nu beror på Det Kongelige Bibliotek,¹⁴⁵ uddraget oplysninger af *Adresseavisen*¹⁴⁶ – den mest læste københavnske avis i første del af 1800-tallet og en vigtig kilde til belysning af livets gang i hovedstaden. I disse optegnelser er medtaget koncerter hovedsagelig i København i årene 1783-1854, og her finder man i første række orgelkoncerter begyndende i november 1825 med en opførelse af et Præludium og fuga af Bach i Garnisons Kirke ved J.P.E. Hartmann.¹⁴⁷ Den følgende snes år opføres Bachs værker i følge denne kilde ved 13 koncerter: i Garnisons Kirke, Sct. Petri Kirke (af Peter Jensen¹⁴⁸), Christiansborg Slotskirke (af G.C. Apel,¹⁴⁹ K.H. Zöllner,¹⁵⁰ F.W. Liebau,¹⁵¹ Hans Matthison-Hansen og P.D. Muth-Rasmussen¹⁵²), Vor Frue Kirke (Ferdinand Vogel¹⁵³ og Hans Matthison-Hansen) samt i Roskilde Domkirke (Hans Matthison-Hansen). I de allerfleste tilfælde er titelangivelserne så upræcise, at en sikker værkidentifikation ikke er mulig. Ved Juliane C. Lindemans¹⁵⁴ koncert

¹⁴⁵ Dan Fogs Musiksamlinger. Samling 66: "Koncerter i København 1783-1854." KB. MTS.

¹⁴⁶ Populært navn for *Københavns Kgl. allene privilegerede Adresse Contours Efterretninger*.

¹⁴⁷ Dan Fog: *Musikhandel og nodetryk i Danmark efter 1750/ I Musikhandel 1750-1854/ Musikforlag. Nodehandel. Lejebiblioteker*, 1984, s. 264.

¹⁴⁸ (Niels) Peter Jensen (1802-1846), fløjtenist, organist og komponist. Organist ved Sct. Petri Kirke i København 1828-1846.

¹⁴⁹ Johann Georg Christian Apel (1775-1841). Organist ved St. Nikolai Kirche i Kiel 1804, fra 1808 kordegn og fra 1810 tillige kantor ved samme kirke.

¹⁵⁰ Karl Heinrich Zöllner (1792-1836), organist og komponist. Fungerede som musiklærer i flere tyske byer og koncerterede som organist med ry som virtuos improvisator og Bach-fortolker. Cf. Hans Rectanus: "Zöllner, Karl Heinrich," *MGG*, 17, 2007, sp. 1550.

¹⁵¹ Friedrich Wilhelm Liebau (1802-). 1. organist ved kirken St. Benedikti i Quedlinburg i det nuværende Sachsen-Anhalt. Liebau havde studeret klaver, orgel og komposition hos J.N. Hummel og var en produktiv komponist.

¹⁵² Paul Diderich Muth-Rasmussen (1806-1855), organist, syngemester og musikforfatter. Organist ved Vor Frelzers Kirke i Horsens 1844-1854.

¹⁵³ Fr. W. Ferdinand Vogel (1807-1892). Organist ved Reformert Kirke i København 1845-1852.

¹⁵⁴ Juliane C. Lindeman (1816-1879). Organist. Var fra Trondheim, datter af organisten O.A. Lindeman og dermed søster til organisten, folkemusikindsamleren og komponisten L.M. Lindeman (1812-1887). Såvel hendes far som hendes bror var stærke eksponenter for den norske Bach-tradition. Se note 25.



Ill. 4: Hans Matthison-Hansen var i knap 60 år domorganist i Roskilde. Som koncerterende organist besøgte han Sverige, Norge, Tyskland og også England, hvor han gav koncert i bl.a. Crystal Palace. Dette udaterede fotografi fra 1860erne er optaget i H. Hansens fotografiske atelier i Læderstræde i Roskilde. (Det Kongelige Bibliotek)

i den daværende frimurerloge i Kronprinsensgade 31 13. februar 1839 opførtes et Præludium og fuga i Cis-dur – der må vel her være tale om et fra *Wohltemperiertes Klavier* I eller II. Det værk, som baron v. Liliencron,¹⁵⁵ Erik Siboni¹⁵⁶ og Carl Reinecke¹⁵⁷ spillede på tre klaverer ved en koncert 6. maj 1847 i Casinos mindre sal, må være en af koncerterne for tre cembali og orkester i d-mol BWV 1063 eller i C-dur BWV 1064.

Den af de nævnte danske musikere, der for alvor tidligt brød en lanse for Bachs orgelmusik, var Hans Matthison-Hansen (1807-1890), som i 1832 var blevet domorganist i Roskilde på ikke mindst Weyses anbefaling. Angul Hammerich skriver om ham, at han efter at have vist Weyse sine værker fik anvisninger af ham ved orglet i Holmens Kirke: “Med Bachs ‘Wohltemperiertes Klavier’ begyndte han nu en Kamp paa Liv og Død, og det varede knap en Maaned, inden det allerede fjøede sig for denne unge Villie.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Uidentificeret.

¹⁵⁶ Erik Siboni (1828-1892), søn af syngemester Giuseppe Siboni. Erik Siboni var teori-elev af J.P.E. Hartmann og klaverelev af Bernhard Couurländer. 1866-1883 var han organist og sanglærer ved Sorø Akademi.

¹⁵⁷ Carl Reinecke (1824-1910) tysk pianist, dirigent og komponist. Hofpianist hos Christian 8. 1846-1848.

¹⁵⁸ Angul Hammerich: Hans Matthison-Hansen, *Illustreret Tidende*, 1166, 29.1.1882, s. 223.

Ill. 5: Gottfred Matthison-Hansen videreførte sin fars, H. Matthison-Hansens arbejde for udbredelse af kendskabet til Bachs værker. Derudover var han en foregangsmand inden for fremførelsen af de franske symfoniske orgelværker af César Franck, Alexandre Guilmant og Charles-Marie Widor. Det udaterede fotografi bærer dedikation dateret juleaften 1894 til Gottfred Matthison-Hansens nære ven komponisten Edvard Grieg. (Det Kongelige Bibliotek)



Hammerich lader forstå, at Matthison-Hansen under sit ophold i Hannover havde fået øjnene op for Bachs storhed. Det var den berømte violinist Joseph Joachim (1831-1907), der havde indført ham i denne musik: “Dengang kjendte man herhjemme udenfor ‘Wohltemperirtes Klavier’ ikke synderligt navnlig til den nu forgudede Mesters Orgelsager. Det blev Matthison-Hansens Fortjeneste at indføre dem her.”¹⁵⁹ Matthison-Hansen må have mødt Joseph Joachim i dennes år som koncertmester ved kong Georg 5.’s hofkapel i Hannover 1853-1868.

Den største indsats for Bachs instrumentalmusik i dansk koncertliv i slutningen af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20. blev uden sammenligning ydet af Gottfred Matthison-Hansen (1832-1909). Som søn af Hans Matthison-Hansen var han vokset op i et miljø, hvor Bachs musik var højt skattet. Fra 1882 til 1902 afholdt Gottfred Matthison-Hansen i Trinitatis Kirke i København 77 “Orgelforedrag,” dvs. orgelkoncerter. Vi ved fra en notits på en af koncertoversigterne, at der o. 1882 var blevet stiftet et privat selskab, Händel-Bach-Foreningen, som havde til formål “at give Medlemmerne Leilighed til jevnlig at overvære Foredrag af Orgellitteraturens bedste Frembringelser, særlig de gamle

¹⁵⁹ Op. cit., s. 223.

Mestre Bachs og Händels Kompositioner.”¹⁶⁰ I 1883 havde foreningen hen ved 100 medlemmer, som kunne abonnere på “Orgelforedragene.” Hvor længe foreningen eksisterede, er uvist. Efter nogle år blev vægten forrykket, således at Händels værker opførtes mindre hyppigt – og måske tabte terræn til nyere fransk orgelmusik – medens Bach stort set bevarede sin repræsentation af værker ved “Orgelforedragene.” Slutresultatet taler for sig selv: ved de 77 “Orgelforedrag” blev der 83 gange opført værker af Bach, medens kun 33 gange værker af Händel. Af de identificerede Bach-værker er 21 koralforspil og to præludier evt. med fugaer. Blandt de meget få værker, som med sikkerhed kan siges at have været opført mere end to gange, er Passacaglia i c BWV 582 og Toccata i C BWV 564, som begge var programsat fire gange.¹⁶¹

Som et interessant “supplement” til denne repertoire-fortegnelse er en lille samling orgelnoder – overvejende manuskripter – som hidrører fra Gottfred Matthison-Hansen, og som nu beror i Det Kongelige Bibliotek.¹⁶² Indholdet er sater fra den 2. BWV 526, 4. BWV 527 og 6. triosonate BWV 530 – mærkeligt nok ikke fra den 1. triosonate BWV 525, som er den eneste, Matthison-Hansen opførte en sats fra ved sine “Orgelforedrag.” Desuden rummer samlingen et lille hæfte med indskrevne orgelværker af Hans Matthison-Hansen og Bach – de sidste i Gottfred M.-H.’s hånd.¹⁶³ Der er her tale om Fantasia super “Valet will ich dir geben” BWV 735 og en orgelkoral til samme salmemelodi (BWV 736) kopieret fra Griepenkerls Bach-udgave nr. 51. Endelig finder man en afskrift af den seksstemmige ricercare fra *Das musikalische Opfer* BWV 1079/2 i Carl Ferdinand Beckers firhændige udgave for orgel.¹⁶⁴ Disse værker afslører en seriøs interesse for væsentlige værker fra Bachs produktion og bekræfter som sådan kun opfattelsen af Matthison-Hansen som en væsentlig og indsigtfuld forkæmper for Bachs musik.

¹⁶⁰ *Händel-Bach*. Fire Orgelforedrag ved G. Matthison-Hansen, afholdes i Trinitatis Kirke Mandag den 12te Novbr., 3die Decbr. 1883, 3die Marts og 24de Marts 1884, Kl. 2-3. ... Angul Hammerichs programsamling. KB: Pligtafleveringsafdelingen. Småtryks-samlingen.

¹⁶¹ For en gennemgang af Matthison-Hansens “Orgelforedrag,” se: Claus Røllum-Larsen: Gottfred Matthison-Hansens *Orgelforedrag* i Trinitatis Kirke 1882-1902: en repertoireundersøgelse, H.R. Graversen, P.E. Nissen og C. Røllum-Larsen (red.): *Efterklange af romantikken i dansk orgelmusik/Tre komponister og en repertoireundersøgelse* (Det Danske Orgelselskabs Skriftserie nr. 1), 2007, s. 7-45.

¹⁶² G. Matthison-Hansens Samling. KB: MTS, C II, 10, 1943-44.600.

¹⁶³ *Compositioner af J. Sebastian Bach og H. Matthison-Hansen*. G. Matthison-Hansens Samling. KB: MTS, C II, 10, 1943-44. 599.

¹⁶⁴ G. Matthison-Hansens Samling. KB: MTS, C II, 10, 1943-44. 599.

Der er så vidt vides ikke foretaget mange statistiske undersøgelser af repertoiret ved kirkekoncerter i begyndelsen af 1900-tallet, men af et begrænset materiale – en opgørelse over opførte værker ved koncerter i de københavnske kirker Frederiks Kirke (Marmorkirken), Jesuskirken, Sankt Andreas Kirke og Trinitatis Kirke i årene 1890-1914¹⁶⁵ – fremgår det, at Bachs andel af de opførte værker var meget stor. De fire kirkers opførelsestal er: 20, 36, 17, 17, 30, hvor det sidste vel at mærke angiver opførelser i G. Matthison-Hansens række af “Orgelforedrag” i Trinitatis Kirke. Det samlede opførelsesantal på 120 er det højest repræsenterede for en enkelt komponist, og selv om “Orgelforedragene” fratrækkes, er Bachs antal 90, som er 25 opførelser større end de to næstbedst repræsenterede komponister: Gottfred Matthison-Hansen og Alexandre Guilmant (1837-1911) med hver 65.

Som det vil være fremgået, var Bachs orgelværker i årene omkring 1900 blevet en del af standardrepertoiret ved orgelkoncerter. Ved Gustav Helstedes (1857-1924) “Orgelforedrag” i Jesuskirken 27. marts 1899 opførtes udelukkende Bach-værker, og op igennem 1900-tallet møder man denne tendens ved adskillige koncerter. Som eksempler på orgelkoncerter med udelukkende Bach-værker kan fra perioden 1920-1950 nævnes:

- Emilius Bangerts koncert i Jesuskirken 16. september 1920
- Julius Foss’ koncert i Kastelskirken 29. januar 1925
- Georg Fjelrads (1901-1979) koncert i Christiansborg Slotskirke 15. marts 1935
- Otto Sandberg Niensens (1900-1941) koncert i Emmauskirken 6. april 1938
- Carl Riess’ (1911-1995) koncert i Nikolaj Kirkesal 6. marts 1939 og i Helligåndskirken 21. juli s.å.
- Mogens Bangs (1914-2002) koncert i Nikolaj Kirkesal 1. maj 1943
- Poul Børchs (1921-2007) koncert i Helligåndskirken 7. december 1945
- Chresta Thomsens (1908-2003) koncert i Nikolaj Kirkesal 17. maj 1949
- “Orgel-Gudstjenesten” i Lindevang Kirke 30. april 1950 med Paul Nicolet (1902-1978) ved orglet
- Carl Riess’ koncert i Filips Kirke 24. maj 1950

¹⁶⁵ Undersøgelse foretaget af forfatteren i anden sammenhæng.

Som det vil fremgå, var der her tale om koncerter med en række overvejende yngre organister.

Mere massive fremstød for Bachs orgelmusik var de tre Bach-Aftener i Skt. Stefans Kirke 11., 15. og 19. november 1938 med Svend-Ove Møller (1903-1949), Carl Johan Grum (1897-1975) og Jens Bjerre (1903-1987). Den første registrerede fremførelse af samtlige Bachs orgelværker i én og samme koncertrække fandt sted i Frederiksberg Kirke ved 20 koncerter i perioden fra 1. oktober 1947 til 17. marts 1948. Foruden kirkens faste organist Georg Krarup (1901-1983) medvirkede her Svend-Ove Møller, Finn Viderø, Georg Fjelrad og Ethan Rosenkilde Larsen (1913-2005).

Skønt de anførte eksempler som nævnt ikke baserer sig på et systematisk gennearbejdet materiale, men tværtimod på en sporadisk gennemgang af programmer fra orgelkoncerter,¹⁶⁶ giver de dog indtryk af en stærk betoning af Bachs værker ved orgelkoncerter frem mod 1950, samtidig med at de bringer navne på organister, som var fremtrædende i formidlingen af Bachs værker.

2. Musikforeningen

Interessen for Bachs værker var helt frem til midten af 1800-tallet koncentreret om kompositionerne for tasteinstrumenter og for orkester. Det første Bach-værk, der blev præsenteret i Musikforeningen, Københavns dengang betydeligste koncertinstitution, var Orkestersuite i D-dur BWV 1068, som stod på programmet i 1852. I løbet af 1850erne spillede suiteen hele fire gange, og i 1854 opførte violinisten Johan Böie¹⁶⁷ ligeledes i Musikforeningen Chaconne af Partita i d-mol for soloviolin BWV 1004.¹⁶⁸ I 1859 og 1860 sattes for første gang vokalværker af Bach på programmet i Musikforeningen: en altarie og en koral fra *Matthæuspassionen* BWV 244 blev spillet i 1859, og to numre fra 2. del af *Juleoratoriet* BWV 248 fremførtes i 1860.

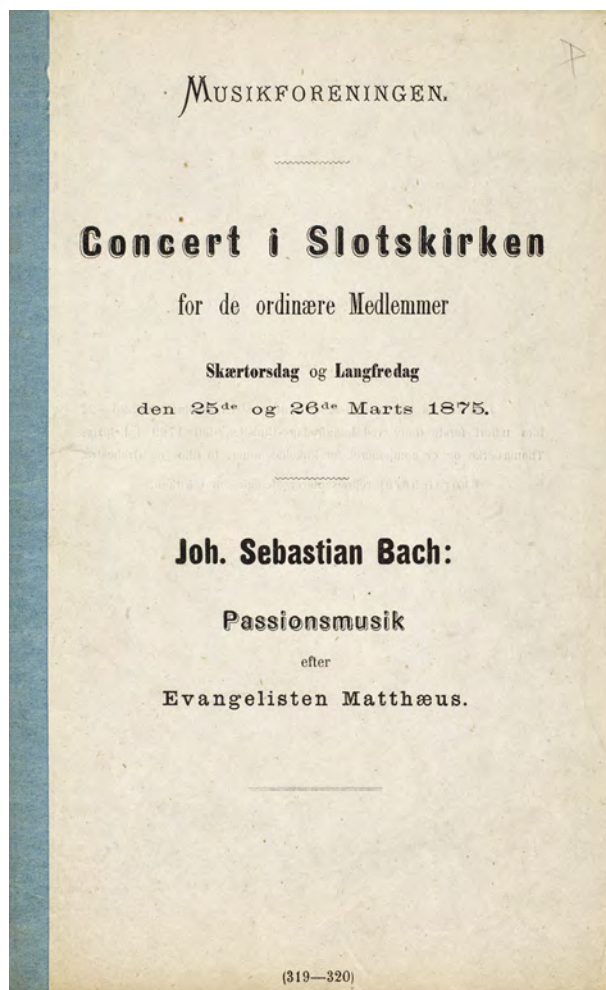
Angul Hammerich fortæller i jubilæumsskriftet fra 1886: "Foruden i disse den ny Tids Værker havde Musikforeningen en anden Opgave

¹⁶⁶ Til undersøgelsen er benyttet de stedordnede samt de personordnede kirkemusikprogrammer i Småtrykssamlingen, Pligtafleveringsafdelingen på KB.

¹⁶⁷ Johan (John) Böie (1822-1900), violinist og dirigent. Leder af Altonaer Singakademie 1853-1885 og koncertmester i Hamburger Philharmonie 1861-1876. Böie medvirkede ved uropførelsen af Brahms' Klaverkvartet nr. 1, g-mol op. 25, i 1861.

¹⁶⁸ Oplysninger vedr. Bach-opførelser i Musikforeningen er opregnet i Angul Hammerich: *Musikforeningens Historie 1836-1886* (i: Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag), 1886. s.193.

Ill. 6: Koncertprogram til den danske førsteopførelse af *Matthæuspassionen*. (Det Kongelige Bibliotek)



ligeoverfor de monumentale Værker af Stormændene fra de forgangne Aarhundreder, *Sebastian Bach*, *Händel* og *Gluck*. En Mand som Bach var hidtil aldeles ukjendt. Ligesom efter en forud lagt Plan tager nu Musikforeningen denne Kontrapunktikens aandfuldeste Mester op til Behandling, gradvis stigende fra det lettere til det indviklede. I den første Gade'ske Periode er det dog ikke meget af Bach, der bliver bestridt. Orkestersuiten i D, det senere Yndlingsstykke, gjør Begyndelsen i 1852 idet Gade selv, foruden at dirigere, foredrager den bekjendte Violinsolo, den saakaldte 'Air', derefter følger, med flere Aars Mellemrum, Koncerten for Strygeinstrumenter i G [*Brandenburgkoncert* nr. 3 BWV 1048], omsider

noget Vokalmusik af Juleoratoriet (1860) medens der iøvrigt engang imellem forekommer et Stykke Bach som Solopræstation for Violin eller Klaver. Forhastet sig har man altsaa ingenlunde. Den egentlige Bach'ske Stordaad, "Matthæuspassionen" maatte endnu forbeholdes modnere Tider."¹⁶⁹ Hammerich fortæller, at man før præsentationen af *Matthæuspassionen* havde valgt at introducere de efterfølgende perioders store værker, dvs. Haydns Symfoni nr. 104 (1795) (10 gange i perioden 1838-1869), Mozarts *Jupitersymfoni* (1788) (12 gange i perioden 1848-1874) og Beethovens 9. symfoni (1815-1824) (seks gange i perioden 1856-1872), inden man foretog springet til *Matthæuspassionen*.¹⁷⁰

De skelsættende opførelser i Berliner Singakademie af *Matthæuspassionen*, som Mendelssohn ledede 11. og 21. marts 1829, har øjensynlig ikke gjort større indtryk i København, i hvert fald ikke i et sådant omfang, at man foranstaltede en opførelse af værket – den fandt først sted knap et halvt århundrede senere. Den allestedsnærværende H.C. Andersen besøgte i juli 1841 Mendelssohn i Leipzig. I Thomaskirken spillede Mendelssohn bl.a. Bach'ske orgelværker for Andersen.¹⁷¹ I sin dagbog oplyser Andersen i øvrigt, at han ikke overværede Gades opførelser af *Matthæuspassionen* i Christiansborg Slotskirke skærtorsdag 25. og langfredag 26. marts 1875, som vil blive omtalt i det følgende.¹⁷²

Niels W. Gades (1817-1890) interesse for Bachs musik er bl.a. dokumenteret i et manuskript, som beror i hans samling på Det Kongelige Bibliotek. Der er tale om en bearbejdelse fra 1853 af Bachs *Partite diverse sopra: Sei gegrüsset, Jesu gütig* BWV 768, med Gades ord: "indrettet til 4 Hænder og 4 Been, hans kjære Svigerfader samt ham selv til Nytte og Fornøielse udarbejdede af Niels W. Gade."¹⁷³ Gades opførelser af *Matthæuspassionen* i Musikforeningen i årene 1875 (to gange), 1876 (to gange) og 1880 (to gange) var uden sidestykke den hidtil mest betydningsfulde indsats for udbredelsen af kendskabet til Bachs værk i Danmark. Opførelserne er i øvrigt tidlige i forhold til de første fremførelser i Sverige og Norge, som fandt sted i Stockholm i 1890 og i Bergen i 1884.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Hammerich 1886, s. 139f.

¹⁷⁰ Ibid., s. 170, 194, 197 og 203.

¹⁷¹ Helga Vang Lauridsen (udg.): *H.C. Andersens dagbøger 1836-1844*, 1973, s. 264.

¹⁷² "Den faaer jeg heller ikke at høre," Kirsten Weber (udg.): *H.C. Andersens dagbøger 1873-1875*, 1975, s. 422.

¹⁷³ KB: MTS, C II, 6. Gades Samling 403. Jeg skylder seniorforsker Niels Bo Foltmann tak for at have henledt min opmærksomhed på dette værk.

¹⁷⁴ Malcolm Boyd (udg.): *J.S. Bach* (Oxford Composer Companions), Oxford, 1999, s. 404.

At opførelsen af *Matthæuspassionen* har været omfattet af stor opmærksomhed fra pressen, får man et godt indtryk af ved læsningen af den fem siders tættrykte artikel, som ugebladet *Nær og Fjern* bragte få dage før opførelserne i Slotskirken. Til indledning hedder det: "Denne musikalske Præstation har til Forudsætning et saa omfattende forberedende Arbejde og er i det Hele taget af en saadan Betydning for vor musikalske Dannelse, at det er Pressens Pligt at tage Ordet for at indlede denne fremtrædende Episode i vor Musikhistorie og vejlede de ikke Faa, der mangle Forudsætninger for tilfulde at kunne vurdere den Præstation, som der her er aabnet dem Adgang til at overvære."¹⁷⁵ Herefter følger dels en oversættelse af musikkritikeren og -forfatteren Eduard Hanslicks indføring i værket, dels sangeren og skuespilleren Eduard Devrients (1801-1877) erindringer vedrørende hans nære ven Mendelssohns første opførelse af *Matthæuspassionen* 11. marts 1829 – Devrient var stærkt medvirkende til, at denne opførelse kom i stand og sang selv Jesu parti ved denne lejlighed.

Værket blev sunget på dansk i Musikforeningen, og i *Berlingske Tidendes* omtale af opførelsen kan man læse, at den gjorde stort indtryk på tilhørerne. Publikum havde fået mulighed for at overvære de to generalprøver og dermed blive mere fortrolige med musikken. Fremførelsen bar præg af "den omhyggeligste Instudering og den rette Hengivelse og Iver, der altid udfordres, naar en saa omfattende Opgave skal løses med Held. Især bidrog Chorene ved den Præcision, hvormed de faldt ind, samt deres Kraft og Fylde til en imponerende Totalvirkning."¹⁷⁶ For Niels W. Gade selv var opførelserne af *Matthæuspassionen* nogle af højdepunkterne i hans dirigentkarriere; han kalder i 1885 i et brev til violinisten Cornelius Rübner (1853-1929) passionsopførelserne for "den største Bedrift i Musikforeningens Virksomhed."¹⁷⁷

I William Behrends lille artikel om *Matthæuspassionen* i ugebladet *Reform*, som blev bragt i anledning af genoptagelsen af værket i Musikforeningen i påskeugen 1889, hedder det: "*Matthæus-Passionen*, der var en Del af Gudstjenesten i St. Thomas Kirken i Leipzig, opførtes første Gang Langfredag 1729. I den Skikkelse, i hvilken den er overleveret os, er den første Gang opført samme Steds 1740; men det maa sluttelig tilføjes, at *Mendelssohn*, der i 1829 fremdrog Bachs Passionsmusik efter Aarrækkers

¹⁷⁵ U. forf.: Sebastian Bach's Matthæus-Passion, P. Hansen (red.): *Nær og Fjern* 4:142, 1875, s. 4.

¹⁷⁶ *Berlingske Tidende*, 27.3.1875.

¹⁷⁷ Brevet er dateret København, 27.10.1885, og aftrykt i: *Niels W. Gade og hans europæiske kredse*. En brevveksling 1836-1891. Udgiven af Inger Sørensen, 3, 2008, s. 1459.



Ill. 7: Da Musikforeningen i 1875 skulle opføre *Mattheuspassionen*, anskaffede man det trykte materiale fra forlaget Breitkopf i Leipzig. Der var tale om en bearbejdelse af Bachs nodetekst foretaget af komponisten Robert Franz, men også Niels W. Gade foretog en lang række større eller mindre indgreb i værket. Illustrationen viser en passage, som Gade har valgt at skrive om. (Det Kongelige Bibliotek)

Glemsel, og efter hans Eksempel og i hans Aand *Gade* har foretaget en stor Del Udeladelser og Omændringer i den, sigtende til at gøre Værket tilgængeligere for et moderne Publikum og til at begrænse dets Omfang. Grundlaget for den ved Musikforeningens Opførelse brugte instrumentale Bearbejdelse skyldes *Robert Franz*.¹⁷⁸ For at give et indtryk af, hvori Robert Franz' (1815-1892) "Bearbejdelse" af Bachs værk bestod, citeres her Ulrike Kienzle: For først rigtig at få Bachs store mesterskab frem i lyset "instrumentierte er beispielsweise die Schilderung des Erdbebens aus der Matthäuspassion mit vollem Orchester, Hörnern, Pauken und Posaunen, ließ Rezitative von einem Holzbläserquartett begleiten, fügte Füllstimmen hinzu, griff in die Führung der Singstimmen ein und setzte Generalbaßpartien in reichen Figurationen im Geschmack der Zeit

¹⁷⁸ W.B. [William Behrend]: Bachs Mattheus-Passion, Henrik Hennings (udg.): *Reform/Uge-Revue for Theater og Musik*, 1:28, 13.4.1889, s. 220. De omtalte "Udeladelser og Omændringer" fremgår af Gades partitur til passionen, som beror i MTS på KB, hvor det har opstillingssignaturen U 10 og katalogsignaturen 1944-45.367.

aus – alles in der Überzeugung, durch solche Modernisierungen die Schönheit der alten Musik für das zeitgenössische Publikum überhaupt erst zu erschließen.”¹⁷⁹

Musikforeningen opførte de følgende år bl.a. Bachs Magnificat i D-dur BWV 243 i uddrag (1885),¹⁸⁰ og allerede i 1870 havde man opført en kirkekantate og senere yderligere fem. *Matthæuspassionen* blev som nævnt genoptaget allerede i 1889, men blev ikke senere opført. I 1905 og 1907 genoptog man *Juleoratoriet* – men de store kirkelige værker var nu næsten udelukkende blevet et anliggende for Cæciliaforeningen. Som en fornyelse af repertoiret opførte Musikforeningen i 1919 og 1927 den 5. og i 1922 den 1. Brandenburgkoncert.

3. Cæciliaforeningen

Der er næppe tvivl om, at den interesse for og bevidsthed om Bachs værker, som man træffer hos Weyse, også i et vist omfang fandtes hos de yngre komponister. J.P.E. Hartmann (1805-1900) har i sin selvbiografi fortalt, at han som ung var med sine forældre til et aftenselskab, hvor Kuhlau var til stede. Hartmann blev opfordret til at spille: “Jeg husker endnu, at jeg improviserede en Indledning til en Bach’sk Fuga, som jeg spillede udenad og endte med en improviseret Slutning.”¹⁸¹ Det tyder på, at der her er tale om en fortrolighed med Bachs musik. Der er i det hele taget mange tegn på, at Bachs værker efter midten af 1800-tallet var godt på vej til at opnå en position som uomgængelig litteratur for komponisterne. Fra A.P. Berggreens (1801-1880) fortegnelse¹⁸² over sit bibliotek i 1832 ved vi, at han ejede *Die Kunst der Fuge* i partitur (firstemmig udgave med klaversats), *Wohltemperiertes Klavier* I-II samt “Variationen für das Klavier” – mon ikke det drejer sig om *Goldberg-variationerne*? Også for Peter Heise (1830-1879) kom Bach til at stå som en central figur. Under sit studieophold i Leipzig skrev han til vennen, professor Edvard Holm: “Gamle Sebastian Bach har jeg ivrig dyrket her; jeg har

¹⁷⁹ Ulrike Kienzle: Franz, ursprüngl. Knauth, Robert (Franz Julius), *MGG*, 7, 2002, sp. 34.

¹⁸⁰ Partituret, som efter alt at dømme har været benyttet ved opførelsen i Musikforeningen, beror nu i KB: MTS, C I, 615, 1944-45. 367. I partituret, som har afmærkninger i Gades hånd dateret april 1885, er angivet, at det er bearbejdet til brug i Musikforeningen af Niels W. Gade.

¹⁸¹ Angul Hammerich: *J.P.E. Hartmann/Biografiske Essays* tillige med en Studie over Melodien til “Kong Christian stod ved højen Mast,” 1916, s. 19.

¹⁸² *Fortegnelse over mine Bøger og Musicalier*. KB: HS. Ny kgl. Samling 1291 8°. Seniorforsker Peter Hauge har venligst henledt min opmærksomhed på denne fortegnelse.

meget mere levet mig ind i ham, end jeg tidligere har havt tilstrækkelig Ro til, for det hører der virkelig til. Hvormange vidunderlig deilige Ting er der dog ikke af ham, jeg vilde ønske, at jeg kunde spille en Fuga i Emoll for Dig, jeg havde aldrig troet, at man kunde gjøre en saaden Elegie af en Fuga.”¹⁸³ Et par uger senere skriver Heise atter til Holm; han fortæller, at han nu har fået adgang til at øve på Thomaskirkens orgel: “Du kan troe, jeg glæder mig dertil! Jeg beskjæftiger mig stadig ivrig med Bach; det er mig næsten, som jeg aldrig havde kjendt ham før nu, i det mindste gaaer først nu hans Kæmpestorhed efterhaanden op for mig. Vel gives der en ‘Bachmanie’, som er Vanvid, og som Lobe eller der Verffasser der musikalischen Briefe med Rette trækker til Felts imod, forsaavidt man vil uden videre drage Bach over i Nutiden og give sig til [at] skrive i den Bachske Maneer, det er naturligviis Unsinn; men en Musiker, som ikke med nogenlunde Flid pløier ham igjennem, mærker jeg nu, kan gaae hjem og lægge sig.”¹⁸⁴ Få måneder senere hedder det: “Bachs wohltemp. Cl. er endnu stadig mit daglige Studium; jeg har kjøbt det i en meget smuk ny Udgave ...”¹⁸⁵

Mange år senere i livet, i 1875, førte Heise en korrespondance med Niels W. Gade om en skriftlig fremstilling vedrørende *Matthæuspassionen*. Vi ved ikke, om Gade havde bedt Heise om nogle noter om værket, måske til offentliggørelse i dagspressen inden de store passionsopførelser 25. og 26. marts samme år, men i et brev en måned før opførelserne udtrykker Heise sin bevæggrund til at afstå fra at skrive om værket: “Jeg har i den senere Tid jevnlig speculeret paa Matthæus Passionen, hvorvidt jeg skulde kunne skrive Noget om den. Men jeg støder bestandig an mod Noget. Jeg har ondt ved at sige, hvad det er, men jeg skal dog forsøge det. – Jeg har gjennemlæst først Bach-Selskabets Fortale igjen, fremdeles hvad Marx, Mendelsohn og Hauptmann og Flere sige derom. Det vidste jeg for resten Altsammen i forvejen. Det er ikke vanskeligt at tale derom fra et musikalsk musikhistorisk eller æsthetisk Synspunkt. Men Ulykken er, at den samme Passion er et Værk, der i den Grad er udsprunget af en reen, fast og urokkelig Tro, at man virkelig ikke for

¹⁸³ Brev dateret Leipzig, 2.11. 1852, fra Peter Heise til Edvard Holm. Gustav Hetsch (udg.): *Breve fra Peter Heise*, 1930, s. 13.

¹⁸⁴ Brev dateret Leipzig, 18.11.1852, fra Peter Heise til Edvard Holm. Gustav Hetsch (udg.): *Op.cit.*, s. 17. Der hentydes i brevet til teoretikeren Johann Christian Lobe (1797-1881) og hans dengang just udkomne *Musikalische Briefe: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig 1852.

¹⁸⁵ Brev dateret Leipzig, 22.11.1853, fra Peter Heise til Edvard Holm. Indførslen er foretaget den følgende dags morgen. Gustav Hetsch (udg.): *Op.cit.*, s. 43.

Alvor kan tale om det uden fra det samme Standpunkt. Jeg har i de sidste 25 Aar jevnlig givet mig af med det, og for mig har det altid været noget Lignende som selve det nye Testamente, at man kommer til at sige til sig selv: Ja, hvem der var saadan! Derfor er det mig ikke muligt at sætte mig ned og maale dets Længder og Breder ud i formel Henseende eller at fortælle om hvordan det gik til, at det maatte blive just saadan. Til at skrive derom for Alvor udfordres en Mand, der er i religiøs Forstand ligesaa heel og fast i Sadlen som Bach selv var det, og som saa dertil 'forstaaer sin Musik'.¹⁸⁶

Heises lidt yngre kollega, komponisten og pianisten August Winding (1835-1899) har først og fremmest udtrykt sin interesse for Bach gennem sine klaverudgaver af uddrag af *Goldberg-variationerne* for cembalo samt et udvalg af koralforspillene for orgel. I uddrag af *Goldberg-variationerne* (XVIII Variationen aus Joh. Seb. Bachs *Aria mit 30 Veränderungen* mit Fingersetzungen u. Vortragszeichen versehen von Aug. Winding) på Wilhelm Hansens Musik-Forlag ca. 1883/1884, har Winding foruden temaet (*aria*) benyttet 17 ud af samlingens 30 variationer; de fordeler sig således (tallet i parentes angiver placeringen i den originale variationsrække): 1 (1), 2 (2), 3 (4), 4 (5), 5 (9), 6 (10), 7 (12), 8 (13), 9 (20), 10 (15), 11 (22), 12 (19), 13 (21), 14 (25), 15 (26), 16 (28) og 17 (29). Om kriterierne for udvælgelsen af variationer skriver Winding i et forord til udgaven: "Da jedoch einzelne dieser Veränderungen sich nur schwer für ein Manual ausführen lassen, da andere etwas veraltet erscheinen, aber hauptsächlich weil die grosse Anzahl von Stücken aus einer entfernten Zeit etwas ermüdend wirkt, hat der Herausgeber geglaubt, eine Auswahl machen zu dürfen, und hofft dadurch keinen Vorwurf von Impietät verschuldet zu haben."

I *X Orgel-Choräle*, für das Pianoforte Eingerichtet und mit Fingersetzungen u. Vortragszeichen versehen von Aug. Winding ligeledes på Wilhelm Hansens Musik-Forlag (1883) har Winding transskriberet følgende koralbearbejdelser af Bach for klaver: "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 604, "Herzlich tut mich verlangen" BWV 727, "Es ist das Heil uns kommen her" BWV 638, "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 637, "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 614, "Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 634, "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 642, "Herr Christ, der ein'ge Gottessohn oder Herr Gott, nun sei gepreiset"

¹⁸⁶ Brev dateret 24.2.1875 fra Peter Heise til Niels W. Gade. Her citeret fra: *Niels W. Gade og hans europæiske kreds*. En brevveksling 1836-1891. Udgivet af Inger Sørensen, 2, 2008, s. 960.

BWV 601, “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 og “O Mensch, bewein dein Sünde groß” BWV 622. Med undtagelse af “Herzlich tut mich verlangen” er samtlige koralbearbejdelser hentet fra *Orgelbüchlein* BWV 599-644.

Den dybe fascination af Bachs værker prægede øjensynlig ikke Henrik Rung (1807-1871). Han havde i 1851 stiftet selskabet *Cæcilia*, som efterfulgtes af *Cæciliaforeningen* i 1857 med det formål at vække interessen for Palestrinatidens mesterværker. Men efter at hans søn Frederik Rung havde overtaget ledelsen af foreningen i 1877, blev vægten flyttet over på den sene baroks vokalværker af ikke mindst Bach og Händel – Carl Thrane skriver ligefrem: “*Cæciliaforeningen* skulde gjenoprette, hvad der havde været forsømt, og med Ungdommens Energi skete det saa voldsomt, at den til Tider syntes at forvandle sig til en Forening for gammel-tysk Kunst.”¹⁸⁷

Allerede under Henrik Rungs taktstok eller af en medvirkende organist var der dog blevet opført værker af Bach: “Ich lasse dich nicht” (sandsynligvis motet Anh. III 159) 14. april 1862,¹⁸⁸ Fantasi og fuga i g-mol BWV 542 28. oktober 1867,¹⁸⁹ Fuga i E-dur 22. april 1869,¹⁹⁰ recitativ og arie af *Julekantaten* (uidentificeret) 17. marts 1873¹⁹¹ samt Toccata for orgel 18. december 1873.¹⁹² Vi skal dog helt frem til begyndelsen af 1890erne, før et større Bach-værk opførtes i *Cæciliaforeningen*; det gjaldt h-mol Messen BWV 232, som blev opført 13. april 1892 og 11. april 1893 – begge koncerter fandt sted i Koncertpalæets, dvs. det senere Odd Fellow Palæets store Sal.¹⁹³ Allerede i 1886 var tre satser fra h-mol Messen blevet opført i *Cæciliaforeningen*, og læser man forfatteren og kritikeren Alfred Møllers (ca. 1857-1886) anmeldelse i *Politiken*, fremgår det tydeligt, at det var en succes. Det andet opførte værk var C.Ph.E. Bachs oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* WQ 240 (1774-1778), men “det knustes rigtignok ganske af H-Moll-Messen af den gamle Bach. Er Oratoriet et skønt og i mange Henseender tiltrækkende Værk, saa er Messen et Mesterværk af grænseløs Storhed./Straks i det første Kyrie, naar Stemme taarner sig paa Stemme til en gigantisk Byg-

¹⁸⁷ Carl Thrane: *Cæciliaforeningen og dens Stifter*. En Fremstilling i Anledning af Foreningens halvhundredaarige Bestaaen, 1901, s. 214.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 239.

¹⁸⁹ *Ibid.*, s. 249.

¹⁹⁰ *Ibid.*, s. 251.

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 255.

¹⁹² *Ibid.*, s. 256.

¹⁹³ *Ibid.*, s. 274f.

Ill. 8: Frederik Rung var tidligt musikalsk udviklet. Allerede som 11-året optrådte han offentligt som viola d'amore-spiller, og som 12-årig fungerede han som guitarist i Det Kongelige Kapel. Som 18-årig blev han tilknyttet kapellet og virkede her til sin død – de sidste godt syv år som l. kapelmester. Var han ikke nogen fornyer i sit virke på teatret, så formåede han at omlægge en del af repertoireet i Cæciliaforeningen, så bl.a. Bachs værker blev tilgodeset. Det udaterede atelierfoto er optaget af L. Hartmann, Gothersgade 11, København. (Det Kongelige Bibliotek)

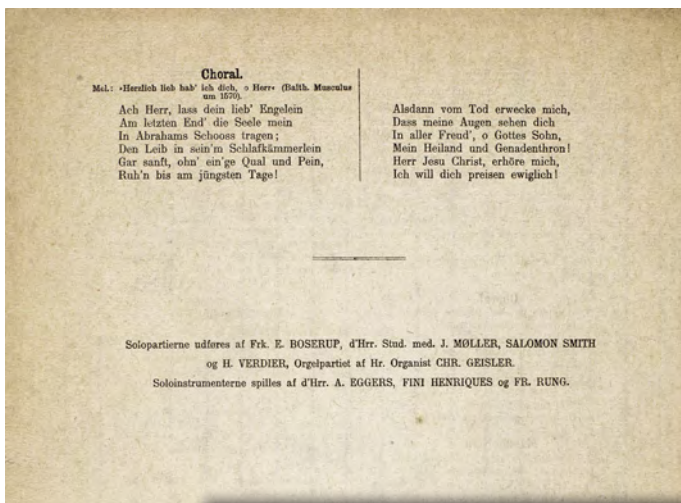


ning af himmelstræbende Dristighed, en gothisk Tone-Kathedral af underfuld Skønhed, da har man den bedste Prøve paa, hvad den gamle Johann Sebastian formaar, og hvilken vældig Magt hans Musik besidder./ Dette var dog kun en Forsmag paa den Nydelse, man kan vente sig til næste Aar. Thi da agter Hr. *Rung* at give det uendelig geniale Værk saa vidt muligt i sin Helhed, ialfald i et fyldigere Uddrag end denne Gang.”

Ved den første koncert, 13. april 1892, anførtes det, at messen blev opført ‘i Udvalg’,¹⁹⁴ men ligeså lidt som Gades opførelse af *Matthæuspasjonen* 18 år tidligere var Rungs opførelse af h-mol Messen uforkortet ved koncerten 11. april 1893. Særlig var det gået ud over arierne; den skarpe musikanmelder Charles Kjerulf (1858-1919), skriver i sin anmeldelse i *Politiken*, at kun en af de seks arier, “Agnus Dei,” blev opført.¹⁹⁵ Hans kritik af såvel solister som kor er generelt negativ, men anmeldelsen slutter således: “Trods alt vilde vi ikke for noget have undværet denne Opførelse af den store Bachs store Messe. Det Store faar vi aldrig for meget af i vor lille Storstad, heller ikke i Musiken.” Godt et halvt år senere fremførte Frederik Rung *Johannespassionen*, som ikke tidligere havde været opført i Danmark. Kjerulf nævner i sin anmeldelse af koncerten, at Cæciliaforeningen har en fremskudt position i byens musikliv,

¹⁹⁴ Alfred Møller (sign.: A.M.): Cæciliaforeningen, *Politiken*, 27.2.1886.

¹⁹⁵ Charles Kjerulf (sign.: Ch. K.): Cæciliaforeningen. Første Opførelse af Bachs Messe i H-moll, *Politiken*, 14.4.1891.



Ill. 9: For- og bagside af koncert-program fra den første danske opførelse af *Johannespassionen* 27. november 1893. (Det Kongelige Bibliotek)

1893—94.



CÆCILIA

FORENINGEN

STIFTET 29. OCT.
1851

1. KONCERT:
JOH. SEB. BACH (1685—1750):
JOHANNES-PASSION
 KOMPONERET 1724.
 (Første Gang).

Mandag
den 27de Novbr.
1893.

(183)

og at "Hele Koncerten var ubetinget til Ære for den energiske Forening ..."¹⁹⁶ I december 1895 præsenterede Cæciliaforeningen endnu et af Bachs store vokalværker, *Juleoratoriet*. Charles Kjerulf var begejstret for initiativet – kun solisterne skuffede generelt. Et særligt aspekt ved denne fremførelse var bestræbelsen på at nærme sig det oprindelige instrumentarium på Bachs tid. Kjerulf skriver: "Med megen Iver og Kærlighed havde man aabenbart givet sig i Kast med denne betydelige Opgave og uforknyt taget Konsekvenserne af den: om det saa var de to foreskrevne *Oboi d'amore*, som man jo ikke saadan falder over hver Dag, havde Foreningen bestilt og købt to Eksemplarer af dem i Brüssel – ogsaa Trompeterne havde man, saavidt vides, ladet ændre i en mere gammeldags Lignelse... kort sagt, intet var forsømt for at bringe det gamle Værk saa godt og rigtigt frem som muligt."¹⁹⁷

Ser man på Cæciliaforeningens koncerter efter 50-årsjubilæet i 1901, fremgår det tydeligt, at Händel og Bach havde vundet fodfæste i repertoire. Frem til nedlæggelsen af foreningen i 1934 blev *Messias* opført fire gange, foruden at der var fem opførelser af forskellige andre oratorier. Af Bach blev *Johannespassionen* og *Matthæuspassionen* opført hver syv gange, h-mol Messen tre gange og *Juleoratoriet* en enkelt.¹⁹⁸ Et tegn på den popularitet, som *Matthæuspassionen* havde opnået i begyndelsen af 1900-tallet, er Cæciliaforeningens afholdelse af de to første store koncerter i Raadhushallen i Københavns nye rådhus 17. og 20. april 1905, dvs. godt fem måneder før den officielle indvielse af bygningen 12. september samme år. Der var udsolgt til begge koncerter, "men Foreningen lukkede ikke derved," idet udgifterne havde været så store, "ikke mindre end ca. Kr. 3.800, hvortil kom Orkester, Solister, Annoncer etc."¹⁹⁹

Henrik Rungs dattersøn organisten P.S. Rung-Keller (1879-1966) var i en årrække Cæciliaforeningens dirigent og fuldt bevidst om, hvilken rigdom af noder der gemte sig i foreningens arkiv. Derfor overdrog han det i 1955 til Det Kongelige Bibliotek, hvor det i dag udgør en af de fineste musikalske samlinger og i øvrigt bærer navnet *H. og Fr. Rungs Musik-Archiv*. Det er i denne forbindelse interessant, at samlingen

¹⁹⁶ Charles Kjerulf (sign.: Ch. K.): Cæciliaforeningen, *Politiken*, 28.11.1893.

¹⁹⁷ Charles Kjerulf (sign.: Ch. K.): Cæciliaforeningen/Bachs Jule-Oratorium, *Politiken*, 17.12.1895.

¹⁹⁸ Ifølge to fortegnelser, dels *Cæciliaforeningens Programmer 1901-1926* (upag, 4 s.), dels lyskopieret håndskrevet liste i P.S. Rung-Kellers hånd (et ark ternet papir beskrevet på én side). Privateje.

¹⁹⁹ Carl C. Christensen og Axel Henriques: *Strøget/Fra Kongens Nytorv til Raadhuspladsen*, 1931, s. 246.

indeholder et eksemplar af førstetrykket af Bachs *Die Kunst der Fuge* BWV 1080 sandsynligvis fra 1751.²⁰⁰ Det rangerer ganske højt i Bachforskningen, idet der kun kendes fem eksemplarer af denne udgave.²⁰¹ Om det var Henrik eller Frederik Rung, der i sin tid anskaffede dette nodetryk, vides ikke.

4. Bach-Foreningen

I 1925 blev Bach-Foreningen i København stiftet. Initiativtageren var den nyudnævnte domorganist Niels Otto Raasted (1888-1966), der under sine studier ved musikkonservatoriet i Leipzig 1913-1914 havde været elev af Karl Straube i orgel og af Max Reger (1873-1916) i komposition. Der er næppe tvivl om, at opholdet i Leipzig og omgangen med de to markante lærere har været medvirkende til Raasteds engagement i Bachs musik. Straube havde efter sin ankomst til Leipzig i 1902 overtaget ledelsen af den stedlige Bach-Verein, og fra 1904 stod han i spidsen for de Bachfester, der blev afholdt af såvel Neue Bachgesellschaft som Leipziger Bach-Verein. Herudover markerede Straube sig som udgiver af Bachs orgelværker, og han var som organist og korleder en vigtig skikkelse i den fornyelse af Bach-opførelserne, der fandt sted i første halvdel af 1900-tallet, og som bl.a. udkrystalliserede sig i orgelbevægelsen. Som eksempel på Straubes skelsættende virke kan nævnes *Matthæuspassionen*, som han opførte i 1935 med sit Thomaner-kor, dvs. med drengekor.²⁰² Regers stærke interesse for Bach har bl.a. sat sig spor i hans værker, og også Reger udgav og bearbejdede talrige Bachkompositioner. Impulserne fra Straube og Reger og i det hele taget studieopholdet i Leipzig gav sig udslag i Raasteds musik, som dels rummer påvirkning fra Regers stil, dels er influeret af Bachs værker. At Raasted med overtagelsen af orga-

²⁰⁰ Nodetrykket kan i skannet form ses på internetadressen: <img.kb.dk/ma/uklav/bach_kdf-m.pdf>.

²⁰¹ *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie VIII, Band 2. Die Kunst der Fuge. Kritischer Bericht von Klaus Hofmann. Kassel m.fl., 1996, s. 13 og 16.

²⁰² Joachim Dorfmueller: Straube, (Montgomery Rufus) Karl (Siegfried), *MGG*, 16, 2006, sp. 5f. Denne opførelse er muligvis foranlediget af Max Schneiders urtextudgave, der udkom samme år, og som gav grundlag for opførelser med "autentisk" præg. På Bachs tid opførtes Bachs værker med dreng- eller herrestemmer, men gennem 1800-tallet benyttedes blandet kor. Emil Platen: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach/ Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*. Kassel 1991, s. 226. Den første opførelse med udelukkende dreng- og mandskor i Københavns Drengekors regi fandt sted i den stille uge i 1960 i Vor Frue Kirke i København. Søren Sørensen: *Københavns Drengekor gennem 50 år*, 1974, s. 196f.

Ill. 10: Niels Otto Raasted var som ung komponist stærkt påvirket af sin lærer Max Reger, men fra midten af 1920'erne blev hans kompositioner i stigende grad præget af linearitet og større enkelhed. Denne udvikling kan følges i en række neobarokke orgelværker. På Gerda Ploug Sarps (1881-1968) portræt fra ca. 1931 ses Raasted ved Vor Frue Kirkes orgel i København. Instrumentet, som var blevet ombygget af firmaet Th. Frobenius & Sønner og taget i brug i 1931, repræsenterede den blandingstype, hvor orgelbevægelsens æstetik var søgt forenet med det mere romantisk disponerede orgel. (Det Kongelige Bibliotek)



nistembedet ved Københavns hovedkirke og med grundlæggelsen af Bach-Foreningen nærmest kom til at fremstå som en dansk Karl Straube, er næppe utilsigtet. I de kommende årtier holdt Raasted nær kontakt til ikke blot Leipzigs musikliv, men også til de vigtige initiativer, der udgik fra Berliner Domchor, som jævnlig gæstede Vor Frue Kirke.

Kort efter stiftelsen af Bach-Foreningen bragte bladet *Vore Damer* en forsideartikel af Gustav Hetsch (1867-1935) med hovedtitlen “En Aands-Hero og det daglige Liv,” hvori han foranlediget af stiftelsen af Bach-Foreningen gav en kort præsentation af Bach og hans værker. Det hedder her: “*Johan Sebastian Bach* rager op som en kæmpestor Mærkesten imellem to Tidsaldre. Alt, hvad Musikken før ham havde frembragt, løber sammen i ham, faar i ham sin højeste Fuldendelse. Og hvad der er skabt efter ham, det hviler alt sammen paa ham.”²⁰³

En kort gennemgang af programmer fra Bach-Foreningen giver et indtryk af det høje kunstneriske niveau. Ved foreningens første koncert, som fandt sted i Nikolaj Kirkesal 21. oktober 1925, blev der fremført korte værker, dvs. Trio i c-mol fra *Das musikalische Opfer*, to præludeer og fugaer fra *Das wohltemperierte Klavier*, et altarioso fra *Ratswahl-kantaten*

²⁰³ Gustav Hetsch: En Aands-Hero og det daglige Liv/Et “Bach-Selskab” er stiftet i København, *Vore Damer* 13:41, 8.10. 1925, s. 1.

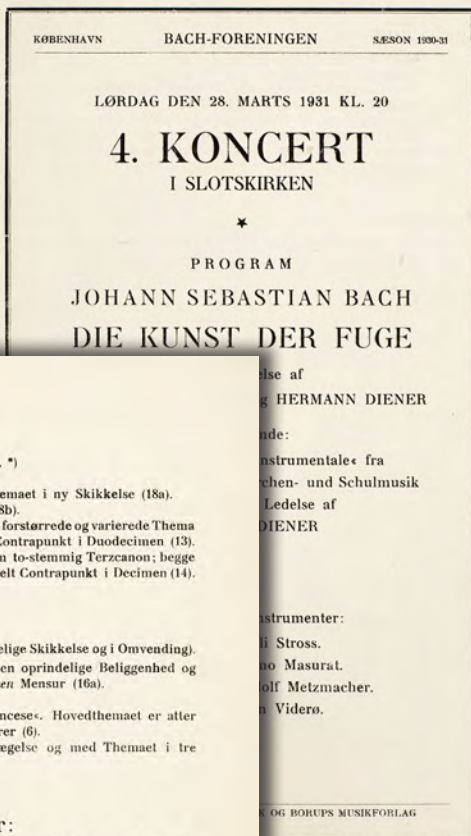
BWV 29 samt Brandenburgkoncert nr. 3.²⁰⁴ Cembalisterne Alice Ehlers (1887-1981) fra Berlin og Günther Ramin fra Leipzig optrådte hhv. 28. oktober 1926 og 31. oktober 1927, og 20. oktober 1928 spillede pianisterne Agnes Adler (1865-1935) og Rudolph Simonsen (1889-1947) *Goldberg-variationerne* arr. for to klaverer af Joseph Rheinberger – en opførelse de gentog i konservatoriets sal 16. marts 1929. Man får det indtryk, at det i disse første år i høj grad var kammermusikken, der var tilgodeset i Bach-Foreningen, men 14. oktober 1930 gæstede Berliner Singakademie og dirigenten Georg Schumann Vor Frue Kirke, hvor de opførte h-mol Messen. Fremførelsen af store værker fortsatte 13. februar 1931 i Borups Højskole med *Goldberg-variationerne* spillet på cembalo af Günther Ramin, og 28. marts samme år kunne man i Christiansborg Slotskirke høre *Die Kunst der Fuge* i en bearbejdelse af Hans Joachim Moser (1889-1967) og Hermann Diener udført af Collegium museum instrumentale fra Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik i Berlin under ledelse af Hermann Diener. Den 29. september samme år gæstede Thomaner-Koret fra Leipzig foreningen, der som medarrangør havde avisen *Dagens Nyheder*. Programmet var her overvejende forbachske værker, men programmet afsluttedes med Bachs Præludium og fuga i e-mol (antagelig BWV 548) spillet af Ramin og motetten “Jesu, meine Freude” BWV 227 med Thomaner-Koret og Karl Straube.²⁰⁵ Den 18. november 1931 kunne man desuden præsentere violinisten Henri Marteau, som sammen med Christian Christiansen (1884-1955) på klaver opførte Sonate i f-mol BWV 1018 og Suite i A-dur (måske identisk med Trio for violin og cembalo BWV 1025) samt Partita for soloviolin i E-dur BWV 1006. Den 10. marts 1932 opførte Johan Bentzon (1909-2007) (fløjte), Else Marie Bruun (1911-2007) (violin), Hans Heckscher (1893-1979) (cello) og Finn Viderø (spinet) sammen med Studentermusikforeningens Orkester *Das musikalische Opfer*.

Gennemser man de bevarede programmer for de følgende år, bemærker man dels mange store værker, dels en næsten konstant strøm af fremtrædende, mest tyske musikere:

²⁰⁴ Nærværende fremstilling bygger på programmer fra Bach-Foreningen i dels N.O. Raasteds programsamling i KB: MTS: Dan Fogs Musiksamling, samlingerne 34: “Koncertprogrammer,” ks. 2: “Bach-Foreningen,” og 42, ks. 6: “N.O. Raasted (1888-1966)/ Programmer for kirkekoncerter ...,” dels KB: Pligtafleveringsafdelingen. Småtryks-samlingen.

²⁰⁵ Allerede før Raasted blev domorganist i København – han var dengang ansat ved Vor Frue Kirke i Odense – havde han medvirket ved koncerter i Vor Frue Kirke i København med Thomaner-Koret og Straube (26.9. og 18.10. 1920).

Ill. 11: Koncertprogram fra Bach-Foreningen 28. marts 1931 (se modstående side). Bagsiden viser tekniske beskrivelser af de enkelte fugae. (Det Kongelige Bibliotek)



Enkle Fugaer:

- I
- Themaets oprindelige Skikkelse (1). *
 - Themaet i Omvendning. (4).
 - I hver Gennemførelse optræder Themaet i ny Skikkelse (18a).
 - Spejlbillede af den forrige Fuga (18b).
 - To-stemmig Canon i Kvinten over det forstørrede og varierede Thema med Stemmeombytning i dobbelt Contrapunkt i Duodecimen (13).
 - Det synkoperede Thema fugeret som to-stemmig Terzcanon; begge Stemmer ombyttes derefter i dobbelt Contrapunkt i Decimen (14).

Modfugaer:

- II
- d. v. s. baade med Themaet i sin oprindelige Skikkelse og i Omvendning).
 - Det varierede Thema begynder i den oprindelige Belliggenhed og bliver gennemført tre-stemmigt i *een* Mensur (16a).
 - Spejlbillede af samme Fuga (16b).
 - af Bach betegnet som: »in stile francese«. Hovedthemaet er atter omdannet og optræder i to Mensurer (6).
 - To-stemmig Oktavcanon i Modbevægelse og med Themaet i tre forskellige Mensurer (15).

Fugaer med flere Themaer:

- III
- Dobbelfuga med et nyt Første-Thema og cantus firmus i den oprindelige Skikkelse som 2det Thema, i dobbelt Contrapunkt i Duodecimen (9).
 - Dobbelfuga med et andet Første-Thema og cantus firmus i den fra Modfuga c kendte Skikkelse i dobbelt Contrapunkt i Decimen (10).
 - Tre-stemmig Tripelfuga over to nye Themaer og det stærkt omdannede Thema i Omvendning (8).
 - Quadrupelfuga, den forrige Fugas tre Themaer i Omvendning og en chromatisk Tonekæde som fjerde Thema (11).

Den ufuldendte Fuga:

IV

i hvilken der i Autografen med Philipp Emanuel Bachs Haand i Takt 239 staar: »NB. Über dieser Fuge, wo der Name B. A. C. H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben« (19).

Som Afslutning spilles den Orgelchoral »Vor Deinen Thron tret' ich hiermit«, som Bach paa Dødslejet dikterede sin Svigersøn og Elev, Altnikol, og som findes i den Førsteudgave, som Bachs Sønner udgav to Aar efter Faderens Død.

*) Tallene i Parentes henviser til Rækkefølgen i det af Neue Bachgesellschaft (Aargang XXVIII, Hefte 1) udgivne Studiepartitur (Wolfgang Graesers Bearbejdelse)

- Walter Kraft fra Marienkirche i Lübeck (16. februar 1933),
- Fritz Heitmann fra Berlins Domkirke (2. februar 1934), som spillede i Nikolaj Kirkesal *Clavier-Übung, Dritter Theil* for orgel,
- Bremer Domchor, som under ledelse af Richard Liesche opførte *Matthæuspassionen* i Københavns Domkirke 21. marts 1934 og 17. april 1938 sang tre motetter af Bach ved en koncert arrangeret i samarbejde med dagbladet *Politiken*,²⁰⁶
- Erwin Bodky, der 15. januar 1935 i Hornung & Møllers Sal spillede både klavikord og cembalo,
- "Statens Musikakademis Sangkor, Berlin," som optrådte i Nikolaj Kirkesal 16. marts 1935,
- Charles Letestu fra Paris, som optrådte i Nikolaj Kirkesal 4. februar 1936,
- Dresdner Kreuzchor, der 13. oktober 1937 fremførte to motetter af Bach under ledelse af Rudolf Mauersberger i Slotskirken,
- Günther Ramin, som 13. oktober 1936 stod i spidsen for Gewandhaus-Koret fra Leipzig, Det unge Tonekunstnerselskabs Orkester og en ren tysk solistkvarteret i h-mol Messen i Vor Frue Kirke,
- Ramin, der senere optrådte ved en koncert i Helligåndskirken 8. december 1938 med et rent Bach-program,
- Straube, som 17. november 1939 ved en koncert i Vor Frue Kirke dirigerede et førbachsk program sluttende med en Bach-motet.

Raasteds sidste dokumenterede optræden som dirigent i Bach-Foreningen er 17. marts 1941, og det seneste program er dateret 9. februar 1945, hvor Leo Hansen (1911-1988) og Kjell Olsson (1917-1997) optrådte i Nationalmuseets Foredragssal. Foreningen blev nedlagt i 1945.

De her nævnte udenlandske optrædende var nogle af tidens betydeligste Bach-fortolkere:

- Georg Schumann (1866-1952) var 1900-1952 direktør for Berliner Sing-Akademie
- Günther Ramin (1898-1956) var elev af Straube og blev dennes efterfølger som Thomas-kantor i 1940

²⁰⁶ Koret havde gæstet foreningen endnu en gang i 1934, men da uden Bach på programmet! Til gengæld sang man bl.a. Carl Nielsens Tre motetter (1929).

- Hermann Diener (1897-1955) var leder af Collegium musicum instrumentale og særlig kendt for sine opførelser af *Musikalisches Opfer* og *Die Kunst der Fuge*.²⁰⁷
- Den internationalt berømte violinvirtuos Henri Marteau (1874-1934) optrådte også som Bach-fortolker; af de to værker, han spillede i Bach-Foreningen, var Partita for soloviolin i E-dur BWV 1006 blevet forvigtet på grammofonplade af Marteau i 1912/13.²⁰⁸
- Walter Kraft (1905-1977) var 1929-1972 organist ved Marienkirche i Lübeck; han beskæftigede sig tidligt med opførelsespraksis og fremførte således i 1930'erne *Matthäuspensionen* med drengestemmer og på historiske instrumenter.²⁰⁹
- Fritz Heitmann (1891-1953) var elev af bl.a. Reger og Straube og fra 1932 domorganist i Berlin. Heitmann var optaget af historiske orgler og indspillede bl.a. *Clavier-Übung, Dritter Theil* på Arp Schnitger-orglet i Charlottenburg – et instrument som gik til grunde under Anden Verdenskrig.²¹⁰
- Erwin (eller Ernst) Bodky (1896-1958) var foruden pianist og komponist også cembalist og musikforsker. Han foretog således en række studier i opførelsespraksis, bl.a. undersøgelser af, hvilke cembalotyper de enkelte prælude og fugaer i Bachs *Wohltemperiertes Klavier* burde realiseres på.²¹¹ Til sin koncert i Bach-Foreningen medbragte Bodky to instrumenter, dels et cembalo bygget af Karl Maendler-Schramm i München, dels et klavikord bygget af Peter Harlan i Markneukirchen. Bodky holdt desuden fire foredrag på musikkonservatoriet, hvor han forelæste om “den stilrene Interpretation af gammel Klavermusik, baseret paa musikalske Demonstrationer paa Cembalo, Clavichord og Flygel.”²¹²
- Rudolf Mauersberger (1889-1971) var i 1930 blevet kantor ved Dresdener Kreuzchor; i 1932 havde han med dette opført *Matthäuspensionen* med drenge- og unge mandsstemmer.²¹³

²⁰⁷ Martin Elste: Diener, Hermann (Carl), *MGG*, 5, 2001, sp. 1001.

²⁰⁸ Friedemann Eichhorn: Marteau, Henri, *MGG*, 11, 2004, sp. 1156.

²⁰⁹ Christian Müller: Kraft, Walter, *MGG*, 10, 2003, sp. 610.

²¹⁰ Christian Müller: Heitmann, Fritz, *MGG*, 8, 2002, sp. 1229.

²¹¹ Günther Wagner: Bodky, Erwin, *MGG*, 3, 2000, sp. 194.

²¹² Citeret fra programmet til koncerten 15.1. 1935.

²¹³ Matthias Herrmann: Mauersberger, Rudolf, *MGG*, 11, 2004, sp. 1370.

Af en status over Bach-Foreningens første fire sæsoner, som findes i *Dansk Kirkemusiker-Tidende*, fremgår det, at den i 1929 havde 200 medlemmer, hvilket man mente burde være langt større, Københavns størrelse taget i betragtning. I opgørelsen over opførte værker finder man seks kantater (heriblandt "Mein Herze schwimmt im Blut"), to orkestersuiter, fire instrumentalkoncerter (heraf tre Brandenburgkoncerter), en række klaverværker (bl.a. *Goldberg-variationerne*), 10 sonater, fem orgelværker og nogle løsrevne arier.²¹⁴ Der var altså tale om substantielle værker for en række forskellige besætninger, som har suppleret de opførelser af de store korværker (først og fremmest passionerne), som Cæciliaforeningen tog sig af.

Kaster man et blik på Bach-Foreningens bestyrelse, som den ifølge en opsats²¹⁵ så ud i 1929, finder man Raasted som formand, fløjtenisten Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975) som næstformand og musikforlægger Hans Borup (1893-1966) som sekretær. Herudover sad professor Erik Abrahamsen (1893-1949), komponisten Finn Høffding (1899-1997), forfatteren Knud Hjortø (1869-1931) og violinisten Thorvald Nielsen (1891-1965) i bestyrelsen. Det var således en bred kreds af hovedsagelig fagfolk, der tegnede foreningens linje, en forsamling, som dækkede spektret af musikfolk fra musikvidenskaberen til forlæggerbranchen.

Gennemgangen viser, at Bach-Foreningen rekrutterede sine solister og dirigenter blandt samtidens mest fremtrædende tyske Bach-fortolkere. Det springer desuden i øjnene, i hvor høj grad de nyeste landvindinger inden for opførelsespraksis havde sat sig spor i koncertvirksomheden. Bemærkelsesværdigt er det, at foreningen gjorde brug af orglet i Nikolaj Kirkesal, som blev indviet 27. februar 1931. Dette instrument er blandt de første danske orgler, som er bygget ud fra orgelbevægelsens æstetik.²¹⁶ Fra begyndelsen af Bach-Foreningens virksomhed var det Borups Musikforlag, senere Skandinavisk og Borups Musikforlag, og fra efteråret 1938 Wilhelm Hansens Musik-Forlag, der fungerede som sekretariat for foreningen.

²¹⁴ U. forf.: Bach-Foreningen i København, Kristian Ribers (red.): *Dansk Kirkemusiker-Tidende* 26:10, okt. 1929, s. 105f.

²¹⁵ Opsats dateret september 1929. N.O. Raasted's *programsamling*. KB: MTS. Dan Fogs Samling, samling 42: "Scrapbøger," ks. 6: "N.O. Raasted (1888-1966)/Programmer for kirkekoncerter ..."

²¹⁶ Instrumentet og dets historie er grundigt behandlet af Svend Prip i artiklen Omkring Nikolaj, Per Kynne Frandsen, Henrik Fibiger Nørfelt og Svend Prip (red.): *Dansk Orgelarbejde* 1985-1986, 1987, s. 26-64.

Ill. 12: Mogens Wöldike var den mest indflydelsesrige danske kirkemusiker i det 20. århundrede. Gennem sine talrige hverv – leder af Københavns Drengekor, som han selv havde stiftet, sanglig leder af Skt. Annæ Gymnasium, organist ved centrale københavnske kirker, senest Københavns Domkirke, Stats sanginspektør, kapelmester ved Statsradiofonien, leder af korskolen ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, formand for Samfundet Dansk Kirkesang samt censor ved såvel konservatoriets kantor- og organisteksamen som universitetets skoleembedseksamen i musik – havde han gennem et halvt århundrede en afgørende indflydelse på dansk kirke-musik. Når dertil lægges, at *Den Danske Koralbog*, som var grundlag for Folkekirkens salmesang i perioden 1954-2003, og *Folkehøjskolens Melodibog* fra 4. til 9. udgave (1940-1993) havde Wöldike som en af sine redaktører, vil rækkevidden af hans indsats forstås. Fotografiet er optaget 1948 af Fotostudio Robertson. København – Gentofte. (Det Kongelige Bibliotek)



5. Københavns Drengekor og Statsradiofonien

De bestræbelser på at udbrede kendskabet til 1500- og 1600-tallets vokalmusik, som Cæciliaforeningen var resultatet af, dukkede op med fornyet kraft i begyndelsen af 1920'erne. Med udgangspunkt i de mange videnskabelige nodeudgivelser af bl.a. de rige samlinger af renæssance- og barokværker voksede der en stærk kortradition op, som skulle få stor betydning for beskæftigelsen med dette repertoire. I 1922 grundlagde Mogens Wöldike (1897-1988) et elitekor til varetagelse af 1500-tallets italienske kormusik. Wöldike var organist og mag.art. i musikvidenskab, elev af Carl Nielsen og Thomas Laub. Elevforholdet til sidstnævnte forbandt Wöldike med den romantiske cæciliabevægelse i Danmark, og han skulle i de følgende år føre bevægelsens æstetik – om end i moderniseret form – ud i livet i et omfang og med en betydning, som langt oversteg de tidligere bestræbelser på området. Betegnende nok kaldte Wöldike sit kor for Palestrinakoret, og allerede to år senere stiftedes, atter med Wöldike som primus motor, Københavns Drengekor. Hovedrepertoiret for dette ensemble var 1500- og 1600-tallets korværker. I slutningen af

1930'erne begyndte Bachs værker imidlertid at få en betydelig repræsentation ved drengekorsets koncerter. Søren Sørensen (1920-2001) skriver: "Indtil sæsonen 1938-39 var det ret begrænset, hvad drengekoret havde opført af Bach, nogle få kantater, motetter og firstemmige koraler, fra nævnte sæson vokser antallet af solokantater og korkantater, og efter 1945, hvor kantate nr. 106, 'Actus tragicus', 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit' opføres, går linien videre med mindst én Bach-kantate pr. sæson frem til den foreløbige kulmination i Bach-året 1950, 200-året for Bachs død. I disse sæsoner opføres også et voksende antal instrumentaltværker af Bach. Bach-interessen, hvis vækst Wöldike selv havde sin væsentlige andel i, bl.a. ved sine opførelser af Bachs samlede orkesterværker og koncerter i sæsonen 1941-42, var for alvor kommet til Slotskirken."²¹⁷ Ved den 4. Kirkemusikaften i Christiansborg Slotskirke, 27. marts 1936, opførtes Bachs kantate til sexagesima søndag, "Ret som det regner og sner fra himlen ned" ("Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" BWV 18), med teksten i oversættelse ved pastor Harald Vilstrup (1900-1974). De omtalte opførelser af orkesterværker og koncerter fandt sted i Odd Fellow Palæets to sale under medvirken af Unge Tonekunstneres Orkester.

I 1932 oprettede Statsradiofonien et koncertkor og fem år senere et a cappella-kor, Madrigalkoret, der for en stor dels vedkommende bestod af sangere fra det opløste Palestrinakoret, og som da også fik Mogens Wöldike som leder. Madrigalkoret overtog det store ressourcekrævende korrepertoire, som hidtil havde været Cæciliaforeningens domæne. Der var i en vis forstand tale om en glidende overgang fra kor til kor, idet Wöldike fra 1931 til Cæciliaforeningens kors opløsning i 1934 havde været dets dirigent. Det betød, at opførelser af f.eks. h-mol Messen, *Juleoratoriet* og passionerne blev tilbagevendende opgaver for Statsradiofonien. Ved flertallet af disse koncerter dirigerede Wöldike – dog ikke hvad angår h-mol Messen, som Fritz Busch (1890-1951) stod i spidsen for i 1937 og 1949. I 1936 dirigerede Busch fordelt på to koncerter henholdsvis 2. og 3. april den første opførelse af *Matthæuspassionen* ved en Torsdagskoncert.

Statsradiofoniens Symfoniorkester dyrkede særlig under Wöldikes ledelse instrumentaltværker af Bach. Allerede ved sin første Torsdagskoncert, 5. december 1938, dirigerede Wöldike et rent Bach-program bestående af Orkestersuite nr. 1, C-dur, BWV 1066, samt *Juleoratoriet*

²¹⁷ Sørensen 1974, s. 153f.

1.-3. del i uddrag. Men også gæstende dirigenter spillede Bach. Således havde Hans Weisbach (1885-1961), der på dette tidspunkt var generalmusikdirektør i Leipzig, 15. februar 1934 programsat *Die Kunst der Fuge* i bearbejdelse ved den schweizisk-fødte violinist Wolfgang Graeser (1906-1928). Værket lå færdigt 1926 og var blevet uropført i Leipzig i 1927 under ledelse af Karl Straube.²¹⁸ I programmet kunne tilhørerne til Torsdagskoncerten læse om opbygningen af hver enkelt contrapunctus og på den måde følge den komplekse struktur. Vi har en beretning om opførelsen fra musikforfatteren William Behrend: "At Folk forlod Kirken med Følelsen af at have staaet over for et indtil det mystiske mægtigt Udslag af et af de største Musikgeniers Kunst-Formaaen, er vel uden for Tvivl. Men hvorledes har Flertallet kunnet *forstaa*, komme i nærmere Forhold til disse Toner, hvis Kombinationer og Detaljer det selv for kyndige er et Studium at dechifferere. Og hvilken Værdi har saa denne ligesom grundløst vakte *Stemning*, der uden Hensyn modtager geniale Inspirationer og tørre konstruktive Passager med samme dumpe Andagt. Dumpe – thi ved Temaets Natur og dets evige Gentagelser (om end i nok saa opfindsom Skikkelse) synes 'Kunst der Fuge' paa den 'unbefangene' Tilhører at maatte virke mere suggestionerende end sjælelig befriende."²¹⁹

I 1948 kunne man atter høre *Die Kunst der Fuge*, men denne gang i en instrumentation af Finn Viderø foretaget i samarbejde med Lavard Friisholm (1912-1999) og Søren Sørensen. Koncerten fandt sted i Holmens Kirke 8. oktober, hvor Friisholm dirigerede Collegium Musicums Kammerorkester. Baggrunden for denne instrumentation er følgende: "Denne nye bearbejdelse er foretaget med så stor afveksling mellem satserne som mulig for øje og ud fra hensynet til de enkelte satsers opbygning og form, således at de enkle og gennemsigtige satser får solistisk besætning (stryger- eller blæsersoli og cembalo-solo), og de mere markante satser får den fyldige orkesterklang (strygeorkester med eller uden blæsere og orgel)."²²⁰ Værket i denne bearbejdelse blev gentaget i Bach-mindeugen, 30. oktober 1950 ligeledes i Holmens Kirke.

²¹⁸ Programnoter til koncerten signeret K.A.B. (= Kai Aage Bruun), s. 3. KB: Pligtafleveringsafdelingen. Småtrykssamlingen.

²¹⁹ William Behrend: J.S. Bach: *Die Kunst der Fuge/Første Gang* i København, Axel Garde (red.): *Tilskueren*/Maanedsskrift, 51 (1934), s. 452.

²²⁰ Citeret fra det trykte program. KB: MTS. Dan Fogs Samling, samling 34: "Koncertprogrammer," ks. 4: "Collegium Musicum."

6. Bach-mindeugen 1950

I 1950 kunne man markere 200-året for Bachs død. I København foregik det først og fremmest ved afholdelsen af en stort anlagt *Mindeuge i 200-året for Johann Sebastian Bach's død 26. oktober – 2. november 1950*. 13½ år tidligere var 300-året for Buxtehudes fødsel tilsvarende blevet fejret ved et storstilet arrangement, og flere af de 11 festkomitémedlemmer fra dengang gik da også igen ved Bach-mindeugen. De i alt ni medlemmer i Bach-komitéen var repræsentanter for en række væsentlige organisationer og institutioner inden for musiklivet. Formand for komitéen var Mogens Wöldike. Hvad man umiddelbart bemærker i komitéens sammensætning er, at N.O. Raasted glimrer ved sit fravær. Hans mange koncerter i Tyskland og hans engagement af tyske musikere og ensembler i Bach-Foreningen har givetvis medvirket til den kritik, han havde været udsat for under besættelsen.²²¹ Måske er dette også årsagen til, at Raasted ikke figurerer i Bach-ugens program. Ved at undgå Vor Frue Kirke som koncertlokaltet har man ikke behøvet at inddrage Raasted i arrangementerne.

Man tager næppe fejl, hvis man antager, at kapelmester Mogens Wöldike og professor Jens Peter Larsen (1902-1988) har været de to drivende kræfter i og formodentlig initiativtagere til mindeugen. I den 58 sider lange programbog²²² finder man foruden koncertprogrammerne fyldige noter til de 10 koncerter skrevet af J.P. Larsen, Søren Sørensen og programbogens redaktør, organist og universitetsadjunkt Henrik Glahn (1919-2006). Indledningsvis citerer Glahn den alsaciske musikforsker og cellist Antoine Elisée Cherbuliez (1888-1964): “Bach er ikke en historisk skikkelse med ærværdig patina, ej heller nogen teoretisk abstraktion, men udødeligt liv i musik, en tidløs storhed indenfor den kunstneriske skaben, en stor, vidunderlig trøst i tidens rodløshed.” Man bemærker, at der foruden Bachs musiks udødelighed og tidløshed også betones hans musik som trøst i en rodløs tid. Det er ikke svært at forestille sig, hvori denne rodløshed kunne bestå: verdenskrigen havde vendt op og ned på mangt og meget også inden for den musikalske verden, og allerede i 1950 var helt nye stilistiske strømninger begyndt at markere sig inden for samtidsmusikken. Hele dette samlede billede kan have forekom-

²²¹ Se Michael Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940* (1999), s. 123f.

²²² Henrik Glahn (red.): *Mindeuge i 200-året for Johann Sebastian Bach's død/26. oktober-2. november 1950*, s.a. [1950], 58 s.

met rodløst, og i den situation har man derfor måttet søge trøst og vel også inspiration f.eks. i Bachs musik til genopbygning af den ødelagte musikkultur.

I Jens Peter Larsens foredrag ved den indledende koncert, som fandt sted i Københavns Universitets Festsal under overværelse af mindetegens protektor, kong Frederik 9., fremhævede Larsen Bachs musik som pædagogisk uomgængeligt stof: "Og 'Wohltemperiertes Clavier' har gennem de sidste hundrede år været en grundpille i al videregående klaveruddannelse ..." ²²³ Også Bach som eneren og som den enestående komponist finder plads her: "Bachs kantater og passioner er igen en verden for sig. Selv om de i mange henseender kan siges at videreføre den kantatetradition, som var skabt af Buxtehude, Böhm, Zachow og andre af Bachs betydelige forgængere, så bliver de i kraft af Bachs geni til noget, som er uden sidestykke i verden. Hvad enten man tænker på de af en udsøgt ekspressiv harmonik bårne recitativer, på arierne med deres forening af rent-musikalsk storhed og elementær barok symbolik, på de overvældende indlednings- og slutningskor eller på de i al deres ydre enkelhed så utrolig stærkt virkende koraller – enestående kunstværker er de, vokset ud af generationers trofast og dygtigt musikerarbejde, men hævet op til rang med det største af Bach og af ham alene." ²²⁴ Senere ligeså i omtalen af *Die Kunst der Fuge*: "'Kunst der Fuge' er på een gang som et gravminde over den store polyfone tradition og som et æresminde for Bach selv. Ingen har nogensinde formået at løfte den arv, han her efterlod." ²²⁵ J.P. Larsen giver i sit foredrag et vue over beskæftigelsen med Bach gennem tiderne, og efter en beskrivelse af den romantiske Bachdyrkelse siger han om den nyeste Bachreception: "Man søgte musikeren Bach, ikke mystikeren Bach. I stedet for at bygge på en ekspressivt vibrerende grundfornemmelse med stadige rubatovirkninger og dynamiske schatteringer, foldede den nye musik sig ud på grundlag af en fundamental, faststående rytmeformnemmelse. Den moderne 'motoriske' rytme blev et sidestykke til barsk fundamentbas. Også Jazz'en, som måtte forekomme den romantiske Bachdyrker lige så uheldig, som Bach var ham hellig, må siges at have væsentlige træk fælles med denne nye Bach-forståelse. Der er en naturlig

²²³ Jens Peter Larsen: Foredrag ved Bach-ugens åbning på Københavns Universitet, *Dansk Musiktidskrift* 25:12, 1950, s. 239.

²²⁴ *Ibid.*, s. 239.

²²⁵ *Ibid.*, s. 239f.

indre logik i, at Bach i så høj grad blev jazzgenerationens foretrukne klassiker.”²²⁶ Endelig påpeger Larsen, at helt afgørende for den moderne Bachopfattelse er det grundlag for en ny opførelsespraksis, som ikke mindst Charles Sanford Terry's bog *Bach's Orchestra* (1932) og Arnold Scherings *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik* (1936) muliggjorde: “Reduktionen af de store orkestre og genindførelsen af den originale instrumentation, fjernelsen af romantisk prægede udtryksnuancer og andet betyder ikke en rent modebestemt kursændring, men en velbegrundet tilbageføring til Bachs egen praksis. Cembaloets sejr over flyglet som generalbasinstrument kan nævnes som et af de mest iøjnefaldende træk i denne proces.”²²⁷

De opførelsespraktiske bestræbelser, som Jens Peter Larsen nævner, kendetegnede i høj grad Københavns Drengekor. Wöldike og Jens Peter Larsen – som var hans svigersøn – havde et tæt teoretisk og praktisk samarbejde. Med sit drengekor kunne han afprøve en række af de resultater, som forskningen leverede. Denne korte vej fra teori til praksis har været af stor betydning for den revitalisering af barokkens værker, som i mellemkrigsårene tog sin begyndelse på dansk jord.

For Københavns Drengekor betegnede koncerterne ved mindeugen et højdepunkt. Pianisten Ole Willumsen (1908-1972) skriver i sin anmeldelse af koncerten 28. oktober 1950: “I virkeligheden er det 20-25 års intenst arbejde herhjemme med Bachs musik, som kulminerer i denne uge. Mogens Wöldike med Københavns Drengekor og kammerorkester i Slotskirken – det er en af støttepillerne i vor tids Bach-kultur...”²²⁸

I umiddelbar tilslutning til mindeugen havde Musikafdelingen på Det Kongelige Bibliotek arrangeret en udstilling om J.S. Bach i bibliotekets forhal.²²⁹ I de i alt 22 monter var en lang række af bibliotekets fornemme samtidige nodetryk og manuskripter lagt frem. Emnerne i udstillingen var følgende:

²²⁶ Ibid., s. 241.

²²⁷ Ibid., s. 242.

²²⁸ Citeret fra Sørensen 1974, s. 156.

²²⁹ *Johann Sebastian Bach/Udstilling i Det kgl. Biblioteks forhal i anledning af 200-året for J.S. Bachs død*. Maskinskrevet oversigt, 8 s. Forord ved Sven Lunn dateret København, november 1950. Jeg takker Klaus Møllerhøj for at have henledt min opmærksomhed på oversigten.

- *Autograf* (montre 1)
- *Udgaver fra Bachs tid* (montre 2)
- *Tidlige kopier* (montre 3-7)
- *Facsimiler* (montre 8)
- *Tidlige udgaver* (montre 9-14)
- *Bachs sønner* (montre 15-17)
- *Bach-portrætter* (montre 18)
- *Samtidens dom* (montre 19-20)
- *Bach og Danmark* (montre 21-22)

På udstillingen kunne man bl.a. se C.Ph.E. Bachs *Sei Concerti per il cembalo concertato* (Hamburg 1772) med komponistens dedikation til Weyses morfar, den daværende kantor i Altona, Bernhard Christoph Heuser (1717-1799), men den så langt mest interessante genstand var selvfølgelig autografen i montre 1: "Mein Herze schwimmt im Blut" – et af Det Kongelige Biblioteks største klenodier.

SAMMENFATNING OG KONKLUSION

Kun ganske få danske musikere havde været i personlig kontakt med Bach – mest interessant i denne forbindelse er den senere kongelige kapelmester Johann Adolph Scheibe – og nogle få havde været elever af Bachs næstældste søn C.Ph.E. Bach i Hamborg, heriblandt den kongelige kammermusikus Niels Schiørring, som vides at have stået i et nært personligt forhold til "Hamborger Bach." En egentlig dyrkelse af Bachs musik finder vi i den kreds, som havde holsteneren Peter Grønland som centrum. Grønland var en stor beundrer og kender af Bachs musik, og sin indsigt på dette område gav han videre til sin elev C.E.F. Weyse. Allerede fra barnsben i Altona kendte Weyse C.Ph.E. Bach, som han havde mødt, og han spillede tillige værker af J.S. Bach. Cirklen omkring Grønland repræsenterer efter alt at dømme den tidligste engagerede beskæftigelse med Bachs værker i Danmark; her havde Bach formodentlig i første række status som teoretiker og læremester i kontrapunkt. Det tyder på, at en sådan beskæftigelse med Bachs værker var udbredt inden for kredsen af danske komponister i hvert fald langt op i 1800-tallet.

Udsagn fra bl.a. Peter Heise viser, at Bachs værker for tasteinstrumenter tidligt opnåede status af “musikalske lærdomsværker.”

Får man stillet spørgsmålet: “Hvornår blev musik af J.S. Bach første gang spillet i Danmark?” bliver man imidlertid spørgeren svar skyldig. Det kan næppe besvares. Om, og i givet fald hvordan Bachs musik er indgået i musikeres repertoire, ved vi desværre meget lidt om. I et auktionskatalog fra 1754 optræder titlen *Clavier Uebung* under navnet Bach, hvilket er det tidligst fundne vidnesbyrd om et Bach-værk i det undersøgte materiale. Springene mellem Bach-forekomster i auktionskataloger er store – først i 1784 og senere i 1803 og 1811 dukker Bachs navn op igen, men først fra 1848 finder man fyldige udvalg af Bachs værker i katalogerne. Forlagsudgaver af Bachs værker synes første gang at dukke op i boghandler Chr. Fr. Pelts sortimentskatalog fra 1784; det drejer sig om *Vierstimmige Choralgesänge*, som C.Ph.E. Bach havde udgivet hos Breitkopf i Leipzig. Også her er springet til de næste fund stort – vi skal helt op efter midten af 1800-tallet, før Bachs værker atter optræder i de undersøgte kataloger. De musikalske lejevibloteker udbyder Bach-værker fra midten af 1830erne, og ligesom i de øvrige kataloger er det også her i begyndelsen især værker for tasteinstrumenter, vi finder.

Denne status over spredningen af Bachs trykte musikværker bringer ikke svar på spørgsmålet, hvornår man begyndte at opføre Bachs musik i Danmark. Avisnotitser dokumenterer, at orgelværkerne dukker op ved kirkekoncerter fra o. 1825. En pioner på dette felt er domorganisten i Roskilde Hans Matthison-Hansen, hvis søn, Gottfred Matthison-Hansen med sine “Orgelforedrag” i Trinitatis Kirke i årene 1882-1902 ydede den hidtil største samlede indsats på dansk grund for denne del af Bachs oeuvre. O. 1900 er Bachs orgelværker blevet en del af det faste repertoire ved kirkekoncerter, og fra midten af 1930erne optræder der stadig flere koncerter med udelukkende Bach-værker. Udviklingen kan siges at kulminere i 1947-1948 med 20 koncerter i Frederiksberg Kirke arrangeret af Georg Krarup, ved hvilke samtlige Bachs orgelværker fremførtes.

De største enkeltbegivenheder inden for denne tidlige Bach-præsentation gjaldt de store passionsværker og h-mol Messen. Det tyder på, at Bachs kor- og orkesterværker indtil midten af 1800-tallet havde ført en stille tilværelse. Medens korværker som Händels *Messias* og Haydns *Skabelsen* blev førsteopført i København i hhv. 1786 og 1801, er det først fra 1875, at de store Bach'ske korværker bliver præsenteret i København. Dette år blev *Matthæuspasjonen* fremført i Musikforeningen med kongelig kapelmester H.S. Paulli og Niels W. Gade som dirigenter. Snart overlod Musikforeningen dog dette repertoire til Cæciliaforeningen,

hvor Bachs værker efter Frederik Rungs overtagelse af foreningen i 1877 blev en fast del af repertoire. I 1892 og 1893 fremførte man h-mol Messen og i 1893 tillige *Johannespassionen*. Næsten helt frem til sin nedlæggelse i 1934 opførte Cæciliaforeningen løbende Bachs passioner og ved nogle enkelte lejligheder h-mol Messen og *Juleoratoriet*.

Omtrent på samme tid som Bachs store korværker bliver præsenteret i København, gøres hans musik til genstand for musiklitterær behandling. I 1871 bringes i *Nordisk Tidsskrift for Musik og Theater* en oversættelse af et uddrag af "Elfte Vorlesung" af Franz Brendels *Geschichte der Musik* (1860). Kapitlet drejer sig om Bach og Händel, hvor den første beskrives som *patriarkalsk*, den anden som *heroisk*. Vi møder også her modstillingen af Bachs og Händels musik: *Händels* er objektiv, episk, *Bachs* subjektiv, lyrisk. Angul Hammerich bekræfter denne opfattelse af de to komponister i 1885 – 200-året for Bachs fødsel – ved at kalde Händel den universale, kosmopolitiske, medens Bach er "Stamfaderen til den tyske Musik." Ligeledes i 1885 giver Alfred Møller en beskrivelse, hvori mystikeren Bach fremhæves, ligesom denne benævnes romantiker. I Schyttes *Nordisk Musik-Lexikon* fra 1888 betones to forhold: dels at Bach personificerer en hel musikalsk epoke, dels at han sammenfatter den polyfone og den harmoniske tonalitets periode.

Ligesom i musiklitteraturen, er det også i 1870erne, at behandlingen af Bach i danske konversationsleksika tager sin begyndelse med *Forlagsbureauets Haandlexikon, kortfattet Conversationslexikon*, hvor man i bindet fra 1879 kan læse, at Bachs musik "brød nye Baner, som blev Grundlag for al senere klassisk Musik." En ganske anden vurdering af Bach findes i *Nordisk Conversationslexikon* (1884-1890); efter omtalen af det fuldendte kontrapunktiske mesterskab påpeges, at "Det er det mægtige Følelsesindhold, Dybden og Alvoren, hvorpaa hans Storhed beror." I det største danske konversationsleksikon, Salmonsens (1. udg. 1893-1911, 2. udg. 1915-1930), påpeger Angul Hammerich, at både Bach og Händel skal forstås i sammenhæng med deres forgængere. I *Store Nordiske Konversations-Leksikon* (1916-1924) hedder det om Bachs værker fra Leipzig-årene i den udførlige, usignerede artikel, at de er "de mægtigste og dybest tænkte og følte Vokalværker, som menneskelig Geni og Aand har frembragt." Helt fra 1870erne til langt op i 1900-tallet møder man beskrivelser af Bach og hans musik med ord som: *kulminationspunkt, basis for al senere musik, uovertræffelig, eksempelløs storhed, den største tonemester, der har levet, uforlignelig mester og grundlægger af den moderne musik*. Disse absolutte udsagn og denne næsten rendyrkede panegyrik møder deres saglige modsætning i *Raunkjærs Konversationsleksikon* (1948-1957), hvor

Gunnar Heerup foruden det traditionelle leksikalske stof om Bachs virke og produktion giver en indføring i fremførelsen af Bachs musik ved hjælp af nodeeksempler. Samme form for musikteoretisk behandling finder man hos Bjørn Hjelmberg i håndbogen *Om Musik* (1948).

I begyndelsen af 1900-tallet udvides emnekredsen inden for Bachlitteraturen, og blikket rettes bl.a. mod de opførelsespraktiske aspekter. Allerede i 1916 havde Frits Eibe slået til lyd for, at den gamle musik, f.eks. Händels operaer, skulle bearbejdes, fordi: "Først da Traditionen var gaaet tabt, opstod Mythen om de gamles Nøjsomhed." Denne periode præges af bearbejdelser af nodesatsen i de enkelte værker med den hensigt i højere grad at bringe dem i overensstemmelse med en mere nutidig æstetik og dermed lette et moderne publikums tilgang til musikken. På orgelmusikkens område fandt en sådan udvikling sted, da Karl Straube og Albert Schweitzer som allerede omtalt udgav deres bearbejdelser af Bachs værker til opførelsesbrug. Denne tendens blev fra 1920'erne stærkt imødegået af de kredse, der formulerede en ny historisk funderet Bach-opfattelse, baseret ikke mindst på baggrund af "genopdagelsen" i 1919 af Arp Schnitger-orglet i St. Jacobi Kirche i Hamborg og restaureringen og tilbageføringen af det til den oprindelige skikkelse i årene 1923-1930. Den vigtigste forkæmper for dette æstetiske og historiske synspunkt i Danmark var Finn Viderø, som i en række artikler bl.a. i 1941 gav udtryk for vigtigheden af at benytte og udforske de bevarede instrumenter fra Bachs tid for på den måde at få sikkert fodfæste i en opførelsespraksis.

Denne historisk bevidste holdning stødte imidlertid på stor modstand hos bl.a. Emilius Bangert, som i en artikel i 1935 sluttede op om Schweitzers Bach-opfattelse. Et lignende synspunkt finder man hos Mogens Heimann, der i 1942 slog et slag for den "moderne Bachfortolkning," dvs. den, som ikke tilstræbte det "historisk korrekte," men som gennem moderne nodebearbejdelser gjorde det muligt at formidle "Musikens sjælelige Kulturværdier til Publikum." Som repræsentant for den historisk orienterede musikertype svarede Ejvin Andersen: "Vor Sag er det netop at lære Folk, *hvordan* de skal høre Bach."

I 1925 havde København i Bach-Foreningen fået et organ, som helt var helliget Bachs musik. Stifteren Niels Otto Raasted havde med sine studier i Leipzig hos Karl Straube en stærk faglig ballast som organist, og desuden kunne han trække på et omfattende netværk af kunstnere og ensembler – overvejende inden for tysk musikliv – hvilket satte ham i stand til gennem en lang årrække at foranstalte Bach-koncerter på højt kunstnerisk niveau. Bemærkelsesværdigt er det, hvor mange frem-

trædende musikere med interesse og virke inden for tidens forskning i opførelsespraksis, der optrådte i Bach-Foreningen. Under besættelsen rejste der sig kritiske røster vedrørende Raasteds engagement af tyske kunstnere, hvilket syntes at have svækket hans position mærkbart og formodentlig bl.a. var årsag til, at han ved den store markering af 200-året for Bachs død i 1950 glimrede ved sit fravær.

Med grundlæggelsen af Københavns Drengekor i 1924 var der blevet åbnet nye muligheder for opførelser af store korværker, og fra midten af 1930'erne blev Bachs kirkelige korværker i stigende grad inddraget i drengekorrets virksomhed. Fra midten af 1940'erne etableredes traditionen med opførelsen af mindst én Bach-kantate om året. I 1937 blev Mogens Wöldike kapelmester ved Radiosymfoniorkestret, og under sin ansættelse tog han hyppigt Bach-værker på programmet. Af andre markante Bach-initiativer må nævnes en koncert med det unge ensemble Collegium Musicums Kammerorkester, som i 1948 opførte – og ved Bach-mindeugen gentog – *Die Kunst der Fuge* i en form bearbejdet af Finn Viderø i samarbejde med Søren Sørensen. Ifølge programmet skulle denne bearbejdelse tilgodese de enkelte satsers opbygning og form. Den generelt stigende interesse for Bachs værker og benyttelsen af dem giver sig også til kende inden for musikpædagogikken, f.eks. i klaverskolerne. I disse inddrages kompositioner af Bach alvor først efter ca. 1930. Det er i særdeleshed Otto Mortensen og Alexander Stoffregen, som i deres klaverskoler fra hhv. 1933 og 1948-1949 gør brug af Bach-værker.

Medens Bachs kirkelige musik vandt fodfæste i de nævnte koncertinstitutioner, satte der fra 1920'erne med Thomas Laubs salmesangsreform en bevægelse ind inden for den liturgiske musik, hvor Bachs musik ingen plads fik tildelt. Bachs kirkemusikalske værker blev af Laub bedømt som kunstneriske bearbejdelser af udtryk for personlige stemninger, foruden at værkerne i deres kompleksitet manglede "folkelig simpelhed," hvorfor de ikke rummede mulighed for menighedens aktive deltagelse. Den kvalitet i det tekstlige, som Laub fandt hos Händel, var ikke til stede hos Bach. Disse konstateringer gjorde efter Laubs mening Bachs musik uegnet til liturgisk brug.

Bach-mindeugen i 1950 danner afslutning på nærværende undersøgelse. Det betones i programbogen til mindeugen, at Bachs musik er udødelig og "en stor, vidunderlig trøst i tidens rodløshed." Dette kan måske tages som udtryk for et ønske om en genopbygning efter for det første verdenskrigens voldsomme konsekvenser også i musiklivet, for det andet de helt nye stilistiske bevægelser, der allerede i 1950 havde sat sig igennem inden for kompositionsmusikken. I sit foredrag ved

indledningskoncerten betonedede Jens Peter Larsen Bach som geniet, som skaberen af enestående musikværker. Bachs betydning for det musikpædagogiske arbejde blev fremhævet, ligesom Larsen i et vue over udviklingen inden for Bach-dyrkelsen karakteriserede forskellen på den romantiske og den moderne Bach-fortolkning således: på baggrund af romantikernes “ekspressivt vibrerende grundfornemmelse med stadige rubatovirkninger og dynamiske schatteringer, foldede den nye musik sig ud på grundlag af en fundamental, faststående rytme-fornemmelse.” Det fornemmes, at Københavns Drengekor og Wöldikes koncerter i mindeugen var repræsentanter for den moderne opførelsespraksis, som J.P. Larsen havde omtalt.



Skal man forsøge at konkludere på grundlag af disse i et vist omfang spredte resultater fra de gennemførte undersøgelser, kan det være følgende: udbredelsen og dyrkelsen af Bachs musik var i de første årtier af 1800-tallet præget af kredsen omkring Peter Grønland, ikke mindst C.E.F. Weyse. Spredningen af Bachs trykte værker synes at tage til o. 1800, men når først et højt leje omkring 1850. Op gennem 1800-tallet finder man stærkt engagerede koncertgivere, som programsætter Bachs musik: den tidligste er Hans Matthison-Hansen (orgelværkerne), senere – fra 1875 – Niels W. Gade (bl.a. *Matthæuspassionen*), Gottfred Matthison-Hansen (orgelværkerne) og Frederik Rung (*Johannespassionen* og h-mol Messen). Herefter varetager Cæciliaforeningen Bachs større korværker helt frem til sin nedlæggelse i 1934, hvorefter Statsradiofoniens Symfoniorkester og Københavns Drengekor tager over. Med Bach-Foreningen udfoldede Niels Otto Raasted en stor virksomhed for Bachs musik inden for mange genrer og præsenterede i denne forbindelse en række fremtrædende musikere med baggrund i miljøet for historisk opførelsespraksis i Berlin. Fra begyndelsen af 1930erne er også Finn Viderø stærkt engageret i Bachs musik, især ud fra et opførelsespraktisk perspektiv. Ved Anden Verdenskrigs afslutning ophører Bach-Foreningen, medens Wöldike sammen med Københavns Drengekor og forskellige orkestre opretholder en stor koncertvirksomhed med Bachs værker. Mindefesten i 1950, der har Mogens Wöldike som formand, cementerer Københavns Drengekor og Wöldikes centrale placering i Bach-formidlingen. Disse musikeres samt Gunnar Heerups og Bjørn Hjelmborgs historisk-videnskabeligt funderede beskæftigelse med musikken og opførelsen af den har hermed afløst en mere subjektiv Bach-dyrkelse og fastlægger her-

udfra en saglig kritisk tilgang til og omgang med Bachs musik. Denne udvikling har ikke ændret ved vurderingen af Bach som komponist; hans enestående indsats og “Bachs [kantater og passioner] ... bliver i kraft af Bachs geni til noget, som er uden sidestykke i verden.” (J.P. Larsen)

SUMMARY

CLAUS RØLLUM-LARSEN: *J.S. Bach and Denmark*

The dissemination and pursuit of Bach's music in the first decades of the 1800s was characterized by the circle surrounding Peter Grønland, not least C.E.F. Weyse. The dissemination of Bach's printed works seems to increase around the year 1800, but does not reach a high level until 1850. During the 19th century, there were strongly committed performers, who scheduled Bach's music: the earliest was Hans Matthison-Hansen (organ works), later—from 1875—Niels W. Gade (including *The St. Matthew Passion*), Gottfred Matthison-Hansen (organ works) and Frederik Rung (*The St. John Passion* and *Mass in B minor*). Then the Cæcilia Society safeguarded Bach's greater chorale works all the way up to its discontinuation in 1934, whereupon the Symphony Orchestra of the Danish State Broadcasting Service and the Copenhagen Royal Chapel Choir took over. With the Bach Society, Niels Otto Raasted displayed great activity with regards to exposing Bach's music in many genres, and in this context presented a number of prominent musicians with backgrounds in the milieu of practicing historical performances in Berlin. From the beginning of the 1930s, Finn Viderø was also heavily engaged in Bach's music, particularly from the perspective of performance practice. By end of the Second World War, the Bach Society came to an end, while Wöldike together with the Copenhagen Royal Chapel Choir and various orchestras maintained extensive concert activity with Bach's works. The commemoration in 1950, over which Mogens Wöldike presided, cemented the central position of the Copenhagen Royal Chapel Choir and Wöldike in the dissemination of Bach. The historically- and scientifically-founded approach to the music and the performance of it by these musicians and the music teacher Gunnar Heerup had thereby replaced a more subjective cultivation of Bach, and based on this had established an objective, critical approach to the handling of Bach's music. This development has not changed the assessment of Bach as a composer; his extraordinary endeavour and “by virtue of Bach's genius, Bach's [cantatas and passions] ... has become something that is unparalleled anywhere else in the world.” (J.P. Larsen)

